

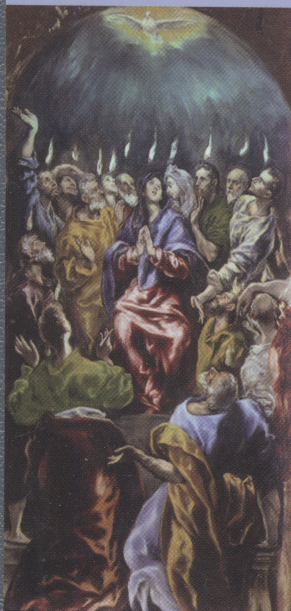
Максим Петров

ЭЛЬ ГРЕКО



ЖЗЛ

ЭЛЬ ГРЕКО



Максим
Петров



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ



ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



МАЛАЯ СЕРИЯ
ВЫПУСК
104

Максим Тетров

ЭЛЬ ГРЕКО



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2016

УДК 75.03(460)(092)
ББК 85.143(4Исп)
П 30



Scan AAW

знак информационной
продукции **16+**

ISBN 978-5-235-03904-9

© Петров М. А., 2016
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2016

*Кого удерживает мир,
не освобождает время;
кого же мир не удерживает,
время не поработает.*

Преп. Иоанн Карпафийский,
византийский богослов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Жизнь Доменикоса Теотокопулоса по прозвищу Эль Греко (то есть Грек) прошла под знаком постоянного, глубокого, яркого поиска, ожидания перемен — но отнюдь не пассивного и молчаливого, а сочетающегося с настойчивым желанием снова и снова менять мир вокруг, непрерывно совершенствуя при этом манеру художественного письма. До тридцати шести или тридцати семи лет Доменикос перебирался с места на место в попытке найти тот уголок, где его творческий порыв сможет получить наиболее достойное выражение. Вторая половина биографии мастера связана с Толедо, где он обрел новый дом, новую родину, друзей и заказчиков. И — вечность (как написал его друг, монах Ортенсио де Парависино, в сонете на смерть художника). От толедских стен рукой подать до Мадрида, и нельзя было исключать возможность, что испанский король однажды позовет Грека ко двору — например, закажет парадный портрет или несколько статуй для своего любимого дети-

ща, Эскориала, который как раз создавался в те годы (1570—1580-е). Теперь мы знаем, что этого не случилось, но надежда в душе мастера, судя по всему, теплилась довольно долго...

Биография этого необычного человека, соединившего в себе, в своем творчестве отголоски восточных и западных художественных традиций, органично вписывается в историю Европы XVI — начала XVII века. Он жил в то время, когда совершались великие географические открытия, путешественники исследовали берега новых континентов и уходили вглубь неведомых земель. В год рождения художника (1541) конкистадор Франсиско Орельяна отправился на поиски Эльдорадо, а к началу 1600-х годов, когда Эль Греко уже был автором около двухсот картин (причем только в Толедо, а это значит, что общее число всего написанного им в течение жизни может исчисляться примерно тремястами работами), голландцы, а вслед за ними испанцы открыли северное побережье Австралийского континента. Между этими двумя точками на «временной прямой» заключена не только жизнь Доменикоса Теотокопулоса, но и сам по себе невероятно интенсивный период в истории Европы, который можно охарактеризовать несколькими словами: «развитие», «борьба», «стремление», «жестокость» и одновременно «гуманизм». Это время, которое справедливо оценивается историками как период наибольшего могущества Испании и в целом всей Священной Римской империи, одновременно считается золотым веком османских султанов, прочно ассоциирующимся с правлением Сулеймана Великолепного (или Кануни,

то есть «приверженца законов» — как его традиционно называют сами турки); это был период кровопролитных политических и религиозных конфликтов, в основном «замешанных» на противостоянии католиков и протестантов во Франции и Нидерландах; время бесконечных запретов и ограничений, налагаемых папами на произведения, по-новому исследующие строение космоса, природы и самого человека: ежегодно появлялись новые, «дополненные» варианты «индексов запрещенных книг», основанные на решениях знаменитого Тридентского собора (1545—1563), созванного, чтобы дать отпор растущему движению Реформации. Эти предписания, выработанные участниками собора, рекомендовали духовенству, а также представителям светской власти, аристократам и всему остальному люду крайне осторожно относиться к рассуждениям и высказываниям на религиозные темы. Малейшее отклонение (устное, а тем более письменное) от христианских канонов могло стать роковым. Показателен так называемый «кровавый» указ испанского императора Карла V, данный 25 сентября 1550 года, касающийся запретов на толкование Священного Писания в любом ключе, кроме канонического. Лицо мужского пола, осмелившееся нарушить распоряжение монарха, ожидала смерть от меча, женского — закапывание живьем в землю. Понятно, что не только писателей, но и живописцев, осмелившихся слишком вольно интерпретировать Евангелие, ожидали неприятности.

В целом XVI век в Европе, несмотря на то, что истовая вера была тогда в чести и иногда высту-

пала единственным мерилom человеческих отношений, оказался, конечно, крайне жестоким, можно даже сказать яростным. Недаром Монтень коротко и с горечью охарактеризовал его в своих «Опытах» следующим образом: «Кто не прикончил отца и не грабил церквей, тот уже человек порядочный и отменной честности». Ему вторит поэт и воин Агриппа д'Обинье: «Здесь нет невинных рук, здесь все за всё в ответе», а знаменитый военачальник, покоритель Нидерландов и уроженец Толедо герцог Альба любил повторять: «Короли используют людей как апельсины, выдавливая сок и выбрасывая кожу». Тем не менее служить своему государю многие (и не только дворяне) считали в то время безусловной добродетелью, делом богоугодным и правильным. Не исключением были и люди искусства. Иное дело, что если у прославленного полководца или первого министра не было выбора, *как* служить, то люди творческие могли руководствоваться евангельским правилом: воздавая почести кесарю, часть своих помыслов устремлять выше, к Богу. Этим же принципом руководствовался и Эль Греко. Вообще можно сказать, что во многом благодаря этому «золотому» правилу вторая половина XVI века стала кульминацией того мощного философского и художественного течения, которые мы называем Ренессансом. Вспомним, что современниками Эль Греко были Тициан, Веронезе, Тинторетто, Микеланджело, Сервантес, Шекспир, Монтеверди, Царлино, Тассо, уже упомянутый Монтень, а также Галилей, Герард Меркатор, Рабле, Ронсар, Питер Брейгель Старший — вот лишь очень неполный список наи-

более выдающихся людей. Сила творящего духа (если смотреть на то время из нашего) все же выходит на первый план, отодвигая в тень реки крови, обильно проливаемые тогда по серьезным — и не очень — поводам. И в том, что мы не воспринимаем этот исторический период как нечто бесконечно мрачное, темное, непримиримое и жестокое, но оцениваем его по другим меркам, неизменно подчеркивая художественную высоту и значимость создававшихся тогда шедевров, — есть, конечно же, и большая заслуга Эль Греко.

По складу своей натуры Доменикос Теотокопулос, пожалуй, был — если характеризовать его натуру одним словом — пилигримом. Странствия географические (Крит — Венеция — Рим — Мадрид — Толедо), возможно, были всего лишь следствием определенного томления его духа, рвавшегося в иные миры и увлекавшего мысли за собой. Однажды узрев красоту византийского обряда и впитав строгость древних иконописных традиций, художник сохранил стремление к прекрасному до конца своих дней. Его знаменитые вытянутые вверх, непропорциональные фигуры на полотнах как будто постоянно напоминают нам о том, что люди лишь мгновение пребывают на земле, а все остальное время — где-то там, в разрывах желтых, голубых или зеленых сполохов, рядом с ангелами и святыми. Где все прекрасно и удивительно. Где обитает истинная Красота. Гармония. Радость. Куда-то в те края постоянно устремлялась и душа Эль Греко. Порой мешая горнее и долнее, он грезил о золотистом Синае, на вершине которого Моисей получил скрижали

Завета, о начертанном в облаках имени Христа, коему поклоняются воины, сражавшиеся при Лепанто, и их командиры, о грозовом небе над Толедо, похожем на декорацию к финальному акту неизвестной нам драмы. Эль Греко был в полном смысле слова визионером и каждый раз, творя, открывал новый мир (или новые миры), который манил его своим почти недоступным величием.

Земные странствия Грека завершились в апреле 1614 года, о чем в приходской книге церкви Сан-Доминго Эль Антигуо сохранилась короткая запись. Спустя несколько лет сын художника, Хорхе Мануэль, по опять-таки неизвестным нам причинам, был, очевидно, вынужден перезахоронить прах отца в другом толедском храме — соборе Сан-Торквато. В XIX столетии собор был разрушен, и останки мастера навсегда исчезли. Попытки отыскать их пока ни к чему не привели. Казалось, сама история хотела, чтобы имя Эль Греко превратилось в миф, легенду и чтобы реальными свидетельствами существования художника стали лишь его полотна и несколько беглых заметок на полях книг из личной библиотеки.

Однако у легенды по имени «Эль Греко» вдруг появилось продолжение — после долгого, более чем двухвекового забвения, когда никто в Испании уже толком-то и не помнил, кто же такой *El Griego* или *Domenico llamado Greco* («Доменико, именуемый Греко», как называли его друзья и современники), а его картины считали

всего лишь странными творениями экзальтированного человека, отнюдь не воспринимая их как мост между зримым и невидимым мирами. В конце XIX столетия к творчеству Эль Греко обратились французские художественные критики и испанские живописцы-модернисты. Почти в одно время писатели «поколения 98-го года» (Бароха, Асорин, Унамуно) объявили живописное наследие мастера «подлинным проявлением испанского духа», а каталонские художники Сантьяго Руссиньоль и Игнасио Сулоага пошли еще дальше, начав собирать его произведения и противопоставив их традиционной испанской реалистической живописи, традиция которой не прерывалась (если исключить творения Гойи) на протяжении трех веков. Есть предположение, что именно после знакомства с творчеством Эль Греко Пикассо создал своих «Авиньонских девиц» (1907) — групповой портрет девушек легкого поведения с изломанными, длинными фигурами, которых он увидел в самом сердце Барселоны; а Матисс вспоминал в мемуарах, что, познакомившись с картинами Эль Греко в Лувре, специально отправился в Толедо «учиться цвету у великого предшественника». В то же самое время (в 1910 году) энтузиаст, меценат и коллекционер де Вега-Инклан воссоздал в старинном толедском квартале Дом-музей Эль Греко, выкупив для будущей коллекции несколько десятков его картин. Почти сразу же в бывший замок маркиза де Вильены, где некогда жил и писал Эль Греко, хлынули толпы туристов. Слава о художнике критского происхождения (что само по себе уже было для Европы экзотикой!)

и его удивительных картинах, которые невозможно спутать ни с одними другими, стала быстро распространяться по всему миру. Ведущие музеи и частные коллекционеры гордились (и до сих пор гордятся) своим приобретением, если на нем стоит автограф «Доменикос Теотокопулос (исполнил)».

Но для тех, кто сегодня замирает перед «Снятием пятой печати», «Лаокооном» или «Эсполио», будь то музейный оригинал или небольших размеров копия, думаю, важна не многомиллионная стоимость этих полотен. Важно другое: эти загадочные, ни с чем не сравнимые картины словно напоминают нам о том, что сегодня, как и в конце XVI — начале XVII столетия, загипнотизированному их внутренней силой зрителю необходимо определиться с выбором своего собственного Идеала — того, следование которому в определенной степени становится жизненным кредо для каждого из нас. И пусть за прошедшие с момента кончины мастера четыреста лет многое изменилось и нынешняя цивилизация (хоть и растущая корнями из той, «ренессансной») предлагает современному человеку усредненный вариант удобного существования, порой слишком настойчиво доказывая его выгодные преимущества, — полотна Эль Греко по-прежнему волнуют пронизательного и неравнодушного зрителя, ведь в них присутствуют отголоски чего-то вневременного — того трудно постижимого, но прекрасного мира, который ярко и торжественно удалось воплотить в своих творениях «современному Апеллесу», как почтительно называли художника его испанские друзья.

Благодаря сделанным в XX веке открытиям мы сегодня можем примерно представить себе, как выглядела обстановка, в которой в разное время жизни работал Доменикос Теотокопулос. Вот он еще подросток в иконописной мастерской, возможно — в той самой, что располагалась на подворье монастыря Святой Екатерины. Растирает краски или процарапывает на кипарисовой доске контуры фигур, которые затем будет писать цветом другой ученик — постарше и поопытнее или даже сам учитель-изограф. Доменикос старательно изучает ремесло: совсем скоро ему предстоит стать *maestro* и вступить в Гильдию святого Луки, чтобы открыть мастерскую на одной из улочек Кандии и начать собственное дело: он в свою очередь станет брать в ученики других талантливых юношей, передавать им секреты иконописи, выполнять ответственные заказы окрестных и далеких монастырей, богатых горожан, заезжих торговцев и даже — возможно и такое! — представителей венецианской знати. Вот он — в Городе на лагуне (как часто именовали Венецию), у Тициана, среди десятков подобных ему амбициозных людей, съехавшихся со всей Европы постигать основы масляной живописи. Несколько приближенных к Тициану подмастерьев ходят по просторному залу, уставленному мольбертами, и дают советы многочисленным ученикам, пишущим с натуры, — как правильно смешивать краски, накладывать фон, как придавать предметам объем согласно не так давно открытым принципам перспективы. Среди тех, кто внимательно слушает и запоминает секреты мастерства, есть и несколько греков.

Одного из них зовут необычно — Доменикос (на итальянский манер — Доменико, на венецианский — Доменего), и этот критянин действительно подает большие надежды. Ему уже исполнилось двадцать семь лет, и он прибыл из столицы Герцогства Кандийского. Его, конечно же, нельзя назвать «юным»; Доменикос — вполне состоявшийся иконописец, высокооплачиваемый и, очевидно, уважаемый у себя на родине. Но здесь он — просто «еще один ученик», *giouane candiotto*, старающийся не пропустить ни слова из того, чему его учат, чтобы вскоре исполнить свою мечту — открыть собственную мастерскую, уже не на родине, а здесь, в самой Венеции, где гораздо больше, чем на Крите, потенциальных заказчиков. Доменикоса выделяет сам Тициан, и не исключено, что он-то и придумывает ученику (дабы обращаться к нему запросто) это короткое прозвище — *il Greco*. (Позднее, в Испании, итальянский артикль *il* естественным образом сменится более привычным для иберийского уха *el*.) И опять-таки нельзя исключать вероятность того, что именно Тициан — в 1567—1570 годах очень пожилой и понемногу теряющий силы, но все еще признанный авторитет в живописи — посоветует *Иль Греко* когда-нибудь поехать в Мадрид, чтобы добиться у Филиппа II звания придворного художника и таким образом снискать славу и богатство. И этот совет мэтра повлияет на всю дальнейшую судьбу Доменико.

Правда, в далеком Мадриде Грек окажется не сразу. Сначала в его жизни наступит семилетний римский период, связанный с виллой кардинала Фарнезе, а затем самостоятельным творческим

плаванием. Очевидно, в Риме художнику удалось добиться некоторых успехов, но затем его горячий нрав и резкие суждения — например, о «Страшном суде» Микеланджело — настроили римский художественный бомонд против него, и он был вынужден расстаться с кардиналом Алессандро Фарнезе, а затем просто уехать из Вечного города. Грек перебрался в столицу Испании, но так и не дождался милости от испанского короля. Придворным художником он не стал, зато поселился в древнем Толедо, где быстро нашел себе друзей среди местной богемы и людей духовного звания, и стал писать картины, которые теперь прочно ассоциируются с его именем; там же, в Толедо, художник встретил свою любовь — Херониму де Лас Куэвас, родившую ему единственного сына. В старинном квартале мастер приобрел замок — бывшее дворянское поместье — и поселился в нем, работая и принимая гостей. В 1611 году, за три года до его смерти, художника посетил Франсиско Пачеко, еще один выдающийся испанский живописец, в будущем — тесть Диего Веласкеса. Пачеко наблюдал за тем, как работает Грек, беседовал с ним о живописи и отметил тот интересный факт, что мастер, помимо прочего, был «серьезным философом» и автором (к сожалению, не дошедших до нас) трудов о живописи, скульптуре и архитектуре. Другой соотечественник Пачеко, Хусепе Мартинес (1602—1682), упомянул в своих мемуарах, написанных через полстолетия после смерти Эль Греко, любопытную деталь: «Он зарабатывал много золотых, однако тратил все исключительно на свой дом, приглашая музыкантов услаж-

дать музыкой его трапезы». Привыкнув жить на широкую ногу или по какой-либо иной причине, к концу жизни Эль Греко, вероятно, испытывал определенные финансовые затруднения, но активно (если судить по количеству контрактов на создание новых работ) пытался их решать. Возможно, после его смерти семье пришлось нелегко, и, чтобы как-то поправить положение, Хорхе Мануэль продал личную библиотеку отца. После кончины Хорхе Мануэля в 1631 году следы семьи Теотокопули теряются. К моменту, когда в 1840 году произведения Эль Греко упомянул в своих заметках «Путешествие по Испании» Теофиль Готье, были известны лишь два реальных факта полупризрачной биографии художника: он был уроженцем острова Крит (поскольку некоторые работы испанского периода подписывал как «Доменикос Теотокопулос, критянин») и, скорее всего, учился у Тициана. Остальное стерлось, чтобы однажды вернуться из тьмы столетий, из почти окончательного небытия.

В 1903 году были случайно найдены архивные материалы, подтвердившие, что местом рождения художника действительно был остров Крит. Оказалось, что в 1582 году мастер был вызван в качестве переводчика на процесс над неким Микелем Ризо Каркондилом (или Халкокондилосом), тайным мориском греческого происхождения. Отвечая на вопросы судей, Доменикос рассказал, что происходит родом из Кандии, столицы острова Крит — *natural de la ciudad de Candia*. В 1927 году к этим сведениям добави-

лось еще одно: в записях, датированных осенью 1606 года, сделанных служителями Госпиталя Милосердия в Ильескасе, заказавших мастеру несколько запрестольных образов, художник назван «стариком шестидесяти пяти лет». Это дало возможность исследователям определить, что датой рождения Эль Греко был 1541 год (или самый конец предшествовавшего ему 1540-го).

В последние десятилетия прошлого века пальма первенства в стирании «темных пятен» биографии художника перешла к его соотечественникам. Одна за другой в архивах Венеции были найдены нотариальные записи и указы дожа, сделанные в Кандии в 1563—1566 годах, где упоминаются имена Доменикоса Теотокопулоса и его брата Мануссо. Записи содержали несколько важнейших фактов, относящихся к жизни художника на Крите; историки и искусствоведы узнали, что в возрасте двадцати двух лет Доменикос уже был титулованным «мастером», изографом, в двадцать пять — продал свой дом, а еще несколько месяцев спустя — картину «Оплакивание Христа», чтобы через полгода отправиться в Венецию и стать учеником Тициана Вечеллио. Однако по-прежнему остается загадкой, в каком именно месте на Крите родился художник, а также то, в какой иконописной школе он учился и даже к какому вероисповеданию принадлежал. Все это заставляет исследователей высказывать новые и новые предположения. В равной степени по-прежнему хранят множество загадок итальянский (1567—1576) и испан-

ский (1576/77—1614) периоды биографии Эль Греко, хотя последний считается относительно изученным (от него сохранилось более всего документов, в которых упоминается имя художника). И тем не менее попытаться восстановить хотя бы примерную канву его жизни, странствий и внимательно перелистнуть страницы его творчества мы сегодня можем — благодаря усилиям нескольких десятков энтузиастов — историков искусства, журналистов, филологов, писателей, которые на протяжении последних ста лет шаг за шагом, неустанно, восхищаясь произведениями Эль Греко, двигались вперед, изучали, открывали, публиковали и снова искали любые факты и сведения о нем, стараясь относиться к художнику не только как к талантливому живописцу, создателю уникального стиля, но как к человеку своего времени. Их труд, их открытия, их любовь дали нам возможность реконструировать биографию Доменикоса Теотокопулоса если не в полной мере, то хотя бы приблизительно, зато — в рамках того исторического контекста, который сам по себе оказывается важнейшим феноменом, облегчающим поставленную цель и превращающим работу над жизнеописанием Эль Греко в выполнимую и, более того, увлекательную задачу.

Глава 1

CENTUM URBES

*Остров Юпитера, Крит,
лежит средь широкого моря,
Нашего племени там колыбель,
близ Иды высокой.*
Вергилий. Энеида

Родина художника, остров Крит (греч. Κρήτη), во все известные историкам эпохи был важнейшим морским «перекрестком». Традиция, идущая от Гомера, устойчиво именовала Крит «стоградным» (по-гречески *Гекатомполис* или *Centum Urbes* на латыни). В самом деле, остров крайне удачно расположен на пересечении морских путей, пролегающих в двух основных направлениях — из Восточного в Западное Средиземноморье и из Европы в Северную Африку. Это стратегическое положение, удобные гавани, а также яркое солнце (почти триста дней в году, что позволяет снимать по два-три урожая различных плодовых и овощных культур) и наличие запасов пресной воды уже в античные (и даже доантичные, архаические) времена притягивали к Криту внимание путешественников, завоевателей и колонистов.

Крит подарил Древнему миру великолепные мифы о Лабиринте, Миносе, Пасифае и Минотавре, Тесее и Ариадне, Дедале и Икаре, медном

великане Талосе, сторожившем остров, не допуская на него чужаков. Один из подвигов Геракла (победа над Критским быком) также связан с островом. Во второй главе «Илиады», где перечисляются греческие племена и отряды, отплывшие под стены Трои, упоминается царь Крита Идомей, «знаменитый копейщик», чья верная дружина уместилась на восьмидесяти «черных» судах (число немалое, но и не самое большое), а также несколько критских городов: Кносс, Гортина, Ликт, Ликаст. По мнению историков, в это время (приблизительно в XII веке до н. э.) Крит уже утратил свое положение ведущей державы Эгейского моря, которое он занимал на протяжении многих столетий, и стал постепенно вливаться в общегреческую цивилизацию, к V веку приобретшую классические формы. Известно, что критян, несмотря на то, что античные авторы традиционно наделяли их «злым» и «коварным» нравом (что, очевидно, является отголосками очень древних представлений жителей материковой Греции о своих южных соседях), охотно нанимали лучниками в свои армии афинские и спартанские полководцы. Так, вместе с греками из различных пелопоннесских и малоазийских полисов критяне участвовали в знаменитом Походе Десяти тысяч через степи и плоскогорья Малой Азии к Черному морю, описанном в «Анабасисе» Ксенофонта.

В I веке до н. э. Крит поддержал понтийского царя Митридата в его войне против Рима и в ответ был захвачен римлянами, став одной из имперских провинций. Римляне облагородили остров, заново отстроив некоторые пришедшие

в упадок города. Административным центром Крита в этот период становится Гортина, располагавшаяся на южном побережье.

В 58 году н. э. на острове вместе со своими спутниками высаживается апостол Павел и оставляет на Крите своего ученика Тита, который несколько лет спустя становится первым критским пресвитером. С именем святого Тита связано начало распространения на острове христианства.

В конце IV века Крит оказывается в сфере влияния Византии. Как и в античные времена, остров по-прежнему остается центром производства оливкового масла и виноделия. В течение последующих трехсот пятидесяти лет набеги варваров и пиратов благополучно минуют Крит, что позволяет ему развиваться и богатеть. Один из византийских историков сообщает, что в это время на острове было двадцать два города. Не сто, но в то же время и не пять или десять.

Однако в 826 году Крит подвергся нашествию мусульманских племен, изгнанных с территории нынешней Испании и вначале осевших в районе Александрии в Африке. Совершив несколько разведывательных морских рейдов, они добрались до критского побережья в 824 году, а затем предприняли попытку вторгнуться на остров. В течение месяца арабы захватили весь северный берег Крита и основали новое государство — Критский эмират с новой столицей Рабдаль-Хандакой (или просто Хандакой), расположенной в нескольких километрах от древней кносской гавани Амнисия. На протяжении следующих ста тридцати пяти лет критские мусуль-

мане, пиратствуя, беспокоили прибрежные европейские и североафриканские воды. Несколько попыток выбить их с Крита, предпринятые вассилевсами, оказались неудачны. Лишь в 960 году будущий император (в тот момент архистратиг, то есть военачальник) Никифор Фока высадился на Крите и 7 марта 961 года осадил Хандаку. Ему довольно быстро удалось взять город штурмом. Авторитетный византийский историк Лев Диакон рассказывает, что штурм деревянных укреплений города начался с того, что некая девица легкого поведения стала с крепостной стены дразнить осаждающих, принимая непристойные позы и всячески оскорбляя их. После того как один из византийских лучников метким выстрелом убил девицу, воины Никифора Фоки пошли на штурм и, устроив подкоп с поджогом двух крепостных башен, ворвались в город. Вместо разрушенной Хандаки архистратиг приказал основать новый город — крепость Теменос. Но постепенно, как свидетельствуют источники, административный центр вернулся на прежнее место, в Хандаку, которую теперь стали на греческий манер называть Мегало Кастро («Большой замок»). Второй византийский период (961—1204) ознаменовался относительной политической и экономической стабильностью. По-прежнему возделывались поля и виноградники, строились города, церкви и монастыри. Желая еще больше укрепить стабильность и благополучие Крита, в 1082 году, согласно свидетельству флорентийского путешественника Кристофоро Буондельмонти («*Descriptio insulae Cretae*»), император Алексей II Комнин отправил на остров пред-

ставителей двенадцати знатных константинопольских семейств (так называемых *архонтопулов*), которые в дальнейшем стали играть видную роль в политической и экономической жизни. На протяжении нескольких столетий они составляли ядро критской администрации и даже в эпоху венецианского правления оставались заметными политическими фигурами, полагая, что новые власти — дож Кандии и его приближенные — обязаны с ними считаться. В период критских восстаний XIV—XV веков в поддержку православия и традиционных византийских устоев архонтопулы, как правило, становились духовной опорой восставших и возглавляли их, продолжая пользоваться влиянием и харизмой в горных районах острова — в противовес северному побережью, которое венецианской знати удалось постепенно подчинить себе. Венецианцы довольно быстро осознали, что справиться с греческими мятежами можно, только переманив на свою сторону часть архонтопулов; в 1272 году им удалось сделать это с семейством Хортацзисов, а несколько лет спустя, в 1299-м, — Калергисов (Каллерджи). Однако последующие восстания показали, что византийская знать ищет любой удобный повод, чтобы нарушить договоренность.

После IV Крестового похода (1203—1204) Крит был продан за тысячу серебряных марок одним из руководителей латинян, маркграфом Бонифацием Монферратским, дожу Энрико Дандоло, помогавшему крестоносцам взять Константинополь. Однако Крит оказался нелегкой добычей: воинам Города на лагуне пришлось столкнуться

здесь с более активными генуэзцами, которые, пользуясь ситуацией упразднения византийской администрации, постарались опередить их и в свою очередь овладеть островом. Лишь к 1218 году венецианцы смогли полностью лишить Геную каких-либо дальнейших притязаний на право владения Критом. Закрепившись в нескольких главных городах северного побережья — Мегало Кастро (который вновь сменил название и стал называться Кандия, а по названию столицы и вся колония получила название Герцогство Кандийское — *Ducato di Candia*), Ханье (*Canea*) и Ситии (*Sitia*), венецианцы выстроили собственную систему управления и принялись распространять на Крите прежде неизвестное здесь католичество. При этом, как было сказано, в центральной части острова и на юге важную роль по-прежнему играли представители старой византийской администрации. Так сложился любопытный тип правления, который греческие историки по традиции называют венетократией: когда формально островом, разделенным на шесть провинций, управляла новая венецианская администрация во главе с дожем (*Duca*) и двумя его помощниками (*consiglieri*), составлявшими Синьорию — главный орган исполнительной власти; экономические решения принимали кастелланы (*castellani*), назначавшиеся из Венеции, их контролировали проведиторы (*provedittore*), отчитывавшиеся перед Большим советом Серениссимы (*La Serenissima*, то есть «Светлейшая», как гордо называли Венецию ее жители). При этом большая часть территории на деле оставалась, как уже говорилось, под властью византийских вель-

мож (Калергисов, Властосов, Фокасов, Хортацзисов и представителей других знатных семей). Тем не менее, будучи лишен возможности как-то помочь Криту, византийский император Михаил Палеолог, отвоевавший Константинополь у рыцарей, в 1265 году признал за Венецией права на владение островом. Так Крит постепенно стал, не теряя в качестве ориентира византийскую культуру и византийскую духовность, основывавшуюся на православии, одновременно втягиваться и в ареал западноевропейской католической цивилизации. Сложилась любопытная ситуация бинарных духовных стандартов, на несколько столетий определивших культурное своеобразие Крита в средиземноморском мире. Близость к Италии позволяла греческим ученым свободно переезжать из Кандии в Падую, Венецию, Геную, Флоренцию, Рим, открывать там скриптории и школы, обучать итальянских интеллектуалов древнегреческому языку, переводить на латынь тексты Платона и Аристотеля, печатать в итальянских городах книги все на том же греческом языке. Без преувеличения можно сказать, что корни европейского Ренессанса — во многом восточные, а именно греческие; Дуччо и Чимабуэ, знаменитые итальянские живописцы XIII века, опирались на византийские иконописные каноны, и только начиная с Джотто ди Бондоне, творившего на рубеже XIII—XIV веков, итальянские мастера стали искать свой собственный стиль, получивший развитие в произведениях десятков и сотен художников, включая великих — Пьеро делла Франческа, братьев Беллини, Боттичелли, Рафаэля, Тициана. Кроме того, уни-

кальным культурным явлением стала «критская школа» иконописи (о ней речь пойдет ниже); этот феномен мог появиться исключительно на перекрестке цивилизаций. На протяжении двух столетий, с середины XV века до 1669 года, критские мастера-изографы успешно работали в двух манерах — *alla greca* и *alla latina*: в зависимости от пожеланий заказчика одинаково споро рисуя евангельские сюжеты на восточный (византийский) или западный (итальянский) лад. Вообще сам по себе так называемый Критский Ренессанс, мощное культурное движение, являющееся локальным аналогом и одновременно элементом европейского Возрождения, возник на традиционной греческой почве, но стал развиваться непосредственно благодаря общеевропейскому духовному порыву, направленному на изучение Античности, разработку принципиально иных, чем раньше, методов познания, а также стремление участников этого движения самосовершенствоваться и совершенствовать пространство (в том числе художественное) вокруг себя.

Не будет преувеличением сказать, что религиозная ситуация на Крите, связанная с сосуществованием православия и католичества, не всегда была гладкой. Если в XIII столетии венецианцев на острове было еще достаточно немного (3—3,5 тысячи человек) и они довольно мирно уживались с православными жителями, составлявшими 98—99 процентов населения острова, и даже иногда случавшиеся прямые столкновения не были кровавыми, то в XIV веке многое из-

менилось. Под различными предлогами с Крита стали высылать православных священников (особенно тех, которые находились на верхних ступенях церковной иерархии), закрывать храмы и школы. Отчасти это было связано с постепенным усилением венецианской экспансии на Крит: колонистов становилось все больше, им требовались новые плодородные земли, вводились новые налоги и сборы, что не могло не сказаться на обострении и духовных противоречий тоже. Ключевым моментом этого противостояния стало так называемое Восстание святого Тита — яркий эпизод критской истории, позволяющий нам лучше понять причины возникновения и методы решения различных конфликтов, быстро перераставших из небольших, местных, в столкновение двух цивилизаций, в общем-то близких по своей сути, но опиравшихся на разные духовные устои.

8 августа 1363 года дож Кандии Леонардо Дандоло собрал у себя представителей семидесяти благородных семейств кандийцев и объявил им о введении налога на строительство нового порта, что в принципе было необходимым шагом: старая гавань уже не могла принимать то число кораблей, которое регулярно причаливало в Кандии. Тем не менее реакция собравшихся на услышанное была резкой: аристократы отказались платить и в знак протеста заперлись в кафедральном соборе Святого Тита. Мало того, инсургенты пообещали дожу пожаловаться непосредственно в венецианский сенат. Однако твердый в своих решениях Дандоло проигнорировал их угрозы. Он приказал ввести налог под страхом смерти

и конфискации имущества уклоняющихся от уплаты. На следующий день началось открытое восстание и дож был свергнут. Вместе с ним должностей лишились его советники. Через неделю мятеж охватил весь остров. Новым герцогом Кандии был избран Марко Градениго, начавший переговоры с Генуей о переподчинении острова этому итальянскому городу, извечному сопернику амбициозной Венеции. Помимо прочего, венецианские аристократы Крита сделали важный шаг в развитии отношений с местным греческим населением — попытались договориться с греками о том, что отныне все тяготы и налоги для православных будут уменьшены и им вновь разрешат спокойно служить в закрытых было храмах. Разумеется, Венеция не могла простить подобных сепаратистских настроений; ее реакция оказалась быстрой: к папе, византийскому императору Иоанну V Палеологу, Людовику Венгерскому, королю Кипра Петру, а также к властям Генуи и рыцарям-госпитальерам (иоаннитам) Родоса были отправлены послы с просьбой ни в коем случае не поддерживать бунтовщиков. Все, к кому обратилась венецианская Синьория, пообещали дожу и сенату остаться в стороне. И как только в начале апреля 1364 года открылась навигация, отряды пехоты, кавалерии и военные инженеры отплыли из Венеции на Крит с целью обуздать мятежников. 7 мая они высадились неподалеку от Кандии и через три дня взяли город. Многие знатные венецианцы (*nobili venetii*) и греки (*nobili cretensi*), равно как и простые горожане (*cittadini*), боясь возмездия, ушли в горы центральной части острова, а их имущество было

конфисковано победителями. Марко Градениго и двух его советников обезглавили. В Город на лагуне были отправлены вестники, возвестившие сенату и горожанам о победе.

Любопытно, что восстание продолжалось еще четыре года (до 1368 года) и во главе его «второй волны» стояли уже непосредственно греки, руководимые представителями мятежного семейства Калергисов, шедшие в бой под знаменами византийского императора и святого Тита (которого восставшие символически противопоставили покровителю Светлейшей святому Марку, чей лев всегда украшал венецианский герб). Участники мятежа ставили целью вернуть остров под власть Константинополя, полностью упразднив насаждаемое Венецией католичество, то есть восстановить прежние порядки, сложившиеся до 1204 года. В конце концов восстание все же было подавлено, однако его размах и единение греков перед лицом внешней опасности заставили венецианцев в значительной степени смягчить свою религиозную политику: православие вновь было официально разрешено, налоги с верующих частично сняты, храмы и церковные школы открыты вновь. Постепенно формируется ситуация религиозной толерантности. Отныне возможность двигаться вверх по социальной лестнице получают не только знатные венецианцы католического вероисповедания, но и православные греки, которые могут, при условии получения достойного образования, занимать ряд ответственных постов в критской администрации. После заключения Ферраро-Флорентийской унии в следующем столетии этот процесс еще более усилится:

члены греко-католической церкви получают не меньше возможностей сделать карьеру, чем сами католики.

Стоит сказать об унии подробнее.

В 1438—1442 годах, непосредственно перед падением Константинополя, имела место попытка объединения Западной и Восточной церквей, получившая название Ферраро-Флорентийской унии. Выступив инициатором этого объединения, Византия, фактически сократившаяся к тому времени до размеров Константинополя и прилегающих к нему территорий, лихорадочно стремилась заручиться поддержкой католических государей и благодаря их военной помощи разомкнуть неуклонно сжимающееся османское кольцо. Ради этого император и патриарх Иосиф были готовы пойти на соглашение с католическим духовенством и сделать некоторые важные догматические послабления, прежде казавшиеся невозможными. Папе Евгению IV (1431—1447) уния была выгодна как никому другому, поскольку подобный союз давал католическим прелатам возможность доказать всему христианскому миру силу Ватикана и главенство папы как наместника Бога на земле. Прежде чем обратиться в Рим, представители византийского императора Иоанна VIII Палеолога и патриарха отправили послание лидерам католической церкви, находившимся в это время на соборе в Базеле, заявив им о своей готовности завершить начавшуюся еще в 1054 году схизму (раскол церкви) в обмен на помощь в борьбе против турок. Однако достаточно оппозиционно настроенные по отношению к Евгению IV иерархи

католической церкви в тот момент были заняты рассмотрением гуситской ереси и ответили императорским послам, что готовы приступить к изучению главного вопроса: устранению противоречий относительно принятого в католической и отсутствующего в православной традиции так называемого догмата *filioque* (филиокве (лат.) — исхождения Святого Духа не только от Бога-Отца, но и от Бога-Сына) лишь после того, как будет поставлена точка в деле гуситов. Императора и патриарха приравнивание православия к идеологии последователей Яна Гуса (критиковавших католическую церковь и призывавших реформировать ее «изнутри») устроить, разумеется, не могло, потому они еще раз обратились с просьбой о помощи — теперь уже лично к папе. Тот живо откликнулся на призыв императора гибнущей империи и пригласил в город Феррару патриарха Иосифа, высшее православное духовенство (среди которого был и митрополит Киевский и всея Руси Исидор), а также самого Иоанна VIII. В апреле 1438 года собор (который католическая церковь считает XVII Вселенским) открылся. Православную сторону представляли соответственно патриарх Константинопольский (остальные три патриарха прислали своих поручителей), 22 епископа и митрополита и еще 700 духовных лиц более низкого чина. Со стороны католиков на соборе председательствовал папа, поддержанный 11 кардиналами и 150 епископами. Обсуждение догмата *filioque* (равно как и вопросов о существовании чистилища, о том, чем надлежит причащаться христианам — хлебом и вином или же только хлебом, догмата о

главенстве папы над всеми остальными церковными владыками и т. д.) затянулось на целый год. Из-за начавшейся в Ферраре чумы (или, по другой версии, из-за опасений папы, что некоторые непримиримые православные участники, категорически отказавшиеся принять основные положения, навязываемые католической стороной, попросту тайно покинут город и вернутся в свои епархии) в феврале 1439 года собор был перенесен во Флоренцию, подальше от морского побережья, откуда легче было бежать обратно в Константинополь.

Как известно, собор завершился формальной победой католиков, однако большая часть высшего православного духовенства (за исключением митрополитов Виссариона Никейского и Исидора) документ об унии в итоге не подписала и, возвратившись в Константинополь, публично отказалась от достигнутых договоренностей. Несмотря на формальное объединение церквей, Византия не получила никакой действенной помощи от Запада. Хотя новый папа Николай V (1447—1455) и объявил своей буллой войну «против всех нехристиан», и призвал германского императора Фридриха III отправить султану Мехмеду II Завоевателю ультиматум, гласивший, что в случае осады Константинополя османской армией войска Священной Римской империи в свою очередь обрушатся на турок, однако у предпринятых папой шагов не было никаких серьезных последствий. В итоге через десять лет после заключения унии — в мае 1453 года — Византия пала. Константинополь был взят и разграблен османами.

Тем не менее решения Ферраро-Флорентийского собора определили дальнейшие отношения католической и православной церквей. Формально признав догмат *filioque* и согласившись упоминать папу во время богослужений, греки получили возможность в общих чертах сохранить православный обряд, пусть и в варианте «униатского». Так возникла греко-римская церковь, последователи которой пользовались большей свободой в католическом мире, чем те, кто по-прежнему исповедовал догматическое православие. На руинах Восточной христианской империи, в том числе на Крите и других островах Средиземного моря, появляются храмы, где службы совершаются в соответствии с канонами византийской литургической традиции, но с рядом нововведений. Впрочем, эти понятные высшему и среднему духовенству тонкости остаются совершенно чуждыми обыкновенным прихожанам, для которых значение имеет только один факт: католики «благодаря заговору» одержали верх. Возникает постоянное идеологическое напряжение: православная паства не разделяет позицию своих пастырей, вынужденных теперь приспособливаться к изменившимся условиям и формально подчиняться Ватикану.

Ясно, что венецианская администрация не могла оставаться безучастной к усилению антикатолических настроений среди критян, которые (как мы видели это на примере Восстания святого Тита) рассматривали веру как основной идеологический элемент большинства мятежей и бунтов, направленных против венецианцев. На протяжении XIII—XV веков дожи Кандии не-



Карта Крита. XV в.

однократно предпринимали попытку выслать с Крита высших православных иерархов, а также запретить въезд на остров «черному» духовенству. Стремление распространить среди населения католические догматы, строительство храмов, открытие католических школ, учреждение литературных клубов — гуманитарных «академий» (члены которых были, как правило, католиками) имели место, однако, надо признать, успех этих шагов был незначителен и затрагивал лишь небольшое число жителей, близких к правящим кругам. В середине XV века религиозная политика Венеции начинает смягчаться. Это было вызвано начавшим распространяться на греческих островах (в том числе и среди критской

знати, а также простого народа — *il popolo*) утверждением: «Турецкий заркалы́ (головной убор янычар. — *М. П.*) лучше, чем венецианский берет»; автором этого афоризма, согласно преданию, был Лука Нотар, последний великий дука (командующий флотом) Византийской империи, который, к несчастью, испытал на себе все тяготы осады Константинополя в 1453 году и погиб вместе с сыновьями после взятия города османами. Несмотря на печальную судьбу великого дуки, быть может, осознавшего, насколько он ошибался, предпочитая турок венецианцам (среди последних, как известно, были добровольцы, героически защищавшие столицу Империи ромеев), его изречение распространилось по осколкам византийского мира, еще не успевшим испытать на себе все отрицательные стороны турецкого владычества. Власти Светлейшей, разумеется, не желали допустить, чтобы жители крупнейшей колонии симпатизировали туркам даже незначительно, — это означало бы, что в случае османского вторжения на Крит местные греки могут поддержать мусульман, объединившись с ними и подняв восстание против «латинян», что совершенно точно привело бы к потере Венецией острова.

Поэтому в середине XV века венецианцы постепенно начинают идти на определенные уступки, официально закрепленные спустя несколько десятилетий — в 1521 году — специальной буллой папы Льва X (кстати, уроженца Венеции), признававшей за православными священниками возможность спокойно «отправлять свои ритуалы» и предписывавшей католическому ду-

ховенству не вмешиваться в дела православной паствы; кроме того, католический клир больше не мог выносить решения в вопросах, не касающихся напрямую внутренних интересов Римско-католической церкви.

Изменившееся отношение венецианцев к грекам демонстрирует и такой факт: в 1517 году в Городе на лагуне была официально учреждена православная греческая община, постепенно разраставшаяся и обретавшая все большее влияние (в период наивысшего расцвета она насчитывала около четырех тысяч членов). Почти каждый грек, приезжавший работать или учиться в Венецию, регистрировался в книгах, которые вели представители общины (если, конечно, исповедовал православие), и становился прихожанином знаменитого храма Сан-Джорджо-деи-Гречи, построенного в XVI столетии неподалеку от площади Святого Марка и Дворца дождей (дословно название церкви переводится как «Святой Георгий греков»).

Конечно, нельзя отрицать, что при всей вынужденной толерантности власти Венеции периодически вспоминали о необходимости «продвигать» идеи католической церкви на Крите. Но чаще всего это стремление давало сомнительные результаты. Так было, например, с проектом латинского патриарха Константинопольского Виссариона (одного из главных апологетов унии) организовать на острове в 1463 году учебное заведение — духовный колледж, призванный готовить будущих католических священников. Однако попытка оказалась неудачной. Как писал спустя сто лет католический же епископ крит-

ского города Сития Гаспаре Вивиани: «Приносить пользу в колледж Виссариона приезжали исключительно низкопробные, необразованные и лишенные морали представители духовенства (несведущие, радеющие о собственной выгоде, некоторые — двоеженцы или даже прелюбодеи), одинаково бесполезные как для Рима, так и для Крита».

Не менее провальной оказалась и попытка отправить в середине XV века на Крит униатских священников, которые должны были начать служить в православных храмах по новому обряду — фактически просто захватывать церковь или собор и вести службы «на новый манер». Однако православные верующие предпочли совсем не посещать такие храмы, нежели пойти на уступки властям. Венеции пришлось постепенно смириться с неудачей своей религиозной политики — и сенат, и дожа Кандии все-таки гораздо больше заботили натянутые отношения с Османской империей. В начале XVI века власти Светлейшей уже прилагают исключительные усилия, чтобы сохранить мир с султанами. За случайные стычки, заканчивающиеся победой венецианских капитанов (как это было, например, в 1533 году с Джироламо да Канале, удачно потопившим два турецких судна), послам Венеции приходится извиняться лично перед султаном Сулейманом I Великолепным (1520—1566), компенсируя любые «издержки» богатыми дарами. К сожалению, эта внешняя политика «работает» лишь до конца 1560-х годов, когда новый султан Селим II (1566—1574) решает предпринять поход на Кипр, во время которого Венеции все

же приходится вступить в оттягиваемую любыми способами войну с османами. В этот период Крит активно поставляет Городу на лагуне матросов на галеасы и другие военные суда: известно, что в битве при Лепанто (1571) на кораблях Священной лиги сражалось около двадцати тысяч греков, покрывших себя славой. Опасения венецианцев и их союзников по поводу того, что православные греки не станут сражаться под католическими знаменами, в итоге оказались напрасными: критяне и жители других греческих островов проявили себя как бесстрашные моряки, чью доблесть упомянул в «Надгробном слове по павшим в Лепантийской битве» известный венецианский историограф Паоло Парута.

Несмотря на победу при Лепанто, которая дала Светлейшей короткую передышку и надежду, военные успехи оказались недолгими: уже в 1573 году сенату пришлось заключить с Селимом II мирный договор, в результате которого остров Кипр был окончательно потерян. Из всех крупных колоний в распоряжении Венеции остался только Крит.

Поскольку венецианцы славились тем, что умели извлекать уроки из поражений, их религиозная политика на Крите стала еще более умеренной. Одновременно критяне благородного происхождения получали все больше возможностей занимать чиновничьи места. Для состоятельных молодых людей были открыты пути с острова: получив достойное образование в Венеции или Падуе, Саламанке или Париже, они могли вернуться домой и принять участие в управлении Критом — разумеется, на вторых

ролях по сравнению с верхушкой венецианской администрации, — тем не менее это была реальная возможность приносить пользу своему отечеству. Подобные действия властей Светлейшей, а также удачное стечение обстоятельств (после смерти Селима II военные интересы турок были обращены в большей степени на Балканы, где они продолжали воевать с Габсбургами, а затем на завоевание Польши и Вены; к тому же начались внутренние распри, восстания на мусульманских окраинах империи и военные мятежи гвардии — янычар) позволили Криту «передохнуть»: вплоть до 1669 года остров оставался под властью Венеции, а население Крита готово было объединиться с венецианскими военными отрядами и сообща противостоять турецкому вторжению, относительно которого ни у кого больше не было сомнений. Неясно было лишь, когда именно султаны вспомнят об острове посреди моря, который как кость в горле препятствовал их владению этим морем — по крайней мере, его юго-восточной частью. В 1645 году к Криту наконец подошел турецкий флот — османы попытались высадить десант в районе Канеи (Ханьи). Началась двадцатипятилетняя война, в ходе которой успех то оказывался на стороне турок, то вновь переходил к критянам. Но силы были неравны. Уже через два года после начала боевых действий турки осадили Кандию, мужественно сопротивлявшуюся целых двадцать два года, вплоть до конца 1660-х годов, когда осаждавшим наконец удалось взять город. Тем не менее победа далась туркам непростой ценой. Да и решающего штурма так и не случилось. Понимая, что силы нерав-

ны, и желая спасти последних защитников Кандии, генерал-проведитор Франческо Морозини начал переговоры о капитуляции. По принятым в Османской империи законам, город, сдавшийся подобным образом, не подвергался разграблению, а оставшиеся в живых его защитники могли спокойно отправиться куда им угодно. Так случилось и в этот раз: забрав боевые знамена и реликвии и оставив врагу лишь пушки, Морозини вместе с тремя с половиной тысячами уцелевших венецианцев (к которым присоединились и критяне, захотевшие покинуть остров) погрузился на корабли и отплыл в Венецию.

Почти двести последних лет истории венецианского Крита (с середины XV по середину XVII столетия) прошли под знаком сосуществования и активного взаимодействия двух культурных традиций — византийской и западноевропейской, в результате чего «Критский Ренессанс», формально начавшийся еще в середине XIV века, достигает своей кульминации именно в этот — «поздневенецианский» — период. Симбиоз культур, смешение древних и новых языков, тесное взаимодействие творческих людей, интеллектуалов, воспитанных как в православной, так и католической среде, приносит удивительные плоды. Необычные повороты истории — длительное нахождение острова в ареале византийской художественной традиции, а затем эмиграция на Крит из Константинополя после 1453 года изографов, писателей, философов, филологов, интеллектуалов всех мастей; равно

как близость Крита к итальянским городам, у состоятельных жителей которых на рубеже XV—XVI веков постепенно стало «правилом хорошего тона» заказывать иконы в критских художественных мастерских, — сделали возможным возникновение на острове не только «критской школы» живописи, известной на весь мир, но и в целом — того мощного культурного течения, которое историки называют «Критским Ренессансом». Центрами этого течения стали города северного побережья острова. Их, конечно, было уже не сто, как в далекие гомеровские времена, и даже не десять, а всего лишь четыре или пять, но именно им, этим очагам культуры и науки, предстояло сыграть свою важную роль в непростой, но исключительно яркой истории Крита данной эпохи.

Глава 2

КРИТСКАЯ ШКОЛА

*Не щадя сил, старайся с большим
тщанием и усердием учиться
живописи до совершенства.*

Дионисий из Фурны. Ерминия

Примерно в то самое время, когда Боккаччо удалился от флорентийской чумы во Фьезолу, где им был создан «Декамерон», на Крите появился первый поэт, писавший на родном новогреческом языке, а не на латыни или литературном византийском, как это было принято в Средние века, — Стефанос Сахликис (1330—1400). Сахликис оказался своеобразным «критским Вийоном»: юноша благородного происхождения, он проводил время в тавернах, где писал свои стихотворения, пока в результате очередного скандала не оказался в тюрьме, но и там, по всей видимости, продолжал сочинять. Вслед за Сахликисом наступило время целой плеяды поэтов, шаг за шагом оттачивавших формировавшийся тогда новогреческий язык: Леонардоса Деллапорта-са, Мариноса Фальераса, Андреаса Скленцзаса, Георгиоса Хумноса и других. Из-под их пера выходили веселые, озорные тексты, либо меланхолические песенки о разлуке с любимой, либо (и довольно часто) высокопарные поэмы, состо-

ящие из нескольких тысяч строк, как правило, написанных рифмованным 15-сложником с парной или перекрестной рифмой. Сюжетами таких поэм становились то гибель Константинополя, то локальные происшествия — скажем, землетрясение, разрушившее Кандию в конце мая 1508 года (описанное Манолисом Склавосом в поэме «Критская катастрофа»), венециано-турецкие войны и т. д. В XVI веке, когда на Крит стали проникать сюжеты различных рыцарских и «плутовских» романов (сказалось итальянское и испанское влияние), эти истории, причудливым образом переплетаясь с эпизодами из античной мифологии, послужили толчком к созданию двух самых известных произведений критского Ренессанса, написанных современниками Эль Греко: романа в стихах «Эротокрит», автором которого стал кандiot Вицендзос Корнарос (Винченцо Корнаро, 1553—1613 или 1614), и трагедии «Эрофили», созданной примерно в то же самое время другим филологом — Георгиосом Хортацзисом (1545—1610). Оба эти произведения справедливо считаются вершиной средневековой критской (и вообще греческой ренессансной) литературы и на протяжении четырех с лишним столетий активно интерпретируются драматургами, художниками, писателями и поэтами, черпающими в героических подвигах Эротокрита и судьбе несчастной, но гордой Эрофили свое вдохновение.

Расположенный на морском пути из Византии в Западную Европу, Крит действительно испытывал двойное влияние: многовековая византийская художественная традиция, греческий

язык (не сильно изменившийся за две тысячи лет), богатое наследие античных авторов все ощутимее привлекали внимание итальянских интеллектуалов, охотно приглашавших греческих ученых в свои кружки и академии, побуждая их открывать в Риме, Падуе, Венеции, Милане собственные скриптории и типографии. В свою очередь, критские живописцы, литераторы, музыканты считали удачей перебраться во Флоренцию или в Венецию — там можно было выучиться у именитых мастеров, открыть собственное дело, наконец, прославиться. Правда, многие из уехавших в преклонном возрасте возвращались обратно на Крит. Филолог и переводчик произведений Овидия Фома Тревизанос, уехавший преподавать в Падую, писал в 1554 году: «О, Крит мой, страна моя, родительница мужей знаменитых. Я не откажусь от Греции, пока Аполлон проливает на меня свой свет». Не исключено, что подобные мысли посещали и Доменикоса Теотокпулоса; историки искусства до сих пор гадают, почему он, достигнув зрелых лет, не предпринял попытку вернуться в родные края. Возможно, существовали причины, вынудившие его покинуть родину (например, судебная тяжба), они же — не исключено — препятствовали его возвращению в Кандию. Однако хочется думать, что для Эль Греко Крит оставался духовной опорой, которая поддерживала его в течение всей творческой жизни, — косвенным свидетельством чего может служить портрет святого Павла из цикла «Апостоладос», созданного Доменикосом в последние годы жизни (1610—1614); апостол изображен держащим свиток с текстом соборно-

го послания своему ученику, святому Титу; греческая надпись, с трудом, но прочитываемая на листке, повторяет начальные строки послания: «Титу, первому поставленному епископу острова Крит». Так выглядит один из «месседжей» (очевидно, один из последних), отправленных мастером своей родине; неявное для большинства, но понятное для проницательных признание в любви и верности.

Взаимопроникновение двух культурных пластов, византийского и западноевропейского, привело к формированию новой прослойки критян — *litterati* или «образованных». Это были молодые люди, посещавшие открываемые греческими и итальянскими учеными школы в Кандии или Ретимно, либо бравшие частные уроки, стараясь выучить древние языки, освоить риторику, грамматику, стихосложение, основы арифметики и логики, иногда — астрономии. Процесс формирования сословия *litterati* продолжался более двухсот лет. Сохранилось письмо монаха по имени Афанасиос, адресованное некоему Деметриосу Кидонису в 1389 году: «Я был рад услышать, что Вы передаете молодому критянину приобретенную Вами мудрость. Поступая так, Вы будете сполна вознаграждены новыми знаниями и окупите все расходы, которые несете, делая из Ваших учеников достойных граждан». Афанасиос особо подчеркивает следующий момент: стремление учителя поделиться своей мудростью с учеником будет сполна «вознаграждено новыми знаниями». Подобная позиция — «отдавая — получаешь» — приносила свои положительные результаты: уровень об-

разования на Крите в XV—XVII веках был достаточно высоким (по некоторым оценкам, не уступал тому, которым могли похвастаться просвещенные города Италии, Франции или Испании). Показательный пример — судьба Пьетро Филарго (1339 (?)—1410), будущего папы Александра V, уроженца Кандии, который в детстве оказался на улице и был подобран католическим монахом, отдавшим его в школу при монастыре Святого Франциска. Благодаря своему усердию в учебе, а также хорошему «базовому» образованию Пьетро смог уехать в материковую Европу, закончить там обучение и стать вначале простым священником, потом кардиналом, а затем и вообще надеть папскую тиару.

Понятно, что биография Александра V была достойным примером для любого честолюбивого критского юноши. Она демонстрировала молодым людям, каких успехов способен добиться амбициозный, образованный человек, если ему будет благоволить судьба. Поэтому многие критяне греческого происхождения — земледельцы, виноделы, сборщики пошлин, купцы, мастера различных гильдий — неизменно отдавали своих детей мужского пола в обучение к сведущим, пользующимся хорошей репутацией преподавателям: монахам, переписчикам текстов, интеллектуалам. Разумеется, сохранялись и цеховые традиции: большая часть мальчиков шла по стопам отцов, становясь сначала подмастерьями в обучении у старшего наставника (или у собственного родителя), а затем вырастала до уровня «мастера» — *maestro*. Начиная примерно с 1400 года особым почетом на Крите

стала пользоваться профессия изографа (иконописца) или — как их иногда называли венецианцы — *madonneri* (то есть «мастер, пишущий изображения Мадонны»), благодаря ее постоянно растущей востребованности. Религиозная живопись становится стабильным источником дохода: в связи с потерей Константинополя центры иконописи перемещаются на Афон, а также Кипр, Крит и другие греческие острова. И, пожалуй, Крит среди других очагов, где сохранялась православная культура, занимает самое заметное место.

Надо сказать, что не только православный мир, нуждавшийся в новых иконах и фресках, но и сами венецианцы достаточно быстро оценили значимость сохранения на острове византийских живописных традиций: в Венеции вошло в моду заказывать у критских мастеров изображения святых, домовые иконы, алтарные образы. Как уже говорилось выше, критские изографы одинаково умело писали в двух манерах — «греческой» и «латинской», поэтому могли выполнить заказ как венецианского вельможи, так и отца-настоятеля какого-нибудь отдаленного православного монастыря на Хиосе или Патмосе. Источники свидетельствуют, что в XV столетии с Крита вывозилось по несколько тысяч (!) икон в год. Сохранились тексты контрактов, согласно которым та или иная кандийская мастерская обязывалась в самый короткий срок (например, в течение месяца) изготовить тридцать, шестьдесят, девяносто различных икон. Открывая мастерские и неплохо зарабатывая, изографы брали учеников — на срок от трех до пяти лет. Обуче-

ние могло быть как индивидуальным (один мастер — один ученик), так и коллективным (один мастер — несколько учеников). Любой одаренный ученик по окончании «курса» обычно получал титул «маэстро» и в свою очередь мог преподавать основы ремесла. Первые шаги ученика (подмастерья) были самыми простыми: он мыл кисти и учился растирать пигменты. Затем мастер постепенно доверял ученику прорисовывать контуры изображений святых: как правило, ученик копировал старые, законченные изображения или оттачивал мастерство, пользуясь «справочниками» — книгами, авторы которых поясняли, как должен выглядеть тот или иной иконописный образ. Самым известным подобным руководством можно считать составленный в конце X века в Константинополе, в правление императора Василия II, так называемый «Минологий» (то есть «Житийник»), где последовательно, по дням, были приведены жития святых с иллюстрациями к большей части агиографических текстов, что позволяло иконописцам по необходимости использовать миниатюры из «Минология» как образцы. Разумеется, эта книга была не единственным «каталогом» изображений святых, существовали и другие. Традиция писать образы неизменными сохранялась в православной иконописи всегда, это — один из ее самых важных и интересных отличительных моментов, поэтому и канонические изображения, и описания к ним (своего рода текстовые подсказки для изографов) переходили из одного руководства в другое без каких-либо существенных изменений.

Следующим шагом в обучении подмастерья становилась его совместная работа с учителем, когда ученику поручалось выписывать какие-нибудь небольшие детали (например, одежды фигур или прорисовывать фон). Наконец, убедившись, что ученик достиг определенного совершенства, мастер разрешал ему писать икону от начала до конца. Это было признанием того, что теперь ученик может приступать к самостоятельной работе. Новому мастеру требовалось вступить в Гильдию святого Луки, традиционно считавшегося небесным покровителем живописцев и иконографов (как автор первых икон, изображающих Богородицу с Младенцем). Членство в гильдии (любой) требовало от мастера выполнения ее устава и предписаний главы цеха. В ответ мастер получал определенные профессиональные преимущества: например, мог рассчитывать, что при возникновении спорных профессиональных ситуаций (скажем, при необходимости защищаться в суде) его интересы будет представлять лично глава гильдии или другое официальное лицо. Самой гильдии и средневековым городам, где существовала подобная система, было выгодно объединять мастеров: властям так было проще взимать налоги, а главе гильдии следить за тем, чтобы никто из случайных приезжих не составил конкуренцию членам профессионального братства: прежде чем открыть в городе мастерскую, вновь прибывший должен был либо пройти обучение у члена гильдии, либо заплатить взнос. Критская Гильдия святого Луки не была исключением из общих правил. Причем большое число ее членов и известность их произведений защищали гиль-

дию от конкуренции извне: ехать на Крит, чтобы открыть там иконописную мастерскую, например, в XVI столетии было все равно что «ехать в Тулу со своим самоваром». Напротив, обратный процесс — отъезд мастеров из Кандии, допустим, на Афон или острова Эгейского моря, — был вполне закономерным явлением.

Не будет преувеличением сказать, что «Критский Ренессанс» сложился как течение благодаря литераторам и живописцам: именно они оказались наиболее продуктивны и смогли громко заявить о себе. Тем не менее представители других творческих и интеллектуальных дисциплин (архитекторы, музыканты, правоведы, историки, географы, теологи, философы) также оставили заметный след в насыщенной культурной жизни острова в XV и особенно в XVI и XVII веках. История сохранила их имена. Биография каждого из них — маленькая частичка явления, достигшего своей кульминации как раз к тому времени, когда Доменикос Теотокопулос начал обучение профессии изографа. И может быть, как раз вследствие того, что талантливому юноше приходилось ежедневно (или очень часто) общаться с не менее талантливыми сверстниками, вследствие того, что Кандия была главным очагом культуры на Крите (здесь можно было увидеть одновременно и копии полотен Тициана, и иконы, написанные в традиционной византийской манере), Доменикос и ощутил в себе интерес к поиску и совершенствованию индивидуального стиля; жажда новизны, а возможно, желание реализовать свои честолюбивые планы побудили его отправиться в Венецию, а за-

тем еще дальше — туда, где, как ему казалось, он сможет подняться на собственные художественные вершины, явить себя миру в качестве полноценного художника и завоевать признание публики.

О таких, как Эль Греко, писал в 1566 или 1567 году кандийский нотариус Антониос Панталеос: «Образованный и воспитанный человек никогда не будет чужаком на чужих островах, он быстро обретет друзей, а его хорошие манеры сделают его желанным гостем в любом городе». Исторический факт: в середине XVI столетия судьба забрасывала критян в самые необычные и далекие от родины места: в монастырь Святой Екатерины на полуострове Синай, на Афон, в Метеоры, в города Италии, Франции, в Лондон и даже в ряды конкистадоров, бродивших по Южной Америке в поисках несметных сокровищ индейцев. Но все же самым известным из них стал Доменикос Теотокопулос, которого сегодня мы вполне можем назвать *self made man* и который готов был реализовывать свои творческие амбиции снова и снова, — стараясь доказать окружающим, что он имеет право носить титул *maestro*, полученный еще на Крите.

Термин «критская школа» принадлежит французскому искусствоведу Габриэлю Милле, около ста лет назад изучавшему иконописное наследие Византии. Этим словосочетанием Милле обозначил явление, показавшееся ему необычным: в середине XV столетия в Кандии — небольшом (даже по тем временам) городе с населением око-

ло двадцати тысяч человек (для сравнения: в Венеции в это время проживали 140 тысяч человек) появляются сначала пятьдесят, затем сто, двести (по другим сведениям, триста) иконописцев, которые превосходно уживаются бок о бок, находят заказчиков и сочетают традиционные византийские каноны так называемой палеологовской иконописи (по названию династии Палеологов, правившей Византией в 1261—1453 годах) с западными веяниями (прямая, а не обратная, как это принято в традиционной иконописи, перспектива; одежды святых, носящие отпечаток современной итальянской моды; появление в живописном пространстве неожиданных декоративных элементов (например, античных статуй), изображений заказчиков (донаторов), католических святых (чаще всего — святого Франциска Ассизского и святого Доминика де Гусмана); наконец — важный момент, — критские мастера начинают *подписывать* свои работы — что было совершенно нехарактерным явлением для иконописи Византии или Руси, где изографы оставляли свои творения безымянными, и об авторстве того или иного изображения искусствоведам порой приходится догадываться лишь по стилистическим особенностям или каким-либо иным косвенным признакам.

Критская школа начала формироваться в Кандии еще на рубеже XIV—XV веков. Первым известным мастером, чье имя сохранили для нас произведения, подписанные по-гречески — «*χέιρ Ἀγγέλου*» («рука Ангела»), — стал Ангелос Акотантос, возможно, выходец из Константинополя, перебравшийся на Крит в самом начале XV века,

а затем в 1436 году вернувшийся обратно в столицу Империи. Обосновавшись на острове, он поддерживал связи с синайским монастырем Святой Екатерины, где до сего дня сохранились его работы. Основными иконографическими типами, к которым обращался в своем творчестве Ангелос, были «Введение Богородицы во храм», «Ветхозаветная Троица», «Святой Георгий, поражающий дракона», «Деисус»; кроме того, его кисти принадлежат редкие изображения Богородицы — «Живоносный источник» и «Христос Виноградная Лоза». Мастер выполнял работы преимущественно по заказу критских монастырей, поэтому чаще всего работал в традиционной, православной манере, и хотя в его произведениях постепенно начинают появляться некоторые западные заимствования (детали интерьеров), они пока незначительны.

После смерти Ангелоса Акотантоса часть его икон была выкуплена другим критским мастером, Андреасом Рицзосом (1422—1492). Уроженец Кандии, он писал по заказу и православных, и католиков (о чем свидетельствуют подписи, сделанные на некоторых произведениях, в том числе и на латыни). Иконы Андреаса Рицзоса сегодня хранятся в Италии, на различных греческих островах и, конечно, на Крите. Считается, что он развил введенный в обиход Ангелосом Акотантосом иконографический тип «Богородица Страстная», где помимо традиционного изображения (пожалуй, наиболее любимого критскими мастерами) Одигитрии с Младенцем в пространстве иконы присутствуют также ангелы, несущие орудия Страстей Христовых.

Современниками Андреаса Рицзоса были такие мастера, как Андреас Павиас, Николаос Зафурис, Андреас Бизаманос (Питцаманос) и Феофан Критский (Феофан Стрелицзас), также работавшие много и плодотворно, причем не только в Кандии, но и (как двое последних) в православных монастырях Далмации и Метеорах. Они впервые стали вводить в подписи к собственным иконам уточнение: «критянин» — *ὁ κρης* (впоследствии так будет делать и Доменикос Теотокопулос). Получил известность и мастер Николаос Рицзос, сын Андреаса: его имя зафиксировано в договоре, заключенном с настоятелем Синайского монастыря Герасимосом Кипреосом в сентябре 1499 года; согласно договору Николаос обязался изготовить для синаитов 24 различных произведения (иконы, панагии, триптихи).

Необходимо сказать о том, что во второй половине XV века Синай становится для критских изографов особым духовным ориентиром, оставаясь при этом святым местом для всего христианского мира, одинаково чтимым и православными, и католиками. Согласно библейскому преданию, на одной из вершин Синая пророк Моисей разговаривал с Господом, представшим ему в образе Неопалимой купины, там же он получил скрижали с десятью заповедями, а затем постился сорок дней и сорок ночей, вымаливая прощение для своего народа, впавшего в грех идолопоклонства. Через несколько столетий, уже в эпоху после Рождества Христова, на соседней вершине были обретены мощи Святой Екатерины, одной из наиболее чтимых грече-

ских святых. Вскоре был основан и монастырь в честь святой — в IV веке. С VI по XVI век в монастыре было собрано огромное живописное наследие, оказавшее прямое влияние на многих греческих иконописцев, приезжавших творить в монастырских мастерских: композиционные решения, сюжеты и темы для своих произведений они зачастую выбирали, ориентируясь на образцы именно синойской иконописи. Постепенно, уже в XVI—XVII веках, иконография святой горы становится популярной среди критских иконографов, изображавших Синай как на отдельных иконах, так и в качестве ключевой детали на произведениях, посвященных истории мученичества святой Екатерины.

Образ Синая, знаменующий прежде всего духовное восхождение, присутствует и в знаменитой «Лестнице райской», христианском тексте VI века, чье создание приписывается игумену синойского монастыря Иоанну. Этот текст состоит из тридцати ступеней-«слов», знаменующих движение от дольного мира к горнему, непосредственно к самому Христу. Иконография «Лестницы» повествует о трудностях этого пути: тех, кто имел неосторожность обернуться назад, усомниться, поддаться колебаниям, Иоанн Лествичник сравнивает с женой библейского Лота, обращенной в соляной столп. Многих преодолевших несколько ступеней или даже полтора-два десятка, но затем оступившихся, стаскивают крючьями вниз недремлющие бесы. Лишь избранные, сохранившие твердость духа, поднимаются до самого верха, где их встречает Христос. Для православного христианства значение текста

«Лествицы райской» очень велико. Он неоднократно переводился на различные языки и толковался богословами. Популярность «Лествицы» повлияла на православную иконографию: сюжет духовного восхождения окончательно оформился в иконописи эпохи византийской династии Комнинов (XI—XII века) и из Византии распространился по всему православному миру. Критские мастера также неоднократно писали иконы с изображением «Лествицы», в частности в XVI столетии; эти работы сохранились на Афоне и в Метеорах. Прототипом всех «лествичных» икон можно считать ту, которая находится на Синае и датируется XI веком; вероятнее всего, она была создана константинопольскими иконографами по заказу монахов-синаитов.

Кандийским мастерам XVI столетия синайский монастырь Святой Екатерины был дорог не только как святое место со своей историей и иконописными традициями, повлиявшими на христианское искусство; они чтили его и по другой — более конкретной — причине, непосредственно связанной с первой: в 1555 году (по некоторым сведениям, раньше) в Кандии, в метохии* синайской обители, открылась иконописная школа, где, как считают некоторые историки, учились основам искусства иконографа Доменикос Теотокопулос, а также его знаменитые современники — Михаил Дамаскинос и Георгиос Клонцзас. Метохий находился там, где сейчас расположена церковь Святой Екатери-

* То есть в находящемся на удалении от монастыря подворье (*греч.*).

ны, — в Старой части Ираклиона, в нескольких минутах ходьбы от кафедрального собора Святого Тита. Сегодня в церкви организован музей, где хранится коллекция икон мастеров критской школы, в том числе несколько работ Михаила Дамаскиноса. Очевидно, что обучение у братьев-синаитов (если Эль Греко действительно учился там) должно было наложить свой отпечаток на его раннее творчество; и тогда мы вправе объяснить появление таких произведений художника, как небольшая картина «Видение горы Синай», написанная по заказу Фульвио Орсини в Риме, а также центральной части так называемого Моденского триптиха (на которой изображены паломники у подножия монастыря Святой Екатерины), именно стремлением Эль Греко выразить свое благоговейное отношение к тому месту, с которым были напрямую связаны его учителя-монахи. Быть может, в своем воображении художник часто представлял себя на месте своих персонажей — тех пилигримов, которых он дважды изобразил, коснувшись «синайской» темы. Паломничество как метод духовного поиска было понятно и близко Доменикосу; его собственные странствия, начавшиеся несколько лет спустя, по сути тоже были чем-то вроде паломничества, целью которого был поиск Абсолютной Истины или — если быть точнее — способов ее живописного выражения.

История паломничества европейцев на Синай уходит корнями в Средние века. В начале XI века, то есть вскоре после первого Крестового похода, нормандский герцог Робер II отправляет

туда 700 пилигримов в сопровождении греческого монаха. В последующие века паломники приезжают в монастырь постоянно. В знаменитом произведении средневековой английской литературы «Видение о Петре Пахаре» У. Лэнгленда (около 1360) упоминается встреченный главным героем почтенный пилигрим, побывавший, помимо прочего, и на Синае. К его шляпе по обычаю времени приколоты «отличительные знаки» (*signes*) — склянки (вероятно, со святой водой или елеем) в память о совершенном паломничестве. Они дают возможность любому путнику сразу узнать паломника, повстречав его на дороге. В XIV—XV веках начинают создаваться полноценные тексты, рассказывающие историю монастыря, — что-то вроде хроник, повествующих о событиях, предшествовавших появлению монастыря, а также о его возникновении и заслугах перед христианским миром. Следует, разумеется, помнить, что святая Екатерина была и продолжает оставаться одной из наиболее популярных святых в Греции (равно как и в других православных странах), и почитание ее только усиливало интерес верующих к Синаю. С уважением относились к монастырю даже различные завоеватели: арабы, а потом турки, предоставлявшие настоятелям определенные льготы и старавшиеся не препятствовать паломникам в их стремлении добраться туда. К слову, первые русские путешественники оказались на Синае тоже достаточно рано — в середине XV века. Известно, что русские цари (от Ивана Грозного до Петра Первого) благоволили святыне и помогали

монастырю, периодически отправляя на Синай щедрые дары. Но если Русь от Синая находилась достаточно далеко, то от Крита до северного побережья Африки, что называется, рукой подать. И это делало культурный обмен между островом и обителью постоянным и исключительно плодотворным.

«Поколение Эль Греко» — и сам Доменикос, и его коллеги Михаил Дамаскинос (1530—1595, он был на девять или десять лет старше), Георгиос Клонцзас (1545—1608), Фома Вафас (1554—1599) — отличалось удивительной работоспособностью. Так, Дамаскинос оставил после себя восемьдесят четко атрибутируемых произведений, среди которых, в частности, расписанный алтарь и иконостас венецианской церкви Сан-Джорджо-деи-Гречи, куда мастер был приглашен в 1574 году местной общиной. Спустя десять лет, выполнив этот заказ и посетив еще несколько итальянских городов, художник вернулся домой в Кандию, где продолжал творить. Не будет преувеличением сказать, что как иконописец Дамаскинос был самым востребованным мастером второй половины XVI века, и его слава распространилась по всему Восточному Средиземноморью. Георгиос Клонцзас, согласно сохранившимся в Государственной архиве Венеции документам (а именно там собрано большинство записей, имеющих отношение к Криту интересующего нас периода), имел трех сыновей (все — изографы, как и отец). В 1564 году Клонцзас получил титул «маэстро». В 1587 году открыл

мастерскую на площади Сан-Марко в Кандии, писал триптихи, иконы (всего известно примерно пятьдесят), а также создавал сборники миниатюр вроде «Хронографии» (1591), посвященной битве при Лепанто, но начинающейся — как было принято в Средневековье — историей сотворения мира. В 1566 году его имя упоминается в документах, касающихся торгов, на которых Доменикос Теотокопулос выставил одну из своих работ. Клонцзас фигурирует в этих бумагах как оценщик. Таким образом, можно точно сказать, что Доменикос и Георгиос были лично знакомы.

Помимо «синайской» темы мастера второй половины XVI века разрабатывают самые различные иконографические сюжеты. Особым их вниманием пользуются «Успение», «Встреча апостолов Петра и Павла» (аллегорически трактуемая в описываемое время как единение Западной и Восточной Церкви), «Тайная вечеря», «Распятие», «Страшный суд», «Воскресение Христова». К тематике Страстей Христовых Эль Греко будет возвращаться и вдали от родины, создавая все новые произведения, посвященные земным страданиям Спасителя. Но самым популярным образом у критских изографов в этот период остается Богоматерь Одигитрия (Путеводительница) с Младенцем Христом на руках. Этот образ ранее был особо чтим в Византии, где поклонение иконе Одигитрии принимало необычный вид. Историк Сергей Иванов в своем замечательном путеводителе по старому Константинополю рассказывает легенду о том, как каждый вторник из ворот монастыря Одигон иноки выносили боль-

шую, почти в человеческий рост, икону Богоматери Одигитрии, получившей свое имя по названию обители, и, по очереди держа ее на плечах, кружились среди собравшейся толпы; поскольку изображение на иконе было двусторонним, казалось, что она парит над людьми, летает, отсюда ее второе название — «летающая». Именно с этого изображения Богоматери, авторство которого приписывалось апостолу Луке, делались многочисленные копии, которые потом расходились по всему православному миру. Интересно, что в XII столетии в Константинополе была создана еще одна разновидность этой иконы — Богородица Одигитрия Месопандитисса (*греч.* «Приготавливающая встречу с Христом»). Спасаемая от турецкого нашествия, она оказалась на Крите, где была помещена в собор Святого Тита и считалась чудотворной. Во времена, когда Доменикос Теотокопулос жил и учился в Кандии, икона находилась в соборе, и это дает нам право утверждать, что молодой изограф, как и многие его собратья, наверняка видел чудотворный образ и даже молился перед ним. Сейчас икона известна всему миру как Санта-Мария делла Салюте, она находится в Венеции, в одноименном храме, построенном на берегу Большого канала в знак избавления города от чумы в 1630-х годах. Одигитрия Месопандитисса была перенесена с Крита в этот храм последним дожем Кандии генералом-проведителем Франческо Морозини в 1669 году (помимо иконы он забрал также главу апостола Тита, которая была возвращена в кафедральный собор нынешнего Ираклиона только спустя триста лет).

У кандийских мастеров, ощущавших себя наследниками и носителями византийских традиций, образ Одигитрии вызывал особое почтение. Не стал исключением Доменикос Теотокопулос. Одна из первых икон, написанная им на Крите, изображает святого Луку, пишущего канонический образ Богородицы с Младенцем. Икона сохранилась не полностью: в центральной ее части осыпалась краска, однако очертания фигуры апостола угадываются. Зато хорошо сохранился сам образ, создаваемый святым, — это, без сомнения, Богоматерь Одигитрия, сидящая на троне и указывающая правой рукой на Младенца Христа, сидящего у нее на коленях.

С конца XVI — начала XVII века до момента, когда Крит захватили турки, на острове сменилось еще два поколения иконописцев, среди которых наиболее известны Эммануил Лампардос, Иеремия Паладиас, Иоаннис Апакас, Сильвестрис Тахарис (выполнявший работы по заказу александрийского патриарха). Последними яркими представителями критской школы стали Эммануил Цанес (1610—1690) и Священник Виктор (1651—1697; его так и называют в источниках, поскольку он служил в одном из храмов Кандии). Оба писали в православной манере. Виктор, в частности, прославился тем, что создал знаменитый образ святой Екатерины с орудиями страстей (и еще около сотни икон), а также эскиз знамени дожа Франческо Морозини, на котором изобразил распятие и Богоматерь с Младенцем на троне. Эммануил Цанес был не менее плодовит: его работы сегодня украшают различные музеи и храмы — от Венеции до Афин.

В 1660-е годы критские мастера постепенно начинают (как когда-то из Константинополя) эмигрировать с острова. Предвидя скорый захват Кандии османами, они перебираются в Венецию, на Афон, в синайский монастырь и на острова Средиземного моря, находящиеся в ареале православия и пока еще независимые от султана (например, Корфу или Закинф). Там они продолжают много и активно работать. Однако как значимое явление критская школа перестает существовать. Еще ранее, в 1570 году, вместе с историей венецианского Кипра завершается история так называемой итало-кипрской школы (около 1479—1570) — своеобразного аналога критской школы; закрываются хиосские мастерские (в 1566 году турки отвоевывают Хиос у Генуи). В Средиземноморье остается все меньше центров, где сохраняются иконописные традиции Византии, воплотивших то бесценное духовное наследие, истоки которого лежат в первых веках христианской эры.

Сегодня вопрос о влиянии византийской иконописи на творчество Эль Греко вызывает у искусствоведов различные мнения. Кто-то полагает, что оно несомненно; другие (например, знаменитый советский искусствовед В. Н. Лазарев) считают, что Эль Греко стал чуть ли не единственным заметным представителем критской школы и под влиянием итальянского маньеризма в его творчестве канонические иконописные сюжеты постепенно трансформировались в те произведения, которые впоследствии прославили его — иными словами, Эль Греко как бы

«перерос» свои художественные корни. Третьи видят в его работах испанского периода (самого известного) совершенно особую манеру письма, возникающую лишь в Толедо и очень условно соотносимую с произведениями, выполненными на Крите и даже в Италии. Скорее всего, правы все-таки те, кто придерживается первой версии. В ее пользу свидетельствуют, пожалуй, несколько важных фактов: знаменитые непропорциональные, «длинные» фигуры («человеческий рост, измеряющийся от чела до подошвы девятью лицами» — как учил Дионисий Фурнографит, автор наиболее известного руководства для иконописцев «Ерминия», составленного в XVIII столетии на Афоне на основании более ранних документов, в том числе и XVI столетия); золотистый фон некоторых произведений (известно, что многие иконописцы любили добавлять золотую краску в свои творения, поскольку золото символизирует божественный свет, божественную энергию); композиционное сходство — одновременное расположение в пространстве произведения нескольких хронологически последовательных эпизодов, что также характерно для иконописи («линейная» сюжетная композиция перестраивается в так называемую симультанную — у Эль Греко мы обнаруживаем этот прием, например, в «Мученичестве святого Маврикия» (1580—1582), где присутствуют одновременно три главные сцены жизни святого); использование отдельных символов и деталей, характерных для иконописи, и т. д. Кроме того, не будет большим преувеличением сказать,

что византийская духовность, которой напитаны работы и константинопольских мастеров, и изографов критской школы, сполна присутствует в творчестве Эль Греко вплоть до последних лет его жизни, удачно сочетаясь с традиционной склонностью испанского духа к мистике и сакральному (что является неотъемлемой чертой культуры Испании периода Средних веков и Возрождения — достаточно вспомнить религиозные откровения Хуана де ла Крус или Терезы Авильской). Начав как иконописец, Доменикос постепенно оттачивает свою манеру письма. Нельзя сказать, что она становится лучше, — она становится *другой*. На протяжении десяти лет непрерывных поисков собственного стиля художник наконец оказывается в Толедо, где аура готики (выраженной в архитектуре устремления в небо) и наследие ближневосточных духовных традиций накладываются на его более ранний творческий опыт — и в первую очередь, конечно, опыт иконописца. Сохраняя на протяжении всей жизни глубокую религиозность, Эль Греко по-прежнему (и еще более интенсивно) пытается в своих картинах, написанных в Испании, выстроить мост между двумя мирами — земным и небесным. И здесь не последнюю (а возможно, даже важнейшую) роль сыграет тот факт, что первые религиозные впечатления художник получил именно на Крите, среди православных святынь, в православной среде. И эти впечатления, эти переживания ребенка, впервые сознательно вошедшего в храм и пораженного его атмосферой, так или иначе влияющие на фор-

мирование внутреннего мира любого человека, уникальным образом воплотятся в картинах Эль Греко, созданных в 1577—1614 годах уже в Испании и прославивших мастера. Будучи учеником византийских иконографов, художник сохранит суть этого древнего искусства (поиск Вечного, Божественного) в глубине своей души, чтобы позднее явить его миру в претворенном виде — при помощи той особой художественной манеры письма, которая отличает его от всех остальных живописцев.

Глава 3
«ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ»*

*Всякий знаменитый художник
начинается с неизвестности...*

Средневековый Устав
Гильдии святого Луки.
Фландрия

В двадцати восьми километрах к западу от современного Ираклиона, на совсем небольшом удалении от федеральной трассы — главного и единственного шоссе, проложенного вдоль северного побережья Крита и соединяющего основные города, в живописнейшем месте — среди высоких холмов, покрытых сочной зеленью, по обоим берегам ручья Пандомантри расположилась деревушка Фóделе. Это одно из предполагаемых мест появления на свет Доменикоса Теотокопулоса. Статус «родины великого критянина» был закреплен за Фóделе в начале XX века с легкой руки испанского историка искусств Мануэля Коссио. В своих выводах Коссио опирался на сведения испанского вице-консула в Ираклионе, сообщившего, что именно в Фóделе проживает некий Леонидас Теотокис, возможно, являющийся одним из потомков мастера. Поскольку варианты фамилии «Теотокопулос» и «Теотокис»

* «Доменикос исполнил» (греч.).



Святой Иоанн Богослов и святой Иоанн Креститель. Эскиз.
Дом-музей Эль Греко. Фоделе

(образованные от греч. *Θεοτοκος* — Богородица) и в XVI, и в XX столетиях встречались на Крите очень редко, Коссио решил, что этого доказательства достаточно. Спустя четверть века мнение испанца поддержал греческий журналист Ахиллеас Адонис Киру, пришедший к аналогичному выводу в написанной в 1930-е годы биографии художника. Версия, что Фоделе является местом рождения Доменикоса Теотокопулоса, прижилась, и маленькая деревня с населением всего около пятисот человек превратилась в туристический центр, куда в сезон ежедневно приезжают экскурсионные автобусы и где, как в любом связанном с туризмом уголке, местные жители предлагают путешественникам сувениры, а затем гиды ведут своих подопечных в не так давно построенный на краю Фоделе Дом-музей Эль Греко. Это сложенное из известняка одноэтажное здание, где по стенам тесных комнат развешаны в лайтбоксах реплики произведений мастера, выполненных в разные периоды (к сожалению, оригинальных работ там нет). В одной из комнат музея организовано подобие мастерской художника. Рядом с домом возвышается красивая византийская церковь Айя-Панагия (Пресвятой Богородицы), построенная в XI веке. Экскурсоводы любят производить на туристов впечатление, говоря, что (есть вероятность!) юный Доменикос Теотокопулос вдохновлялся этой старинной византийской архитектурой и фресками, ныне почти стершимися. Тем не менее не существует ни одного убедительного аргумента в пользу того, что будущий Эль Греко появился на свет именно в Фоделе. Однако легенда

«состоялась», да и деревушка отличается невероятной атмосферой: само по себе это место очень живописное — горы, река, апельсиновые деревья по берегам, церковь, колоритные пожилые дамы в черном (как это принято на Крите), продающие кружева и вязание собственной работы; оно завораживает и настраивает на философский лад. Сама мысль, что ты, может быть, находишься среди потомков великого художника, тоже добавляет вдохновения.

Возможно, версия, рассматривающая Фоделе как место рождения Доменикоса Теотокопулоса, до сих пор оставалась бы единственной, если бы не современные греческие историки и искусствоведы, которые начиная с 1960-х годов раз за разом предпринимали попытки отыскать в венецианских архивах сведения, могущие пролить свет на ранний период биографии мастера. И надо сказать, им удалось найти несколько интересных свидетельств, позволивших по-новому взглянуть на первые годы жизни Эль Греко.

Прежде всего было установлено, что отец художника, Георгиос Теотокопулос, оказался каким-то образом связан с мятежниками, поднявшими очередное восстание против венецианской власти в районе Канеи (северо-запад острова) в 1526 году. Поскольку венецианцам в конце концов удалось подавить мятеж, Георгиос счел, что оставаться в родной деревушке небезопасно, и в 1528 году перебрался подальше оттуда. В качестве нового места жительства он выбрал Кандию, где у него родились сыновья: старший — Мануссо (Мануил) и, спустя десять лет, — Доменикос. Сам Георгиос, по всей видимости, занял в Кан-

дии должность сборщика налогов. Дата его смерти неизвестна. Скорее всего, в тот год, когда Доменикос отправился в Венецию (1567), его уже не было в живых.

Имя Мануссо Теотокопулоса неоднократно встречается в архивных записях, относящихся к 1560—1570-м годам. В 1561 году он вступает в Братство моряков Кандии, в 1563-м женится и несколько раз фигурирует в различных документах, связанных с мореплаванием и торговлей; не исключено, что он был довольно преуспевающим купцом, длительное время проводившим вне дома. Современный греческий филолог и историк Никос (Николаос) Панайотакес предполагает, опираясь на косвенные сведения, что летом 1567 года Мануссо был вовлечен в тяжбу между двумя членами Гильдии святого Луки и главой гильдии (*il guardiano*) Иоаннисом Склаво-сом. Впрочем, причина возникновения тяжбы, а также роль, которую играл в этом деле Мануссо, неясны. Тяжба закончилась тем, что Мануссо был приговорен к штрафу (в случае неуплаты которого ему грозила принудительная ссылка на галеры — обычная практика тех лет, когда виновный, который не мог выплатить штраф или компенсацию истцу, был обязан полгода или год прослужить гребцом на одном из венецианских кораблей); но уже в 1569 или 1570 году продолжил заниматься торговлей; есть предположение, что он в 1570-е годы пошел по стопам отца и стал сборщиком пошлин в кандийском порту. Известно, что в браке у Мануссо родилось четверо сыновей. Судьба троих остается загадкой. Четвертый, Франгискос, скончался в июле 1589 года

в Венеции, куда, очевидно, перебралась семья. Интересный факт: в 1571 году Мануссо Теотокопулос вступил в ряды членов православной общины Венеции — это означает, что он (по крайней мере в начале 70-х годов XVI века) придерживался православного обряда. Этот факт важен для нас: он указывает на то, что и его брат, Доменикос, при рождении также должен был быть крещен в православие (тогда, как и сегодня, родных братьев, если речь не шла о каких-либо исключительных обстоятельствах, редко обращали в разные вероисповедания). В конце 1580-х годов следы Мануссо теряются и возникают вновь в испанских документах лишь в начале XVII века. И эти свидетельства еще более интересны: согласно им, уже будучи стариком, Мануссо приехал в Толедо к брату и провел у него последний год жизни (1603—1604), а затем был погребен по католическому обряду. Таким образом, возможно, уже находясь в Испании, он сменил вероисповедание, последовав (по всей видимости) примеру младшего брата. Как пишет Н. Панайотакес, «такой была участь многих тысяч греков, покинувших родину и перебравшихся в начале XVII века в фанатично настроенную в религиозном плане Европу». Роль Мануссо в творческой жизни Доменикоса и его возможное влияние на брата также остаются загадкой. Не исключено, что он изображен на каком-либо из портретов или картин Эль Греко, созданных в 1600-е годы. Сохранился не поддающийся точной атрибуции портрет пожилого мужчины с серьгой в ухе, которого по традиции считают изображением старого Мануссо. Портрет был написан в 1603 или

1604 году. Зато благодаря находкам современных греческих историков мы можем не сомневаться: в отличие от брата Мануссо не носил титул «маэстро», то есть даже если он когда-либо и обучался искусству живописи в родной Кандии (был как-то связан с Гильдией святого Луки), то по каким-то причинам так и не стал титулованным мастером.

Интересна этимология имени *Доменикос*, которым в описываемое время на Крите было принято называть в основном мальчиков, родившихся в католических семьях. Это имя давалось в честь святого Доминика де Гусмана (1170—1221), основателя одного из самых известных орденов католической церкви — братьев-проповедников, более известного как доминиканский. Предположение, что если бы художник родился в православной семье, то его согласно принятой на Крите традиции (и в пике венецианским нововведениям) должны были бы назвать *Кириакос* (греческий аналог латинского *Dominicos*, что в переводе также означает «Господь») — именем, которое достаточно часто встречается в критских документах XVI—XVII веков, имеет право на существование. При этом, например, Панайотакес считает, что теоретически дать латинское имя мальчику все же могли: например, в честь деда, если тот был католиком, но его дочь (то есть мать Доменикоса) вышла замуж за православного грека. В XVI столетии на Крите традиция давать имя внуку в честь деда (как, впрочем, и племяннику в честь дяди) была достаточно распространена. Впрочем, назвать православного мальчика *Доменикос* (или на итальянский манер *Domeneago*)

могли еще в одном случае: дальновидно предположив, что в будущем ему предстоит делать карьеру и имя поможет в этом, став своего рода условным «маркером» принадлежности его обладателя к венецианским кругам. Известно, что святой Доминик был одним из наиболее чтимых святых среди венецианской знати Крита и его изображения периодически возникают на иконах того времени. Сам Эль Греко отдаст дань уважения этому святому, написав в Испании по крайней мере четыре варианта «Молитвы святого Доминика» (под грозовым небом святой стоит на коленях перед небольшим распятием, углубившись в молитву). Интересно, что имя святого Доминика католическая церковь связывает с появлением *розария* — специфического вида четок, предназначенных для счета произнесенных молитв, наиболее значимых для христианского мира. В 1214 году, согласно преданию, розарий был вручен святому явившейся ему Девой Марией. Перекидывая мостик из начала XIII столетия в конец XVI, любопытно вспомнить, что именно с розарием связана легенда о небесных силах, пришедших на помощь эскадре Священной лиги, вступившей в сражение с турецким флотом при Лепанто (об этой битве речь пойдет ниже). В честь победы было установлено официальное почитание Девы Марии Царицы Розария — этот праздник до сих пор ежегодно отмечается католической церковью 7 октября. Множество подобных невидимых нитей, к удовольствию тех, кто привык их искать и находить, пронизывают всю историю человечества, «сшивая», кажется, совсем разные события, судьбы и эпохи...

Косвенные факты говорят о том, что в возрасте девяти или десяти лет юный Доменикос был отдан в школу для мальчиков, а затем, закончив ее, — в иконописную мастерскую. Панайотакес называет имена возможных школьных учителей Доменикоса Теотокопулоса: Теодосиос Коринтиос, Франгискос Кириакопулос, Манолис Стрианос. Каждый из этих интеллектуалов вполне мог преподавать будущему мастеру древние языки, греческую и итальянскую грамматику, риторику, основы арифметики. Возможно даже, учителем Эль Греко был Франческо Джентиле — известный гуманист, выходец из итальянского города Лукка, открывший свою школу в Кандии в 1555 году. В школе Джентиле велось преподавание астрономии, музыки, математики и основ делопроизводства — ученики должны были стать чиновниками и в недалеком будущем занять места в нотариальных конторах, судах, административных учреждениях. Стоит еще раз подчеркнуть: уровень образованности среди критских юношей в это время в целом был высоким. Молодые люди учились много и основательно — образование считалось неременным условием выхода «в свет». Посетивший Крит между 1565 и 1568 годами швейцарский путешественник Петер Виллингер писал: «Нет ни одного ученика в латинских школах Кандии, который не знал бы латыни и древнегреческого языка». Другое, не менее любопытное свидетельство датировано 2 января 1556 года — это документ, указывающий, что православный священник Георгиос Россос из деревни Арханес Абрамохори от-

правляет своего сына к Паоло Бертолино, прево собора Святого Тита в Кандии, с просьбой научить подростка писать и читать на латыни. Такие просьбы в середине XVI столетия были достаточно частыми. Отцы отдавали сыновей в обучение к образованным согражданам духовного или светского звания. В случае с Россосом, как видим, не имеет большого значения принадлежность учителя и ученика к православию или католичеству: сам Георгиос и его сын были православными, а прево Бертолино — католиком (в это время собор официально принадлежал католической церкви). Главным было другое: возможность для мальчика получить начальное образование, открывавшее перед ним определенные перспективы. Подростки учились читать и писать (в том числе на итальянском и латинском языках); если ученик оказывался одаренным и располагал средствами — обучение продолжалось, и в конце концов молодой критянин занимал какой-нибудь высокий пост на острове либо пытался заявить о себе в материковой Европе.

Сохранившийся список книг из личной библиотеки Доменикоса Теотокопулоса, оставшейся после его смерти, демонстрирует нам следующее: художник читал на древнегреческом, на латыни; вероятно, еще на Крите он стал изучать и итальянский, а позднее освоил испанский язык. Франсиско Пачеко — как мы помним — свидетельствует, что Грек был *глубоким философом* (то есть хорошо разбирался в истории философии и в богословии) и не только живописцем, но также

скульптором и архитектором. Все это позволяет считать его «базовое» образование вполне фундаментальным.

По окончании светской школы Доменикос в возрасте около тринадцати лет (приблизительно в 1554 или 1555 году) поступил учеником в иконописную мастерскую — частную или находившуюся при подворье монастыря Святой Екатерины. Учитывая, что срок обучения ремеслу иконописца в то время составлял от трех до пяти лет, можно предположить, что этот период в жизни Доменикоса приходится примерно на 1555—1560 годы. В любом случае, в документе, датированном 28 сентября 1563 года, он уже упомянут как *maestro Domenego Theotokopuli*, то есть к этому моменту, когда художнику исполнилось двадцать два года, его обучение ремеслу абсолютно точно завершилось и он стал полноценным членом гильдии — «мастером».

Здесь будет нелишним сказать несколько слов о тонкостях самого ремесла и нюансах работы иконописца, которые преподавали Доменикосу в Кандии. Мы уже писали, какие этапы включало в себя обучение мастерству изографа. Их было три: наблюдение; первые самостоятельные шаги (с постепенным обретением опыта) и переход к сложным элементам — написанию изображений святых. В начале пути ученик мыл кисти и растирал краски — минералы (пигменты), которые смешивали с яичным желтком. Получившаяся смесь называлась «тёмперой». Ее наносили на специальным образом подготовленные доски, и на протяжении многих веков она сохраняла яркие оттенки. Основными пигмента-

ми были свинцовые белила, дававшие, соответственно, белый цвет, уголь (черный цвет), соли меди (зеленый), киноварь (красный), охра (желтый), индиго (синий), умбра (коричневый). При смешивании основных цветов получались промежуточные оттенки (голубой, розовый, сиреневый и другие). Кроме того, ученики осваивали искусство обработки древесины (на Крите, как и во всей Византии, было принято писать на кипарисовых досках; на Руси, где кипарис не растет, иконы обычно писали на липовых или сосновых досках). Определенным образом подготовленную деревянную поверхность с выдолбленным углублением — «ковчегом» — покрывали паволокой (тканью), поверх которой затем наносили левкас — смесь рыбьего клея с мелом. Это должно было предохранить изображение от растрескивания. После высыхания левкаса ученик мог приступать к нанесению простейших изображений (иногда от руки, иногда — используя бумажные прориси, «снятые» с уже законченных икон). Остальные элементы выполнял *графьей* (специальным инструментом наподобие иглы, вставленной в деревянную ручку) учитель. Он же после процарапывания всех деталей начинал наносить краски. Они накладывались слоями; прежде чем наносить каждый следующий слой, необходимо было дождаться, чтобы высохли все предыдущие. Вначале красками покрывали фон, затем элементы пейзажа и одежды; наконец, писали «личное» — лик, руки и ноги святого. Завершая изображение, мастер наносил на *полимент* (специальную смесь коричневых красок и яичного белка) сусальное золото, покрывая

им нимб, крылья ангелов, складки одежд и т. д. В конце работы следовало покрыть икону олифой и снова дожидаться, чтобы она высохла. Каждому этапу неизменно предшествовала молитва. Перед тем как начать писать икону, изографы, как правило, постились, избегая всего, что могло сделать их труд менее одухотворенным, а непосредственно во время работы ограничивали свои контакты с внешним миром — чтобы уклониться от случайных соблазнов.

Ремесло иконописца как никакое другое не только требовало от мастера внимания и сосредоточенности, постоянных духовных усилий и маленьких побед над самим собой, но и настраивало его на определенную «волну», определенную внутреннюю тональность; специфика профессии накладывала отпечаток на отношения изографа с родными, друзьями, коллегами. В какой-то мере он становился для них образцом для подражания, выступал в роли духовного ориентира — поскольку благодаря своему ремеслу показывал всем остальным, своему близкому и дальнему окружению те божественные образы, те картины Царства Небесного, увидеть которые чаяли все они, эти люди, эти христиане, молившиеся перед иконами, созданными мастером.

В середине XVI века в Кандии одновременно работали от двухсот до трехсот иконописцев. Это число поражает: на 80—100 жителей приходился один изограф. Без преувеличения можно сказать, что Кандия была настоящей столицей «иконных дел» мастеров. Расположенные на небольших, тесных улочках и площадях *эргастерии* (мастер-

ские) привлекали внимание заказчиков, приплывавших на остров с Востока и Запада.

Что же представлял собой этот город в то время, когда Доменикос Теотокопулос учился ремеслу изографа и писал свои первые работы в традиционной византийской манере?

После взятия Хандаки в 961 году войсками будущего византийского императора Никифора Фоки греки возвели новые укрепления поверх стены, что была построена еще арабами. Материал для строительства был под рукой: в скалах неподалеку от Кандии выламывали куски известняка, привозили в город и использовали для возведения стен и зданий, примыкающих к гавани. При венецианцах Старый город (*Citta Vecchia*) оказался слишком тесным, и к югу от него постепенно стал расти Новый город (*Citta Nuova*). Около 1460 года в связи с возросшей турецкой угрозой появилась необходимость обнести все городские сооружения стеной, сохранившейся до наших дней. Строительство стен велось на протяжении ста лет — по плану, предложенному венецианскими инженерами Кампофрегозо и Санмикеле. Теперь город с высоты птичьего полета напоминал треугольник, одна сторона которого вытянулась вдоль моря, а две другие сходились в одну точку на юге. От четырех ворот начинались дороги: самая короткая — в порт, другие — на запад острова (в Канею), на восток (в Ситию) и в южные районы Крита. Семь бастионов — Сабиионера, Виттури, бастион Иисуса, Мартиненго (наиболее известный из всех, поскольку рядом с ним сейчас расположена могила Никоса Казандзакиса, которую традиционно принято показы-

вать туристам), Вифлеемский, Вседержителя и бастион Святого Андрея — должны были встречать потенциального врага мощным орудийным огнем. Одновременно на дамбе, прикрывавшей вход в гавань, строилась крепость — *Rocca al Mare* (Морская скала), чье значение оказалось еще более важным после рейдов турецкого адмирала Хайрадина Барбароссы, в 1530-е годы неоднократно беспокоившего северное побережье острова своими набегами. Крепость также сохранилась до наших дней, и любой путешественник, оказавшийся в Ираклионе, может насладиться созерцанием ее величественных укреплений и прогуляться по ведущей к ней от берега дамбе. Построенные в XV—XVI веках оборонительные сооружения впоследствии позволили Кандии героически выдержать турецкую осаду 1647—1669 годов — история войн практически не знает аналогичных примеров. Интересно, что средства на строительство стен выделялись «в складчину» — венецианской администрацией, греческими купцами и членами еврейской общины (существовала в Кандии и такая). В строительстве были обязаны участвовать все горожане мужского пола в возрасте от четырнадцати до шестидесяти лет — одну неделю в году, причем заботиться о собственном пропитании и корме для животных в течение этой недели рабочие должны были сами, не упо- вая на власти.

То, что находилось внутри городских стен, было характерно для любого средневекового города. Храмы (их было много: только католических — семнадцать, православных в полтора-два

раза больше), лоджия (*loggia*) — место собраний знатных венецианцев, площади, узкие улочки — иногда с фонтанами и арками в стиле итальянского Ренессанса, двухэтажные дома горожан: внизу располагались лавки и мастерские, наверху жили хозяева с семьями. Материалом для строительства домов и мощения улиц служил все тот же известняк, которого в окрестностях Кандии было предостаточно. Согласно источникам, его привозили даже с развалин кносского дворца, расположенных в нескольких километрах к юго-востоку от современного Ираклиона.

К сожалению, мы ничего не знаем о событиях личной жизни Доменикоса в период учебы в светской школе, а затем в иконописной мастерской; какие места в Кандии он посещал, какие уголки города нравились ему больше других. Возможно, его жизненное пространство было ограничено подворьем синайского монастыря, откуда он мог (как уже говорилось) выбираться в кафедральный собор Святого Тита или в какой-то другой храм. Не исключено, что, живя в метохии, он навещал отца, мать и брата, обитавших, скорее всего, где-то неподалеку. Может быть, он доходил до порта и разглядывал корабли, приплывающие в гавань и уходящие прочь — куда-то вдаль, в неизвестность, и уже тогда в его душе поселилась мечта о путешествиях — о далеком Городе на лагуне, откуда на Крит привозили копии удивительных картин, совершенно не похожих на те иконы, что писали местные мастера; в этих произведениях итальянских мастеров (и, конечно, самого Тициана), несмотря на их заведомую «светскость», было что-то невероятное;

это искусство создавалось по совершенно иным законам. И эта непохожесть также могла служить Доменикосу определенным ориентиром. «Почему бы не научиться писать подобным образом? — размышлял он. — Тогда я смог бы создавать иконы и вот такие произведения, пользующиеся большим спросом в Италии». И быть может, эти мысли еще сильнее волновали душу подростка, мечтавшего путешествовать, плыть за горизонт, в новые для него страны; с годами это стремление становилось все более явным.

Любопытен тот круг общения, который мог сложиться у Доменикоса в годы учебы. В 1550—1560-х годах в Кандии, где-то рядом с ним, выросли и учились не только будущие знаменитые мастера критской школы, такие как Дамаскинос или Клонцзас, но и другие юноши, вскоре ставшие выдающимися интеллектуалами, как, например, уже упоминавшиеся Георгиос Хортацзис и самый известный греческий литератор той эпохи Вицендзос Корнарос. И хотя лично Доменикос и Вицендзос, к сожалению, видимо, не встречались (Корнарос родился в Ситии и переехал в Кандию только в 1590 году), в их биографиях много общего, но главное — их роднит общее мировоззрение, основанное на идеалах греко-венецианской культуры. Жизнь Вицендзоса тоже не была лишена любопытных поворотов: перебравшись в Кандию, он стал членом Академии дельи страваганти (*Accademia degli Stravaganti*), основанной его братом Андреа. В те годы академии представляли собой подобие кружков, на собраниях которых обсуждались различные темы гуманитарного толка, проис-

ходил обмен мнениями, читались стихотворения и переводы римской классики. В 1591 году Вицендзос стал чиновником городской администрации и на протяжении двух последующих лет боролся с эпидемией чумы, разразившейся в городе. Писать свое главное произведение, «Эротокрит», он начал на рубеже XVI—XVII веков. Книга была опубликована в Венеции лишь спустя сто лет после смерти автора — в 1713 году. Как и многие литераторы эпохи, Корнарос соединил в романе античное наследие (дошедшее до Крита через Византию, где уважали всякого рода торжественные, высокопарные сюжеты, и начиная с XII века охотно сочиняли объемные любовные произведения) и современность («рыцарские» романы типа «Неистового Орландо» Лудовико Ариосто). Десять тысяч строк поэмы, написанной пятнадцатисложником, рассказывают о приключениях благородного юноши по имени Эротокрит, который, влюбившись в дочь афинского царя Аретузу, прилагает все усилия, чтобы оказаться рядом с любимой. После множества приключений Эротокрит спасает Афины от полчищ варваров и в награду получает от Геракла, отца Аретузы, руку любимой и царство в придачу. История подвигов Эротокрита так полюбилась критянам, что в последующие десятилетия и столетия после публикации романа возникло множество подражаний и версий. Идеальный герой, готовый жертвовать собой ради любви и родины, пришелся по душе многим поколениям критян и остальных греков. С Эротокритом долгое время связывались надежды эллинов на освобождение от власти турок. Именно

поэтому на протяжении трехсот лет (вплоть до начала XX столетия) образ Эротокрита был одним из символов греческой независимости. Не приходится сомневаться, что этот образ (и подобных ему замечательных народных героев) был знаком Доменикосу — по песням, которые он наверняка слышал в Кандии, или по сказкам, которые в детстве ему могла рассказывать мать. Произвели ли они на него какое-либо впечатление — сказать трудно, но то, что они формировали в жизни подростка определенную атмосферу, не вызывает сомнений. Это была атмосфера героических приключений, победы правды над ложью и Добра над Злом, победа любви, которая все преодолевает. Это были мифологизация собственной истории и ожидание чуда, когда неведомо откуда должен появиться никем не uznанный герой и победить многочисленных врагов, чтобы потом удостоиться руки прекрасной царевны.

Народные легенды, из которых соткан роман «Эротокрит», — те, что рассказывались стариками и женщинами в Кандии и других городах Крита, в небольших горных селениях и в пещерах, где укрывались повстанцы, решившиеся вновь попытать судьбу в сражениях с солдатами могущественной Венеции, — усиливали общее, характерное для всей Европы периода Средних веков и Возрождения ощущение, что мир стоит на пороге очень серьезных событий метафизического плана — и в первую очередь тех, что были описаны Иоанном Богословом в его От-

кровении. С первых же веков христианства текст Апокалипсиса вызывал множество толкований. Не только священники и богословы, но также аристократы и особенно простые люди — крестьяне, ремесленники, торговцы и воины — сопоставляли этот текст с конкретными датами и природными явлениями, делая собственные выводы. Ожидание Страшного суда накладывало отпечаток на поступки человека той эпохи, на восприятие им мира и событий, свидетелем которых он являлся, на его отношения с религией и обществом, в котором он существовал. Но одни даты сменялись другими, чередовались «знаки», появлялись все новые свидетельства, говорившие о том, что Второе пришествие уже близко, по Европе бродили визионеры, призывавшие с папертей и церковных кафедр к покаянию ввиду скорого конца света. Лилась кровь в битвах, эпидемии уносили тысячи жизней, но финальная схватка Истины и Лжи по-прежнему не происходила... Однако с приближением 1492 года у тех, кто ощущал себя духовными наследниками Византийской империи, появился новый повод для эсхатологических переживаний. Дело в том, что живший в IV веке в Малой Азии, в городе Патары, епископ Мефодий записал свое пророчество, в котором — по существовавшей тогда традиции — рассказывалась история, начинающаяся с сотворения мира. Все библейские события в тексте Мефодия Патарского были разделены по тысячелетиям. Таких периодов, соответственно, было семь. Далее, как писал епископ, а точнее — в 7000 году от Сотворения мира — должны начаться следующие события. Однажды, очень

давно, израильский пророк Гедеон победил «безбожных измаильтян» и прогнал их в Етривскую пустыню, расположенную где-то на Востоке. Однако с наступлением 7000 года (по летосчислению от Рождества Христова приходившемуся как раз на 1492 год) измаильтянам было предсказано Мефодием покинуть пустыню и обрушиться на христианские страны. По сути, так и случилось: немного ранее описанной даты турки-османы стали завоевывать Византию и Юго-Восточную Европу. И измаильтяне — пророчествует далее Мефодий — «будут хулить и говорить: “Нет здесь избавителя для христиан”. И вдруг, как из роженицы на свет, выйдет их погибель и несчастье, и Греческий Царь выступит против них в великом гневе». Новоявленному царю суждено победить измаильтян и прогнать их обратно в пустыню, что знаменует начало эпохи благоденствия и счастья для всего христианского мира. Именно этой битвы, предвосхищающей наступление «блаженной» эпохи, и ожидали христиане в конце XV и на всем протяжении XVI века. Более всего это ожидание затронуло остатки бывшей Византийской империи (в том числе остров Крит), где пророчество Мефодия Патарского пользовалось особенной популярностью. Битва при Лепанто, закончившаяся победой над турками, лишь укрепила греков в уверенности, что все предсказанное Мефодием сбывается. (К слову, пророчество епископа завершается следующим сюжетом: после победы христиан над измаильтянами из своего заточения должны освободиться «окаянные» мифические народы Гог и Магог, упоминаемые Иоанном Богословом в 20-й главе Откровения,

и этот момент появления новых диких и ужасных племен, с которыми людям невозможно будет совладать, должен стать началом отсчета апокалиптических событий.) В эпоху, когда творил Доменикос Теотокопулос, практически никто не сомневался, что Страшный суд вот-вот наступит — и ему будет предшествовать все то, что открылось апостолу Иоанну в его видении. Поэтому следует помнить, что сцены Второго пришествия, написанные изографами критской школы и встречающиеся в наиболее известных произведениях Эль Греко испанского периода (например, в «Поклонении имени Иисуса» или «Снятии пятой печати»), были для мастеров того времени отнюдь не индивидуальными или коллективными «фантазиями на вымышленную тему», а непреложной реальностью, о которой необходимо — вслед за автором Откровения — свидетельствовать.

Самым ранним документом, относящимся к критскому периоду жизни Доменикоса Теотокопулоса, следует считать распоряжение дожа Кандии, сделанное в сентябре 1563 года. В нем герцог от имени своего заместителя запрещает «командору» Баллестре с сыном чинить «любые неудобства» и каким-либо образом преследовать Мануссо и Доменего Теотокопули. Непонятно, что именно стало причиной возникновения конфликта между братьями Теотокопули и венецианским чиновником. Документ лишь фиксирует тот факт, что конфликт имел место, а также волю дожа к разрешению этой спорной ситуации:

«[От имени] Дожа Кандии, 28 сентября 1563 г.

Джорджи Абрамо, командор и рефери ордена светлейшего господина Герцога, следуя просьбам обратившихся к нему сира Мануссо и маэстро Доменего Теотокопули, предписывает Манеа Баллестре, командору, Константину Баллестре, его сыну и их женам под страхом наказания в 50 дукатов за словесное оскорбление и 100 дукатов или 6 месяцев тюрьмы за физическое — для каждого из них — ни в коем случае не осмеливаться ни ему самому, ни сыну его, ни их семьям, ни какой-либо иной персоне чинить любые неудобства домам и семьям названных сира Мануссо и маэстро Доменего, наносить оскорбление домам их, иначе понесут они наказание, назначенное правосудием в случае таковых бесчестных поступков».

Какие выводы можно сделать, проанализировав этот текст? Во-первых, в сентябре 1563 года (в это время Доменикосу, как мы помним, было 22 года) он и его брат оказались втянуты в некое разбирательство с венецианцами, закончившееся, впрочем, в пользу греков (что характеризует непредвзятость позиции дожа). Семья против семьи. Кроме того, документ сообщает, что в указанное время Доменикос уже носил титул «маэстро», то есть почти наверняка имел собственную мастерскую в Кандии. Но самое любопытное — это упоминающиеся в приказе дожа «*дома и семьи*» братьев Теотокопули; эта фраза позволила исследователям предположить, что у художника, как и у его брата, в 1563 году уже была собственная семья (жена; возможно, дети?), однако больше никаких подтверждений этому фак-

ту мы нигде не находим. Уехал ли Доменикос с Крита спустя три с половиной года один или в сопровождении супруги (и с кем тогда остались их дети, если они были?), однозначно утверждать нельзя. Известно лишь, что в Испании у художника появилась новая семья, хотя законным браком со своей «гражданской» (как сказали бы сейчас) супругой, испанкой Херонимой де Лас Куэвас, он так и не сочетался. Почему? Что помешало Эль Греко обвенчаться по принятому обряду? Оставленная на Крите первая супруга, если, конечно, к тому моменту она еще была жива? Или что-то другое? К сожалению, пока не появились новые документальные свидетельства, мы вынуждены руководствоваться только гипотезами — соблазнительными, но требующими осторожного отношения. Мы лишь вправе констатировать наличие в тексте документа загадочной фразы про «дома и семьи» братьев Теотокопули, заставляющей историков задуматься над их смыслом.

Следующий документ, в котором упоминается имя художника, относится к лету 1566 года; он составлен кандийским нотариусом Микаэле Марасом. 6 июня нотариус засвидетельствовал факт продажи «маэстро Менего Теотокопули, изографом» собственного дома. Вполне логичным кажется, что, собираясь покинуть Кандию, Доменикос решил продать дом (а вместе с ним, очевидно, и мастерскую), стремясь выручить средства, которые позволили бы ему прожить в Венеции хотя бы пару лет. Интересно другое: почему отъезд мастера после продажи дома был отложен на девять или десять месяцев? Ка-

кие причины вынудили художника перебраться в родительский дом (или в дом брата, а может быть, кого-то из друзей)? Этот вопрос пока тоже остается без ответа. Тем не менее можно предположить, что Доменикос предпочел скорому отъезду желание выполнить еще несколько дорогих заказов, дабы обеспечить себя достаточной для дальнейшего безбедного существования суммой.

В критский период жизни Доменикосом было написано, возможно, гораздо больше работ, чем те, что известны сегодня историкам искусства. Сделанные в XX столетии открытия позволили отнести к числу наиболее ранних произведений Эль Греко три иконы, созданные им в Кандии с 1563 года по весну 1567-го: «Святой Лука, пишущий Богородицу с Младенцем», «Успение Богородицы» (обе в точности соответствуют православному византийскому канону) и «Оплакивание с ангелами» (в западноевропейской живописи этот сюжет обычно называется *Pieta*). Согласно распространенной в то время практике художник подписал «Св. Луку» словосочетанием «*χεῖρ Δομήνικον*» («рука Доменикоса»), а «Успение» — фразой «*Δομήνικος ὁ δείξας*» («Доменикос исполнил», то есть «сделал»). Некоторые исследователи относят к критскому периоду творчества Эль Греко еще одну его работу — «Поклонение волхвов», в которой уже заметен отход от традиционных иконографических схем, присущих византийской традиции, и видно обращение мастера к экспериментам в западноевропейской, более «светской», манере.

«Оплакивание с ангелами» (другой вариант названия — «Страсти Христовы»), ныне хранящееся в афинском Музее Бенаки, восходит к восточнохристианскому жанру «эпитафии» (чаще всего он присутствует в виде вышитых на церковных покрывалах композициях, изображающих распятого Христа и оплакивание его Божьей Матерью, Марией Магдалиной и Марией Клеоповой, апостолом Иоанном, Иосифом Аримафейским, Никодимом и ангельскими силами) и одновременно к работам европейских мастеров — в первую очередь братьев Джованни и Джентиле Беллини, неоднократно изображавших тело Христово, бережно поддерживаемое ангелами сразу после снятия с креста. Название «Страсти Христовы» фигурирует в документе, относящемся к последнему году пребывания Доменикоса Теотокопулоса на Крите. Документ этот любопытен по нескольким причинам. Прежде всего, он состоит из двух частей, датированных соответственно 26 и 27 декабря 1566 года. Первая часть рассказывает о том, что «маэстро Домениго Теотокопули» выставил на суд оценщиков свое произведение — завершенное позолоченное *quadro* (прямоугольная картина, выполненная темперой на доске) с изображением Страстей Христовых. Вторая часть дополняет информацию, содержащуюся в первом фрагменте, и называет имена оценщиков: это православный священник («папа») Иоаннис де Фроссего (он оценил работу в 80 дукатов) и художник Георгиос Клонцзас (70 дукатов). Мнение Клонцзаса в итоге возобладало, и Домениго в конце кон-

цов согласился получить за «Страсти Христовы» предложенные ему безымянным покупателем 70 дукатов, или цехинов (от итальянского *zecchini d'oro*), как иначе, более привычно для слуха жителей Светлейшей и критян, назывались венецианские золотые монеты, имевшие в описываемый период хождение на острове и на протяжении более чем пятисот лет — в XIII—XVIII веках — считавшиеся самой надежной валютой стран Средиземноморья.

Упомянутый «двойной» документ интересен тем, что позволяет восстановить сам процесс выставления художниками своих произведений на аукцион. Последовательность действий была такова: вначале мастер предлагал свою работу состоятельной публике; затем приглашенные организаторами торгов эксперты излагали свою точку зрения относительно стоимости произведения; потом происходили торги, которые были уже, вероятно, простой формальностью, потому что окончательная цена была согласована мастером и его покупателем заранее. В этой связи важно обратить внимание на имя Георгиоса Клонцзаса, фигурирующее в документе, что доказывает нам факт его личного знакомства с Доменикосом. Быть может, оба мастера впервые встретились задолго до декабря 1566 года, подростками, в иконописной школе; возможно, они познакомились позже или даже непосредственно во время аукциона, о котором идет речь. Важно, что Доменикос в итоге прислушался к мнению коллеги и не стал настаивать на цене в 80 цехинов, предложенной первым экспертом, православным священником (притом что в инте-

ресах художника было, конечно же, запросить за «Страсти Христовы» максимальную сумму). Это может означать только одно: Эль Греко (который, живя в Толедо, будет назначать за свои произведения очень и очень немалые суммы) должен был в этот раз согласиться с мнением своего коллеги (или по каким-то причинам был вынужден это сделать), значит, он допускал, что Клонцзас прав. И здесь необходимо понимать, что цена за картину была с самого начала назначена *предельно высокая*. Для сравнения: аналогичные небольшие иконы (примерно 30х40 сантиметров), выполненные в похожей технике (темпера на дереве), в это время стоили в Кандии от одного до восьми цехинов. Мы знаем примеры получения изографами конкретных сумм за выполненные ими иконы: так, например, в 1499 году Николаос Цафурис получил 13 цехинов за большую икону размером 2,5х1,8 метра. В 1500 году Ангелос Аокантос получил за одну из своих икон 10 цехинов. Тот же Клонцзас написал в 1586 году для церкви Святого Антония в Кандии две иконы за 25 дукатов (то есть примерно по 12,5 цехина за каждую). Цифры позволяют сделать следующий вывод: по всей видимости, Доменикос Теотокопулос был (самым?) высокооплачиваемым изографом Крита в то время, и его заказчики (либо симпатизируя молодому иконописцу, либо рассчитывая на длительные деловые отношения с ним) готовы были заплатить за «Страсти Христовы» цену, в десять раз превышающую обычную. Почти не вызывает сомнений, что вырученные в этот раз деньги (как и деньги, полученные от продажи дома) художник вложил в свое последующее

обучение в мастерской Тициана, ради которого он покинул Крит.

В ноябре 1566 года художник оказался втянут в очередное судебное разбирательство с «великим господином» Лукой Миани, венецианцем по происхождению. Неясно, из-за чего именно возникла тяжба, но закончилась она, скорее всего, примирением сторон, которое зафиксировали два специально приглашенных свидетеля:

«[5 ноября 1566 г.]

По причине споров и разногласий, возникших между великим господином Лукой Миани, с одной стороны, и сиром Доменико Теотокопули, с другой, обе стороны [обратились в суд и], согласно их уверениям, не отказываются подчиниться судебному решению и разрешить все споры в большом и малом и доверяют высокогородным господам Антонио Верджичи и Алегрису де Алегрис из Кидонии де-юре и де-факто быть их представителями в суде, свидетельствовать и представлять стороны в соответствии с венецианскими законами, апеллировать к свидетелям, судьям, принимающим решения, выносящим приговоры, освобождающим и обладающим правом высказывать свое мнение в отношении обеих сторон — присутствуют те или отсутствуют, доказывают или нет, служат закону или не служат, не препятствуя делать это; в течение трех ближайших дней они обязаны разрешить все споры, вопросы и разногласия между сторонами, включая самые серьезные, и если названные господа судьи [затем] не придут к соглашению, должно им явиться в иное место, в третейский суд, изложить



Δμήτριος
Γεωδόπουλος



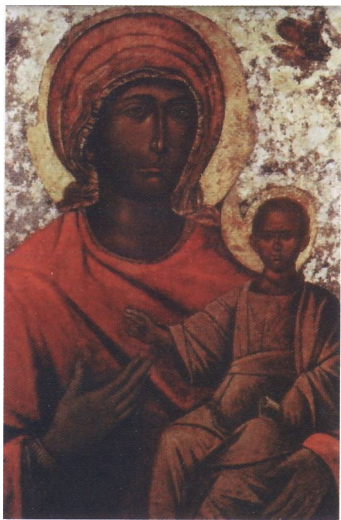
Успение Богородицы. До 1567 г.

Страсти Христовы.
1566 г.



Тициан.
Автопортрет.
1566 г.





Богородица
Месопандитисса
(Мадонна делла Салюте).
Икона. XII в.

Изгнание торгующих
из храма. *Фрагмент.*
(Портреты Тициана,
Микеланджело, Кловио,
Рафаэля.) Около 1570 г.





Лепанто. Картина неизвестного художника.
Начало XVII в. (?)

Моденский триптих. 1570—1576 гг.





Портрет Джулио
Кловио.
1570—1572 гг.



Алессандро Фарнезе.
*Портрет работы
Тициана. 1546 г.*



Поклонение имени Иисуса. 1576—1577 гг.



Филипп II. Портрет работы
Санчеса Коэльо. 1580 г.

Портрет Помпео
Леони. 1577 (?) г.





Вознесение.

Ретабло для церкви Сан-Доминго-эль-Антигуо. 1577 г.



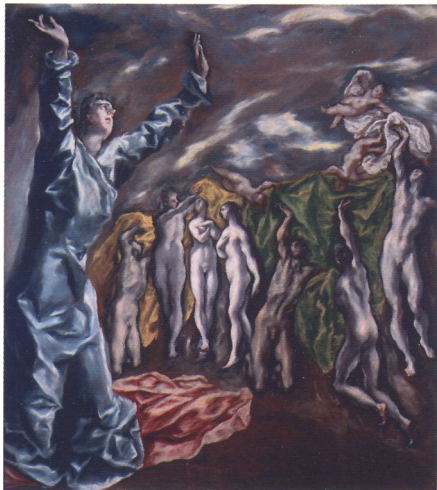
Портрет Херонимы
де Лас Куэвас (Дама
в мехах). 1577—1580 гг.



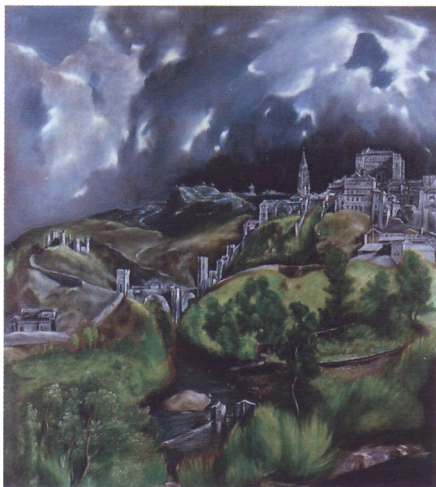
Портрет Хорхе Мануэля
Теотокопули.
1600—1605 гг.



Погребение графа Оргаса. 1586—1588 гг.



Снятие пятой
печати.
1608—1614 гг.



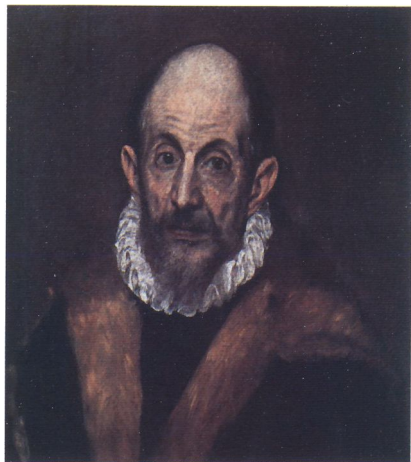
Вид Толедо.
Около 1600 г.



Лаокоон.
Около 1610 г.



Святые апостолы
Петр и Павел.
1595 г.

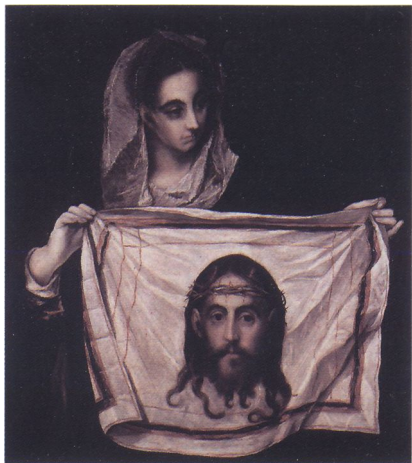


Портрет старика
(предположительно
автопортрет).
1600 г.



Святой Лука
(Апостоладос).
1610—1614 гг.

Вероника с платом.
Около 1580 г.



Эсполио
(Совлечение
одежд с Христа).
Фрагмент.
1577—1579 гг.





Обручение Девы Марии. 1613—1614 гг.

его членам это дело и там разрешить все достойно, рассудительно и способствовать вынесению окончательного решения: с помощью названных судей и их документов, слов, свидетельств окончательно разрешить дело».

Таким образом, пока Доменикос Теотокопулос работал в мастерской на Крите, он как минимум дважды становился участником различных судебных разбирательств. В случае если бы он проиграл суд Луке Миани, ему, по принятым тогда на Крите правилам, был бы назначен штраф. Впрочем, документ ничего не говорит о том, по какой причине возникли названные разногласия. Возможно, это был спор по поводу стоимости дома, который незадолго до этого продал Доменикос, или одной из его икон. Мы помним, что из первого дела, датированного сентябрем 1563 года, молодой художник вышел победителем, что касается второго эпизода, то, похоже, стороны были действительно вынуждены пойти на мировую. Собираясь в Венецию, Доменикос в любом случае не мог нарушить решение суда, одного из самых влиятельных органов власти Светлейшей, иначе на его дальнейшей карьере можно было бы поставить крест. Понятно, что имея к концу 1566 года планы выучиться основам масляной живописи у знаменитого мэтра и покорить Венецию, Доменикос не мог позволить себе никаких пауз и отсрочек. Поэтому в его интересах, разумеется, было согласиться на мирное решение любых судебных тяжб. Примечателен тот факт, что имя его брата Мануссо, которое наряду с именем Доменикоса упоминается

в первом документе, отсутствует во втором. Зато оно возникает вновь в июне 1567 года — в связи с жалобой членов кандийской Гильдии святого Луки Маркоса Астроса и Георгиса Хортацзиса на главу цеха Иоанниса Склавоса. По всей видимости, изографы (а с ними и по какой-то причине Мануссо Теотокопули, хотя он и не был членом гильдии) выразили недовольство тем, как Склавос управляет цехом, и предприняли попытку сместить *il guardiano* с должности. Однако командор Манеа Баллестра (уже знакомый нам по документу, составленному в сентябре 1563 года) потребовал от мастеров отказаться от каких-либо претензий к Склавосу, который согласно решению командора имеет полное право и будет в дальнейшем исполнять свои служебные обязанности, но, в свою очередь, должен снять некие встречные обвинения, выдвинутые им в адрес истцов.

Примечательно, что имя Доменикоса Теотокопулоса в этом официальном документе не названо — по всей видимости, его уже не было на острове. Вероятно, в апреле—мае 1567 года, как только после обычного зимнего перерыва возобновилась морская навигация, он отплыл в Венецию.

Последние работы, написанные им на Крите («Страсти Христовы» и, возможно, «Поклонение волхвов»), сочетают в себе византийскую и западноевропейскую манеры письма. Однако традиционные материалы, которые использовал мастер, позволяют с большей вероятностью отнести эти произведения именно к критскому периоду биографии художника, нежели к после-

дующему венецианскому. И тем не менее в технике, отличающей исполнение обоих сюжетов, уже чувствуется влияние работ мастеров Города на лагуне — Тициана, Тинторетто, Якопо де Бос-сано. Вплотную подойдя к освоению новой живописной манеры, молодой критянин, видимо, старался учесть пожелания заказчиков, стремившихся приобрести что-то одновременно необычное, «экзотическое», и все же близкое, понятное, сравнимое с известными произведениями мастеров венецианской школы.

Глава 4

LA CITTÀ LAGUNARE

...И что только так, как сейчас, на корабле, из далей открытого моря, и должно прибывать в этот город, самый диковинный из всех городов.

Т. Манн. Смерть в Венеции

Эль Греко прожил в Венеции три года: предположительно, с весны 1567-го по середину 1570-го. За это время его имя всего лишь один-единственный раз мелькает в официальных документах — причем, как мы уже говорили, это не церковные реестры греческой общины, как можно было бы ожидать. Документ имеет иной характер. 18 августа 1568 года дож Крита отправляет в Венецию распоряжение, адресованное купцу Манолису Дакипри по прозвищу Мазапета — передать Доменикосу Теотокопулосу следующее поручение: найти и переслать известному греческому картографу Георгиосу Сидеросу (Джорджо Сидери) в Кандию некие рисунки. Что за рисунки имеются в виду — карты или наброски, сделанные рукой художника, и что связывало молодого живописца с почтенным картографом, нам неизвестно. Ясно только, что в августе 1568 года Доменикос совершенно точно находился в Городе на лагуне. И в Кандии, откуда пришло распоряжение дожа, об этом знали.

Учитывая особенности средиземноморской навигации, подробно описанные Фернаном Броделем, мы можем сделать вывод, что плавание в Венецию заняло у художника около месяца. В XVI столетии, как и ранее, начиная еще с самых давних, античных времен, маршрут плавания по Средиземному морю обычно строился таким образом, чтобы проходить от острова к острову или вдоль побережья материка, — так было спокойнее, и риск сбиться с намеченного пути оказывался минимальным. На венецианской галере — самом популярном корабле эпохи — помещалось около двухсот гребцов и несколько десятков воинов, охранявших путешественников и их товары от возможных пиратских нападений. Путь Доменикоса лежал из Кандии к южному берегу Пелопоннеса, затем — на запад, в направлении Корфу, и далее — на северо-запад, вдоль побережья Адриатики. Отправляясь в Венецию, художник буквально поставил на карту все — и быть может, даже больше, чем просто честолюбие и желание славы. Возможно, навсегда оставить родной город его побудило еще одно судебное преследование, следы которого пока не найдены, но которое вполне могло иметь место. В любом случае, для последующего возвращения в Кандию существовали какие-то препятствия, иначе Доменикос мог бы попытаться сделать это по крайней мере однажды — в 1577—1578 годах, после того как его усилия, направленные на то, чтобы занять место художника при дворе Филиппа II, потерпели неудачу.

Тот факт, что Эль Греко уехал из Венеции в Рим не позднее второй половины 1570 года,

подтверждает рекомендательное письмо его тогдашнего покровителя, художника-миниатюриста Джулио Кловио, адресованное кардиналу Алессандро Фарнезе. Письмо содержит просьбу обратить внимание на одаренного критянина, восхитившего своим талантом венецианский бомонд. Этот документ датирован 16 ноября 1570 года. В момент составления письма Эль Греко, вероятно, уже находился в Риме и ожидал от «великого кардинала», как именовали Фарнезе современники, приглашения поселиться на роскошной вилле Капрарола, принадлежавшей этому служителю церкви. Именно в этом письме Доменикос назван *discepolo di Titiano* (учеником Тициана), с уточнением: *raro nella pittura* (то есть «редкий в живописи»). Несмотря на то что имя «юного кандийца», «выполнившего автопортрет, поразивший, — как замечает Кловио, — всех римских художников», в документе не указано, историки по традиции считают, что речь в нем идет именно об Эль Греко. Любопытно, что до некоторых пор лишь это письмо являлось косвенным свидетельством в пользу того, что Доменикос вообще когда-либо учился в мастерской Тициана и, значит, бывал в Венеции. И лишь недавно найденное в архивах распоряжение дожа, о котором говорилось выше, развеяло сомнения.

В это время Город на лагуне процветает, хотя некоторые историки отмечают, что в XVI столетии слава его постепенно сходит на нет (впрочем, процесс этот окажется длительным и завершится лишь в конце XVIII века, когда Венецию захватят войска Наполеона Бонапарта). Тем не менее говорить о заметном «упадке» или «закате» Вене-

ции еще не приходится: в городе проживает около ста семидесяти тысяч человек (в Кандии, для сравнения, — примерно двадцать тысяч), занимающихся торговлей, строительством, управлением, банковским делом. Крупнейший морской порт, Венеция привлекает всех, кто имеет какое-либо отношение к мореплаванию. Интересно, что своим профессионализмом славились не только венецианские купцы; корабельные мастера, работавшие преимущественно на территории Арсенала, тоже могли поразить кого угодно быстротой и качеством работы. Известна история о том, как во время визита в 1574 году в Венецию французского короля Генриха III дож Альвизе Мочениго распорядился построить корабль буквально за день: утром высокому гостю были показаны доски и место, на котором должно производиться строительство, а вечером тот с изумлением увидел готовое к спуску на воду судно.

В своенравной, независимой Венеции остро ощущалась смесь рационализма и мистицизма, гордости и религиозного экстаза, скрупулезности, тщания и заведомой одухотворенности любого дела: помимо знаменитых карнавалов и священных обрядов вроде ежегодной церемонии обручения дожа с морем, приуроченной к празднику Вознесения (*La Senza*), отмечавшемуся (и до сих пор отмечающемуся) в мае или, реже, в июне — в зависимости от даты празднования Пасхи, Доменикос мог наблюдать в Венеции и другие впечатляющие зрелища: уличную охоту на быков, кулачные бои, «живые» пирамиды и постановки комедий дель арте, крайне популярные среди местных жителей.

Приезжих из бывших византийских колоний и с «греческих» островов венецианцы по существовавшей традиции обычно именовали *delle greche* (то есть попросту — «из греков»), добавляя это уточнение к имени собственному. Так возникали сочетания «Пьетро делле Греке», «Франгискос делле Греке», «Иоаннис делле Греке» и т. д. Почти все эти люди (купцы, ремесленники, адвокаты, моряки, писцы, врачи, студенты и т. д.) были сосредоточены внутри греческого квартала, находившегося неподалеку от Дворца дождей. В 1511 году греческая община подала прошение Совету десяти (фактически верховному руководящему органу Венеции) о строительстве храма Святого Георгия. В 1539 году разрешение было получено. Освящение церкви состоялось в 1573 году, когда общиной руководил Николай Малаксос, богослов, издатель, сочинитель православных гимнов. В 1574 году, после отъезда Малаксоса в Кандию, где он провел остаток дней, его место занял не менее просвещенный Гавриил Севирос, добившийся того, что начиная с 1577 года Сан-Джорджо-деи-Гречи стал напрямую подчиняться константинопольскому патриарху, что давало храму определенные привилегии. При общине были открыты свои школа и больница. Как мы уже знаем, в 1574 году в Город на лагуне прибыл с Крита Михаил Дамаскинос, приглашенный главой общины, *il gastaldo*, расписывать интерьер храма.

Не будет преувеличением сказать, что интеллектуалы Венеции относились к грекам с определенной долей уважения и терпимости; это в первую очередь было результатом того актив-

ного интереса, который вызывала у них античная культура; просвещенные люди Италии (и Венеция не исключение) считали своих греческих современников в определенной степени наследниками Античности, носителями духа и атмосферы тех прекрасных времен. В 1470-е годы в Городе на лагуне начинается издание книг на греческом языке (Псалтырь, сочинения философа Мануила Хрисолора, «Батрахомиамахия» Аристофана). В 1488 году в Венецию приезжает Альд Мануций (1449—1515), самый известный итальянский ренессансный издатель. Он открывает в городе собственную типографию и начинает издавать на латыни, итальянском и греческом языках труды Софокла, Сократа, Платона и других прославленных авторов древности. Еще ранее, в 1463 году, Венецию посещает кардинал Виссарион Никейский, только что получивший от папы чин латинского патриарха Константинопольского, энциклопедист, редактор и переводчик произведений Аристотеля и Демосфена. В 1468 году Виссарион передает в дар городу личную библиотеку — почти 750 книг (из них 350 на древнегреческом языке и 264 на латыни), ставших основой знаменитой Библиотеки Марциана (*Biblioteca Marciana* — Национальная библиотека святого Марка). Кардинал распорядился, чтобы доступ к книгам имел любой желающий, что также отчасти предопределило развитие интереса просвещенных венецианцев к греческому языку и греческой культуре.

Не совсем понятно, почему оказавшийся в Венеции Доменикос Теотокопулос не упоминается в актах греческой общины. Создается впе-

чатление, что художник хотел остаться «на периферии» внимания своих соотечественников или почему-то пренебрегал этим вниманием. Возможно, Доменикос располагал средствами, позволявшими ему снимать жилье поблизости от мастерской Тициана, и больше тяготел к обществу венецианцев, чем критян. Если это так, то речь может идти о полубогемной среде ценителей прекрасного. Из соображений быстрого карьерного роста художник мог (хотя, разумеется, никто не вынуждал его к этому) сменить православную веру на католичество. Возможно, так и случилось вскоре по прибытии критянина в Венецию. Стремясь как можно быстрее завоевать известность среди венецианцев, дабы обзавестись потенциальными заказчиками, Доменикос усердно посещал занятия в мастерской Тициана и вместе с тем наверняка старался поддерживать общение с местными жителями. Не стоит забывать, что смена вероисповедания — поступок серьезный и его надо трактовать очень осторожно; как бы то ни было, он доказывает, что возвращаться обратно на Крит мастер не собирался. В сложившейся ситуации его связи с греческой общиной (точнее, с отдельными ее членами) были, вероятно, лишь эпизодическими.

В пользу того, что Доменикос стал католиком в Венеции, говорит цепочка следующих фактов: художник с большой долей вероятности появился на свет в православной семье. Однако в Риме он вряд ли смог бы даже на короткое время занять место личного художника кардинала Фарнезе, по-прежнему исповедуя православие. И уж тем более это не удалось бы ему сделать в Испа-

нии, где инквизиция преследовала любых еретиков и отступников. Следовательно, Доменикос сменил веру либо перед самым отъездом с Крита, либо — что все же более вероятно — в Венеции. Выглядел ли он в глазах прочих критян «изменником»? Быть может, и да, и нет. С одной стороны, действительно известны и другие подобные примеры, причем (вспомним слова Н. Панайотакеса) их было не так уж и мало. С другой — если известный и одаренный иконописец вдруг принял католичество, это должно было невольно оттолкнуть от него часть соотечественников. Но даже если некоторые члены греческой общины и стали смотреть на Доменикоса с недоверием, даже если они и охладели к нему, для молодого мастера, очевидно, главным были не эти испорченные отношения, а возможность творческой самореализации, которая теперь оказывалась для него почти ничем не ограниченной.

Осенью 1567 года дожем Венеции стал Пьетро Лоредан, сменивший умершего Джованни Приули. Лоредан управлял городом с ноября 1567 года по май 1570-го, затем дожем был избран Альвизе Мочениго, правивший до начала июня 1577 года. Всех трех владык Доменикос вполне мог видеть в городе — во время торжественных церемоний, парадов и молебнов. Сохранились портреты герцогов: первый создан Тицианом, остальные два — Якопо Тинторетто, что дает право некоторым исследователям предполагать следующее: в 1566 или 1567 году Тициан утратил статус официального художника Республики, который сохранял

с 1517 года на протяжении почти полувека; «сен-серия» переходит к Тинторетто. Была ли потеря статуса вызвана конфликтом Тициана с правительством Венеции, неясно. Известно, что в этот период он предпочитал в первую очередь выполнять заказы испанского короля Филиппа II, а не Совета десяти. К 1571 году относится знаменитый эпизод, связанный с необходимостью увековечить победу объединенного европейского флота над турками при Лепанто; обратившись к Тициану, власти Венеции получили отказ. Мастер сослался на занятость, поскольку в это время писал свои эпические полотна «Испания, спасающая религию» и «Подношение Филиппа». Оскорбленный отказом, Совет десяти поручил выполнить полотна в честь лепантийской победы другим художникам — Паоло Веронезе и Андреа Вичентино.

К концу жизни (то есть в то время, когда его впервые увидел Доменикос Теотокопулос) Тициан Вечеллио (около 1488—1576) обладал всеми почестями, о которых только мог мечтать европейский живописец в XVI столетии. Его заказчиками были самые известные монархи и князья Европы. Для образованных европейцев итальянская живопись XVI века прочно ассоциировалась с именем автора «Ассунты», «Данаи» и «Трех возрастов человеческих». Мастер портрета, Тициан довел это искусство до, пожалуй, наивысшего уровня; помимо прочего, художнику повезло в том, что его жизнь оказалась исключительно долгой: Тициан дожил почти до девяноста лет. Таким образом, на протяжении многих лет он имел возможность неустанно совершенствоваться

свое мастерство. И делал это (пусть меньше, чем в молодости) до самого конца жизни: по легенде, Тициан умер с кистью в руке, работая над очередной картиной.

В школе знаменитого маэстро действовала строгая иерархия, включавшая три уровня художественной подготовки: «простые ученики» — «старшие ученики» — «подмастерья». Последним (их было всего несколько человек, к их числу относился и младший сын живописца Орацио) Тициан поручал дописывать начатые им картины, на которых затем ставил свой автограф. Подмастерья наблюдали также и за тем, как занимаются «начинающие», выделяли наиболее усердных, которые благодаря своему тщанию и удачному стечению обстоятельств в будущем имели шанс выбиться в «старшие» и в свою очередь когда-нибудь стать подмастерьями.

Учиться в этой мастерской съезжались и профессиональные живописцы, и любители со всей Европы: слава маэстро и то почтение, которое испытывали к его работам сильные мира сего, гарантировали любому не лишенному таланта ученику возможность неплохо зарабатывать, вернувшись к себе на родину.

Тициан любил сравнивать себя с Апеллесом — согласно римскому историку Плинию Старшему, самым знаменитым художником Античности, которому доверял писать свои портреты Александр Македонский. Короткие истории, приведенные в 35-й книге фундаментального труда Плиния «Естественная история» («*Naturalis historia*»), созданного в 70-е годы н. э., позволяют читателю представить идеального художника, каким и был

Апеллес: благородный, остроумный, много зарабатывающий своим гением, но при этом щедрый, умеющий говорить правду в лицо сильным мира сего и готовый в трудной ситуации поддержать товарища. Закончив обучение у братьев Беллини и поступив помощником к Джорджоне, Тициан, как и большинство его современников, невольно или осознанно стал искать той самой славы, которой, согласно Плинию, пользовался в античном мире Апеллес. Одна из наиболее известных картин Тициана «Венера Анадиомена» (то есть «выходящая из моря», 1520), без сомнения, навеяна приведенным в «Естественной истории» описанием картины античного мастера. С годами приобретая все большую славу, Тициан, вероятно, все чаще сравнивал себя с Апеллесом, ведь он тоже писал портреты монархов и хорошо на этом зарабатывал. Если же к подобному сравнению прибегали его ученики или коллеги, это, бесспорно, доставляло мастеру еще большее удовольствие.

Необходимо знать, что книга Плиния пользовалась в итальянских городах эпохи Ренессанса необыкновенной популярностью. Показателен следующий факт: только в Венеции в последние годы XV века «Естественную историю» издавали восемь раз; ее увлеченно читали люди самых разных профессий, искавшие в тексте что-то полезное для себя, — поскольку это произведение отличается поистине энциклопедическими сведениями об окружающем мире, различных науках и искусствах, аспектах жизни и деятельности человека. Не является исключением и живопись: Плиний подробно повествует о древнегреческих

истоках этого искусства, о том, какими красками писали первые мастера, какие цвета предпочитали; о том, кто из них раньше других начал работать углем или использовать прочие материалы; каждому античному художнику посвящены небольшие фрагменты биографического, а также назидательного или аллегорического характера. В этих фрагментах присутствует тот самый очень важный элемент, который был вскользь упомянут нами чуть выше: рассказывая краткие истории жизни художников, Плиний заодно описывает сюжеты и перечисляет достоинства их наиболее известных произведений, многие из которых ко времени создания «Естественной истории» уже были утрачены навсегда. Эти сохранившиеся *экфразисы* (литературные описания) неоднократно вдохновляли различных живописцев XV—XVI веков на создание собственных вариантов тех шедевров, о которых повествует Плиний.

Не исключено, что увлечение «Естественной историей» передалось Доменикосу Теотокопулосу именно от его учителя Тициана. Как бы то ни было, сюжеты по меньшей мере двух работ Эль Греко заимствованы им у Плиния: это «Мальчик, раздувающий лучину» (римский период, 1570—1576) и знаменитый «Лаокоон», написанный в Толедо за несколько лет до смерти художника (1610—1614). Символично, что испанские друзья Эль Греко (в частности, Ортенсио Феликс де Парависино) тоже сравнивали его с Апеллесом. Неизвестно, насколько подобные сравнения пришлись бы по душе самому Эль Греко (поскольку они даны в текстах, посвященных его памяти); в любом случае, сопоставление обоих талантов ка-

жется тем более естественным, что их носители принадлежали, условно говоря, к единой «греческой культуре», были соотечественниками*. И разница в две тысячи лет не имела особого значения: просвещенные люди эпохи Ренессанса считали античных философов, художников, поэтов своими духовными наставниками и предшественниками.

Еще одним выдающимся мастером венецианской школы, повлиявшим на становление индивидуальной художественной манеры Эль Греко, был Якопо Робусти по прозвищу Тинторетто** (1518/1519—1594), который, как и молодой критянин, также обучался у Тициана, но на три десятилетия раньше и был вынужден по неясной причине прервать учебу. Существует мнение, что Тициан стал опасаться конкуренции со стороны молодого ученика и потому удалил его от себя. В 1539 году (в возрасте примерно двадцати лет) Тинторетто открыл в Венеции собственную мастерскую и стал создавать многочисленные произведения на библейские темы, чередуя их с портретной живописью, которую также любил. Художник выполнял работы как для частных заказчиков, так и для монастырей и храмов — например для братства Святого Роха (Скуола Сан-Рокко); писал он и по поручению венецианской Синьории (росписи интерьеров Дворца дождей, сделанные Тинторетто, являются

* Апеллес родился на острове Кос (по другим сведениям — в Колофоне, малоазийском греческом полисе).

** «Маленький красильщик» (*ит.*). По сохранившимся сведениям, отец Якопо занимался окрашиванием тканей — отсюда и прозвище.

гимном Городу на лагуне). Насыщенные, глубокие, вязкие коричневый, охряный, темно-серый, темно-песочный цвета, столь любимые Тинторетто, мы находим и на итальянских полотнах Эль Греко.

Вглядываясь в произведения, созданные Доменикосом в Венеции и частично в Риме, понимаешь: это полотна старательного ученика, тщательно исследующего возможности языка новой для него масляной живописи; игру тени и света, выразительную силу цветовых контрастов, особенности перспективы, нюансы передачи движения человеческих фигур в пространстве и т. д. Эль Греко словно сознательно забывает все, чему ранее научился в Кандии, и пишет принципиально *другие* образы Христа, Богородицы, святых: в подражание Тициану и остальным художникам Венеции он приближает пропорции тел к естественным (в соотношении 1:7), лица святых становятся более светскими, а сами сюжеты выглядят в большей степени как размышления на исторические темы (не лишённые, однако, философичности), нежели пропущенный через свою душу мастером текст Священного Писания; что характерно: в работе над этими «историческими картинами» живописец сознательно избегает точной прорисовки линий и контуров, отдавая предпочтение цветовым пятнам. Осваивая технику масляной живописи на холсте и дереве, Доменикос создает один за другим что-то вроде «эскизов» будущих полотен — порой в нескольких вариантах.

Здесь стоит сказать несколько слов о самой технике масляной живописи, которая в то время

и теперь мало чем отличается. Как и деревянную основу, холст (преимущественно льняной) тоже требовалось загрунтовать. Обычно вначале его проклеивали желатином, а затем наносили сам грунт — смесь мела, свинцовых белил и льняного или конопляного масла. После высыхания холст становился белым и однородным — пригодным для работы; теперь можно было не опасаться, что краски (смесь сухих пигментов и льняного масла) просочатся в поры холста и со временем их верхний слой потеряет яркость и насыщенность. Загрунтовав холст (как правило, несколько раз подряд), художник наносил подмалевок — первые мазки, как бы «расставляя» по полотну очертания предметов и фигур, а также основные цветовые пятна. После высыхания подмалевка мастер начинал прописывать главные и второстепенные элементы, а потом и фон. С момента, когда фламандец Ян Ван Эйк изобрел масляные краски, прошло около шестисот лет, но последовательность действий художника остается неизменной до сих пор. Она была традиционной и для венецианских мастеров XVI века. Впрочем, иногда вместо тканевой основы художники «по старинке» писали на дереве или даже на картоне. Работать «по дереву» Доменикосу в первые годы после отъезда с Крита было более привычно, и он не упускал возможности делать это.

Ныне известно девять сюжетов (на каждый приходится от одной до трех реплик), над которыми трудился критянин, обучаясь в мастерской

Тициана (датировка картин в ряде случаев остается спорной; быть может, часть работ была создана художником уже в Риме): это (расположим их согласно общей хронологии евангельских событий) «Поклонение пастухов», «Бегство в Египет», «Крещение», «Брак в Кане», «Исцеление слепого», «Изгнание торгующих из храма», «Тайная вечеря», «Погребение Христа» и, возможно, «Оплакивание». Еще одна небольшая картина, «Поклонение волхвов», упоминавшаяся выше, с равной долей вероятности могла быть написана как в Венеции, так и ранее, в Кандии, перед тем как художник покинул остров. Ее отличает от традиционной византийской иконописи, в которой еще совсем недавно совершенствовался Доменикос, несколько новшеств: прежде всего то, что действие картины происходит не в пещере или вертепе (который у Эль Греко заменен на изящную беседку), а снаружи. Кроме того, вокруг головы Младенца Христа, Богоматери и Иосифа отсутствуют нимбы, что сразу же лишает их образы определенной, присущей иконописным изображениям сакральности. Метафизическую «нагрузку» в этом произведении выполняет прежде всего фон — небо, насыщенное оттенками желтого и коричневого цвета, горящее, переливающееся золотом, заполненное солнечным светом, который сияет над Святым Семейством и пришедшими с Востока царями. Такое же золотистое небо Доменикос напишет еще раз — над Синаем, в том самом наброске, посвященном видению святой горы, который закажет ему Фульвио Орсини, личный секретарь кардинала Фарнезе в 1571 или 1572 году.

В картине «Поклонение пастухов» преобладают темно-коричневые тона. На переднем плане изображена Дева Мария, молитвенно сложившая ладони, позади нее — Иосиф, делающий то ли предостерегающий, то ли приветственный жест в сторону трех пастухов, фигуры которых занимают большую часть правой половины полотна. Они в благоговейном экстазе и одновременно в задумчивости склоняются над лежащим в яслях распеленатым Младенцем. Один из пастухов держит под мышкой ягненка, другой воздел руки над головой, третий, самый молодой, скрестил их на груди — так, словно принимает причастие. Позади Младенца видна голова ослика. Рядом различим силуэт головы еще одного животного — может быть, лошади. Фигура Иосифа расположена на фоне оконного проема, в который видны далекие холмы и всадник на белом коне, сидящий к зрителю спиной. Целая группа всадников расположилась в правом верхнем углу картины — очевидно, это волхвы, ведомые Звездой и спешащие, как и пастухи, поклониться родившемуся Царю. Здесь художник объединяет тексты первых глав Евангелия от Луки (где рассказывается о приходе к Младенцу Христу пастухов) и Матфея (сюжет о поклонении волхвов). Вообще тема поклонения новорожденному Спасителю (ит. *adorazione*) была в большой чести у мастеров венецианской школы: над ней в разные годы XVI столетия работали Джорджоне (1505), Якопо Бассано (1568), Тинторетто (1576—1582), а также Бонифацио де Питати (1540-е) и Тициан. Есть вероятность, что сюжет «Поклонения...» рекомендовал Доме-

никосу лично его учитель в качестве очередного творческого задания.

Позднее Эль Греко еще как минимум дважды напишет «Поклонение пастухов» — сначала на одной из створок Моденского триптиха (1571—1573?), а затем, незадолго до смерти, в 1612 году в Толедо. «Римская» и «толедская» версии сильно разнятся, но главное остается неизменным: их композиционное решение восходит к первому, венецианскому, варианту: фигура Иосифа на всех трех картинах располагается позади Марии, склонившейся над Младенцем, пастухи изображены справа от Иисуса, один из них преклонил колено, два других, хотя и подались вперед, нарисованы стоящими. Над головами у них парят ангелы. В «римскую» версию «Поклонения...», занимающую левую створку одной из сторон Моденского триптиха, Эль Греко добавляет еще три фигуры — две женские и одну мужскую; возможно, женщины — это повитухи Саломея и Гелома (Зелома), о которых рассказывается в некоторых апокрифических христианских текстах, например в так называемом Протоевангелии Иакова.

Еще одна небольшая (надо сказать, что все работы Эль Греко этого периода отличаются скромными размерами) картина, «Бегство в Египет», является иллюстрацией второй главы Евангелия от Матфея: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет» (Мф. 2:14). На картине изображен крепко упершийся ногами в землю Иосиф, который, помогая себе длинным посохом, тянет за повод ослика; на спине животного восседает Богородица, держащая на руках Иисуса.

Фоном служат холмы, редкие деревья и густые клубящиеся облака, плывущие по голубому небу. Всех персонажей картины можно охарактеризовать — если, конечно, подобная характеристика в принципе может быть использована — словом «изящные»: таковы герои большинства остальных работ Эль Греко венецианского периода, что дает повод историкам искусства относить их к направлению, которое принято называть *маньеризмом**. Святое Семейство показано как бы вне времени, вокруг царит безмятежный, ничем не нарушаемый покой. И хотя Иосиф увлекает ослика за собой, его усилия кажутся почти вынужденными, автоматическими, вызванными лишь осознаваемой им необходимостью продолжать путь, а не страхом за жизнь близких. Сцена, изображенная на картине, больше напоминает момент прогулки, на которую отправилось венецианское семейство: Мария одета в наряд светской дамы, а Иосиф внешне похож на одного из апостолов или ветхозаветных пророков кисти Тициана.

К сюжету крещения Христа Эль Греко также обращался на протяжении своей творческой

* Суть маньеризма, в двух словах, состоит в стремлении живописца подчеркнуть внешние характеристики изображаемых персонажей, показать их витальность, порой кипящую в них энергию, а иногда изысканное одиночество, отодвигая на второй план духовное начало, скрывая богатый внутренний мир; это, конечно, не означает, что персонажи в произведениях маньеризма теряют свою медитативность, философичность, перестают размышлять о вечном. Но все это происходит как бы подспудно, где-то внутри, лишь едва угадывается.

биографии неоднократно: и в Венеции, и позднее в Толедо. Наиболее известна версия, созданная в 1596—1600 годах именно в Испании. «Венецианская» была датирована сравнительно недавно и ныне усилиями греческих властей возвращена в Ираклион, где ее можно увидеть в Историческом музее. Спаситель изображен на ней стоящим в реке и чуть склонившимся перед Иоанном Предтечей, возливающим на его голову иорданскую воду. В целом композиция картины повторяет иконописные изображения на тему крещения Спасителя. Отличия, разумеется, есть, но они незначительны (уже ставшая традиционной для работ этого периода «светскость» персонажей). Позади Христа видны три фигуры — это ангелы, ставшие свидетелями торжественного события.

Некоторые произведения, созданные Эль Греко в Венеции (реплики «Исцеления слепого», «Изгнания торгующих из храма»), так или иначе получили развитие в более поздние годы; сравнивая сделанные художником в Венеции и Риме версии одних и тех же евангельских сюжетов, можно заметить, как постепенно меняются позы персонажей, цветовая палитра, как все яснее, четче прописываются на холсте лица, фигуры, детали одежд и другие живописные элементы. Забегая чуть вперед обратим внимание на следующий любопытный факт. В версии «Изгнания торгующих из храма», созданной в Риме (1571—1572), в отличие от двух предшествовавших ей венецианских реплик в правом нижнем углу присутствуют четыре портретных изображения: это (слева на-

право) Тициан, Микеланджело, Джулио Кловियो и Рафаэль — те мастера, чье творчество для Эль Греко в период его жизни в Италии было в значительной мере художественным ориентиром. Любопытно, что в этот своеобразный оммаж (жест уважения) критянин включает и портрет Микеланджело Буонарроти, несмотря на свое противоречивое отношение к творчеству этого гения и открытый вызов его мастерству, брошенный однажды, примерно в то самое время, когда писалось римское «Изгнание...». Путешественник и врач Джулио Манчини в своей книге, написанной полвека спустя после пребывания Эль Греко в Риме, упоминает «непочтительное» отношение художника к фрескам Микеланджело, являвшегося непререкаемым авторитетом для местных живописцев и скульпторов. Манчини приводит слова Эль Греко о том, что он «мог бы написать свою, более совершенную версию “Страшного Суда”, если бы только удалось сбросить вниз (с алтарной стены Сикстинской капеллы. — *М. П.*) фреску Микеланджело». Подобная заносчивость и стала, продолжает писатель, причиной того, что все римские живописцы перестали общаться с тем, кто посмел высказать такое соображение. «И это всеобщее негодование, — подытоживает Манчини, — и вынудило Грека уехать из Рима». Впрочем, так это или нет, достоверно не известно. Однако ясно, что причиной отъезда из Вечного города в Мадрид стало не это странное обстоятельство, а нечто совсем иное: допустим, желание художника стяжать славу при дворе испанского короля. Тем не менее эпизод, упоминаемый Джулио Манчини, вполне мог иметь ме-

сто. По всей видимости, в Риме Доменикос уже ощущал себя Мастером, способным создавать выдающиеся шедевры, не уступающие работам признанных гениев. И его не смущало, что все вокруг полагают иначе. Обладавший гордым критским нравом, Доменикос привык спорить и настаивать на своем. Однако все это было еще впереди, а пока, живя в Венеции, Эль Греко был далек от любых провокативных заявлений — он прилежно учится, постоянно совершенствует мастерство. В ранних репликах «Изгнания торгующих из храма» мы видим венецианскую архитектуру, колонны, статуи, ребенка, полулежащего на полу и протягивающего руку к матери, птиц в клетке и Христа, заносящего бич. В картине чувствуется определенная экспрессия, движения фигур спонтанны, незапланированные — кажется, будто Христос неожиданно для всех вошел в храм, где неспешно текла своя жизнь, далекая от религиозных переживаний и порывов; все персонажи, находящиеся вокруг Христа, как будто удивлены его появлением. У зрителя создается впечатление, что, работая над этой картиной, Эль Греко в первую очередь изучал возможности языка искусства: нюансы движения фигур, колористические и композиционные решения, особенности прямой перспективы. Внутреннее символическое пламя, которое наполняет его поздние картины, здесь отсутствует. (Оно появится позже, когда художник начнет пропускать через свою душу каждый сюжет, каждую сцену, превращая евангельские фрагменты в торжественные живописные гимны.)

Бесспорно, к различному переживанию любым мастером (необязательно только художником) собственных работ располагают обстоятельства его жизни, те условия, в которых он творит, те — иногда случайные — ситуации, в которых оказывается. Эль Греко не является исключением. Атмосфера Венеции внушала ему стремление трудиться (упорства и работоспособности ему было не занимать, но в мастерской у Тициана он совершенствовал свое ремесло еще последовательнее, еще старательнее, чем в Кандии). В Средние века и последующие столетия Венеция крайне уважительно относилась к усердному, ежечасному труду. Ее процветание было тесным образом связано с умением и желанием жителей города работать во благо себе и своей Республики. Число произведений, написанных великими венецианскими художниками XVI столетия, говорит нам о том, что и они (несмотря на то что искусство требует вдохновения, которого можно ждать иногда часы, иногда дни или месяцы) не были исключением из общих правил: едва завершив очередное полотно, Тициан, Тинторетто, Веронезе брались за следующее. Один контракт сменялся другим. Никто из них и не думал проводить время в пустых, бесполезных раздумьях. Менее всего эти художники походили на того, кто — как сказано в одной из евангельских притч — «зарыл в землю собственный талант». Не исключено, что подобное отношение к ремеслу передалось и Эль Греко. Даже если он проводил за мольбертом не все светлое время суток, то, возможно, гуляя по берегам каналов, вдыхая запахи моря и ветра, продолжал искать

ракурсы для своих будущих работ, соотносить их с евангельскими текстами, подмечать архитектурные сооружения, которые можно — по примеру великих — перенести на свои полотна. Не будем забывать, что при всем том вокруг критянина царила и характерная для Города на лагуна атмосфера бесконечного праздника, торжества, парада, шумного карнавала, сакрального действия — не важно, кем совершаемого. Выплывали на своем «Бучинторо» дож вместе с приближенными, чтобы торжественно опустить в воды лагуны перстень, обручаясь с морем; приветствовали ли в гавани прибытие высокого заморского гостя; шумел ли, растекаясь по улицам сотнями разноцветных масок (дорогих и попроще), карнавал; зазывали ли в свой импровизированный театр комедианты — все это было красиво и экзотично, внушало мысли о непреложности течения времени, о том, что этот праздник будет длиться и длиться; что смысл человеческого существования состоит в том, чтобы находиться среди подобных себе, удивляться, радоваться и сопереживать вместе с ними. Мы не знаем ничего о том, как относился к происходящему вокруг Доменикос, пока находился в Венеции, какие чувства переполняли его душу, однако почти не приходится сомневаться: торжество жизни захватило молодого художника, закружило в водовороте событий и манило задержаться на берегах Венецианской лагуны как можно дольше. Разумеется, эта атмосфера отличалась от той, что ощутил критянин, попав в Рим, больше напоминавший в то время огромный музей, где постоянно велись раскопки, составлялись коллекции

предметов древности (статуй, гемм, камей, манускриптов, монет и т. д.), а регулярно обретаемые шедевры (благо римские холмы были богаты на всякого рода находки) давали собирателям повод для гордости; где меценаты, захваченные общим порывом, поощряли любовь своих подопечных к Античности во всех ее проявлениях. Попавшему в этот музей практически невозможно было избежать общего соблазна увлечься той славной историей, которую Рим щедро демонстрировал. Удалившись с праздника, Доменикос очутился в этом музее. Но и здесь ему не удалось остаться надолго. И веселой, живой и одновременно величественной Италии он предпочел Толедо, где над всем доминировала атмосфера мистицизма и религиозной строгости, неизменными слагаемыми которой были экстатическое переживание, истовая вера и ожидание чуда; для Испании это было время многочисленных аутодафе, войн с неверными, массового неоднократного изгнания их из страны, походов войска на север и на юг — во Фландрию, Англию и в Тунис, плаваний к далеким берегам обеих Индий, а также время безграничного доверия народа своему монарху, любви к нему и восторженного поклонения. В ответ король, олицетворявший саму Испанию, силой своей власти гарантировал подданным, что его страна всегда будет процветающей, богатой и грозной державой.

В 1570 году период учебы у Тициана завершился. Теперь Доменикосу предстояло решить, каким путем идти дальше: открыть собственную

мастерскую на улицах Венеции или отправиться прочь и попытаться счастья где-либо еще. По первому пути он не пошел — может быть, оттого, что слишком много вокруг было талантливых, известных мастеров, державших кисть легко и уверенно (и что не менее важно — мастеров местных, родившихся здесь; это давало им явное преимущество перед греком, чужаком). Очевидно, взвесив шансы и поняв, что конкуренции с прославленными венецианскими художниками ему не выдержать, Доменикос стал искать мецената, который мог бы финансировать его. И вскоре такой меценат появился. Иллириец (то есть хорват) по происхождению и римлянин по духу, Джулио Кловио (1498—1578), подружившийся с молодым критянином, рассказал ему о всесильном кардинале Фарнезе, которому служил сам и для которого создал великолепный Часослов — иллюстрированный сборник молитв суточного круга. Вот уже три десятилетия Алессандро Фарнезе тесно связан с самыми влиятельными царствующими домами Европы, сопровождает в поездках государей и князей. В своем имении, которое он так и назвал — Вилла Фарнезе, кардинал собирает коллекции различных шедевров. После смерти Таддео Цуккаро, бывшего у Фарнезе кем-то вроде придворного художника, это место стало вакантным. И Кловио не замедлил предложить кардиналу замену — очевидно, вскоре после знакомства с Доменикосом. Критянин не раздумывал долго: он собрал свои эскизы, завершенные картины, книги, краски, личные вещи и отправился в Рим. Ф. Мариас считает, что путь художника лежал по суше, через Падую,

Феррару, Болонью и Флоренцию, по пути он осматривал местные храмы и дворцы, отмечая то из увиденного, что произвело на него особое впечатление. Возможности стать второстепенным венецианским живописцем честолюбивый Грек предпочел славу римского художника, приближенного к влиятельнейшему вельможе; славу, которая — он наверняка не сомневался в этом — придет к нему вместе с финансовым благополучием, а оно, в свою очередь, позволит ему целиком отдаться творчеству.

Глава 5

РИМ

Все дороги ведут в Рим.

Джулио Кловио разглядел в Эль Греко родственную душу. Так же как и, возможно, Доменикос, он когда-то учился искусству живописи в монастыре (в сербском городе Нови-Сад), а затем отправился в Рим, где продолжил учебу у Джулио Романо, выдающегося живописца и архитектора. Благодаря посредничеству кардинала Доменико Гримани Кловио стал его личным живописцем. В 1540-е годы, уже приобретя достаточно широкую известность в Риме, Кловио познакомился с Алессандро Фарнезе и, выполняя его заказ, взялся за работу над своим самым удивительным творением — Часословом, обессмертившим его имя. Встретив в Венеции Доменикоса Теотокопулоса (возможно, в мастерской у Тициана), Кловио справедливо рассудил, что критянин сможет заменить Цуккаро, умершего в 1566 году и не успевшего завершить роспись интерьеров Виллы Фарнезе, или, как ее называли, Замка Капрарола.

Активный деятель католической церкви и участник знаменитого Тридентского собора,

Алессандро Фарнезе (1520—1589) был внуком римского папы Павла III, а потому исключительно властным, богатым и — по натуре своей — довольно своенравным человеком. В Замке Капрарола «великий кардинал» (Il Gran Cardinale), как называли Алессандро люди из его окружения, собирал картины, скульптуры, редкие книги. Его личный библиотекарь и секретарь Фульвио Орсини (1529—1600) заботился о том, чтобы в коллекции появлялись лучшие образцы предметов старины, а рядом все время находились лучшие художники Италии. Помимо братьев Цуккаро — Таддео и Федерико (дружбу с последним Доменикос сохранил по крайней мере на полтора десятилетия, свидетельством чему является их встреча в Толедо в 1586 году, во время которой итальянец подарил другу знаменитое издание «Жизнеописаний» Джорджо Вазари, которое сохранилось с пометками Эль Греко на полях) — над созданием и украшением Замка Капрарола, расположенного в пятидесяти километрах к северу от Рима, в разные годы трудились архитектор Джулиано Сангалло, живописец Франческо Сальвиати и сам Микеланджело.

Доменико провел на вилле всего около полутора лет — с декабря 1570-го по июль 1572 года. Вероятно, Кловио заранее прощупал почву и понял, что кардинал согласится с его предложением взять к себе молодого ученика Тициана и обеспечить его работой. Потом Кловио вызвал Доменикоса в Рим и уведомил Фарнезе письмом, о котором говорилось выше. Алессандро Фарнезе не понаслышке знал, что Тициан пишет восхитительные портреты: в середине 1540-х годов

мастер создал его собственный портрет. Рекомендую молодого художника кардиналу, Кловियो прекрасно осознал, на что следует сделать акцент: конечно же портреты! Грек сможет писать изображения всех знатных гостей, которые часто приезжают на виллу. Портретную живопись любил и Орсини, имевший на Фарнезе довольно сильное влияние. Работая у Алессандро, Орсини старался не забывать и о собственных интересах; известно, что он, например, приобрел у Эль Греко ту самую реплику «Изгнания торгующих из храма», на которой изображены «четверо великих» — в том числе, как мы помним, и Кловियो, — а также «Видение горы Синай». Вероятно, по настоянию Орсини Доменикос в 1572 году написал «Портрет кардинала Лотарингского Шарля де Гиза» и «Мальчика, раздувающего лучину». Кроме того, в коллекции картин Орсини оказался и знаменитый «Портрет Джулио Кловियो с Часословом», написанный Эль Греко вскоре по прибытии в Рим — в благодарность за участие иллирийца в его судьбе.

О видах священного Синая и значении этого места для каждого христианина, будь то православный или католик, мы уже писали: на небольшой деревянной панели, оказавшейся одним из многочисленных собранных Орсини «артефактов», Эль Греко изобразил три озаренные золотистым светом вершины, монастырь у их подножия и фигурки паломников, встречаемых неким духовным лицом — вероятно, настоятелем обители. Аналогичный сюжет был повторен им на створке Моденского триптиха, между сценами Благовещения и изгнания из рая. Мастер рас-

считывал, что, глядя на вершины Синая, зритель будет мысленно идти вслед за фигурками паломников, взбираясь все выше в горы и буквально ощущая трепет от прикосновения к чуду. А потом, как и встреченные местным духовенством паломники, сможет отдохнуть после трудного пути и сполна насладиться величием золотистого, бескрайнего неба.

Совсем иным — лежащим в бытовой плоскости — выглядит портрет мальчика, раздувающего лучину. Имени изображенного подростка мы не знаем. Зато нам известно, что источник этого произведения — одна из работ античного мастера IV века до н. э. Антифила, современника Апеллеса. Плиний сообщает, что помимо прочих произведений Антифил был «чрезвычайно хвалим за изображение мальчика с огнем, освещающим помещение, в котором он находится, равно как и лицо самого юноши» (Естественная история. Кн. 35. Гл. 138). Взявшись создать по этому краткому описанию портрет мальчика, в чьи обязанности, быть может, входило прислуживать кому-то из высоких гостей Фарнезе, Доменикос подчинился моде на Плиниевы сюжеты, которые, кстати, ценил и Фульвио Орсини. Облик подростка художник набросал крупными мазками; кажется, для мальчика весь мир перестал существовать, — он занят единственным важным делом: пытается раздуть тлеющий кусочек дерева, чтобы разжечь костер или очаг. Получившийся у Эль Греко образ, простой и трогательный, отчасти предвосхищает появление персонажей

знаменитых бодегонов* Диего Веласкеса. Необходимо добавить, что в Испании Доменикос создаст еще один вариант «Мальчика, раздувающего лучину» — и в этом наброске герой будет изображен уже не в одиночестве: справа от него художник поместит фигуру взрослого мужчины, а слева — обезьянку; все трое пристально смотрят на огонь и напоминают героев какого-нибудь «плутовского» романа, остановившихся на ночлег в городке Ла-Манчи, Андалусии или Валенсии.

Еще одна знаменитая работа, созданная Эль Греко на Вилле Фарнезе, — портрет кардинала Шарля де Гиза (1524—1574). Этот портрет был написан, скорее всего, в июне 1572 года, во время визита де Гиза, дружившего с Алессандро Фарнезе, в Рим. Не успев в мае на конклав, собиравшийся с целью избрания нового папы Григория XIII, тем не менее Шарль де Гиз, очевидно, все-таки приехал в Замок Капрарола (в начале июля Эль Греко уже переселился в Рим и открыл собственную мастерскую, разорвав, таким образом, отношения с Фарнезе, поэтому портрет де Гиза мог быть написан не позднее июня 1572 года). На портрете де Гиз, один из самых влиятельных политиков Франции того време-

* Бодегон (*исп.* bodegon, «трактир, харчевня») — жанр живописи эпохи Возрождения, характеризующийся изображением сцен в трактире, лавке, на улице и сочетающий элементы бытовой сцены и натюрморта. Был любимым жанром Диего Веласкеса («севильский» период творчества), к этому жанру не раз обращался Франсиско де Сурбаран (1598—1664).

ни, изображен сидящим, в красном кардинальском облачении; ладонь его правой руки лежит на раскрытом Священном Писании; выражение лица надменно и отрешенно — как будто Фарнезе долго уговаривал своего гостя позировать художнику. Изображение Шарля де Гиза часто называют также «Портрет с попугаем» — из-за сидящего в деревянной клетке (или на внутренней раме окна) рядом с кардиналом большого разноцветного попугая породы амазон. В конце XVI века попугаи все еще были в Европе огромной редкостью и стоили очень дорого. Рисуя птицу, художник недвусмысленно намекал на значение итальянского слова *paragallo* (попугай), которое дословно переводится как «папский петух»: соседство птицы и кардинала сразу же говорит понимающему зрителю о желании кардинала войти в близкое окружение недавно избранного папы, его чаяниях и тщеславии. Средневековая и ренессансная живопись, как известно, вообще изобилует такими аллегориями, которые подчас имеют даже большее значение для постижения смысла произведения, чем то, что лежит «на поверхности». В нашем случае экзотическая птица принадлежит как раз к разряду таких аллегорий.

Раз уж речь зашла о кардинале де Гизе, нельзя не упомянуть о том, что буквально через полтора-два месяца после создания портрета в Париже случилась печально знаменитая Варфоломеевская ночь, организованная руководителями Католической лиги — семьей Гизов с целью избавиться от протестантов-гугенотов. Непосредственным руководителем католических сил был Генрих де Гиз, племянник кардинала Шарля,

сын его брата Франсуа, фактически правившего Францией на протяжении нескольких лет и погибшего во время очередной религиозной войны в 1563 году. Можно не сомневаться в том, что Шарль де Гиз поддержал события Варфоломеевской ночи, поскольку еще задолго до нее открыто преследовал гугенотов и даже размышлял об учреждении на территории Франции института Святейшей инквизиции для борьбы с религиозными ересями. Эль Греко, работая над портретом кардинала, бесспорно, понимал, что перед ним — один из самых последовательных, жестоких и влиятельных адептов католицизма. Как человек, принявший католическую веру лишь незадолго до приезда в Рим — то есть, с точки зрения кардинала, «недавний еретик» (будем надеяться, что де Гиз все-таки не задавал неприятных вопросов живописцу), — Эль Греко должен был испытывать к портретируемому смешанные чувства: с одной стороны, Шарль де Гиз формально, занимая высокий кардинальский пост, имел определенный религиозный опыт и яркую биографию, а для настоящего художника это всегда любопытные стороны человеческой натуры; с другой — жестокость де Гиза, вполне возможно, никак не сочеталась с его духовным званием, и мастер не мог это не ощущать. Можно предположить, что именно желание Фарнезе иметь в своей коллекции портрет кардинала Лотарингского и стало причиной начавшейся вскоре размолвки Эль Греко с его покровителем.

В самом по себе желании находиться «при меценате» не было ничего зазорного: эту «привычку» часто практиковали мастера и вельможи

эпохи Возрождения: Козимо «Старый» Медичи покровительствовал Леону Баттисте Альберти и Марсилио Фичино, а его внук Лоренцо Великолепный финансово поддерживал, например, Донателло и Боттичелли. История итальянских городов XIV—XVI веков богата примерами меценатства. Обеим сторонам, заинтересованным в таком покровительстве — и богатому аристократу, и художнику (живописцу, скульптору, архитектору, музыканту, поэту), было одинаково выгодно подобное сотрудничество: как правило, оно давало возможность творцу спокойно создавать свои лучшие произведения, а его покровителю коллекционировать их. Эль Греко не был исключением. Все его учителя в искусстве — Тициан, Тинторетто, Кловио — имели высоких покровителей (будь то частные лица или официальные представители светской либо духовной власти). Служение меценату, как правило, не ущемляло прав художника, но, как и всякое служение, иногда требовало от него делать не то, что он считал правильным, а то, чего желал меценат.

Как бы то ни было, летом 1572 года в отношениях Доменикоса и Алессандро Фарнезе случился перелом: мы знаем, что 6 июля Эль Греко пишет кардиналу «прощальное» письмо и покидает виллу, чтобы переехать непосредственно в Рим, где он пробудет до сентября 1576 года (а возможно, и чуть дольше).

Вернемся к уже цитировавшейся выше книге «Беседы о живописи» Джулио Манчини. В ней присутствует следующий любопытный фрагмент: «Алессандро Казолани [прибыл] в Рим изучать искусство Рафаэля и других прославлен-

ных мастеров, живших в то время или незадолго до того скончавшихся — таких как Федеригио, Мучиано, il Greco, Таддео Цуккаро, il Sermoneti и другие». Имени il Greco Манчини не называет, и мы не знаем, почему. Можно предположить, что к моменту, когда Манчини сочинял «Беседы о живописи», оно уже было забыто. Поскольку остальные имена из короткого списка вполне реальны, принято думать, что речь в этом фрагменте идет о Доменикосе Теотокопулосе и как il Greco упоминается далее еще несколько раз. Самое известное упоминание — это история, связанная со «Страшным судом» Микеланджело, которая, как считает Манчини, сделала Грека изгоем художественного общества. Манчини, конечно же, повторяет рассказ, услышанный им от кого-то из своих престарелых современников, — он писал «Беседы» в 1610-е годы. Поскольку имя «Грека» собеседник Манчини не помнил, не исключено, что описанный факт имел место, но никак не был связан с последующим отъездом художника в Испанию. Повторим: скорее всего, решение уехать в Мадрид созрело у Эль Греко, когда в начале сентября 1576 года он неожиданно узнал о смерти Тициана, ставшего жертвой эпидемии чумы. Поняв, что кончина мастера побудит короля Филиппа искать нового придворного художника, Доменикос собрался в дорогу. Он слышал, что Филипп строит недалеко от Мадрида великолепную резиденцию — Эскориал и более расположен приглашать на работу итальянских, а не испанских художников, считая первых носителями самого духа возвышенного и прекрасного искусства.

Но задержимся еще ненадолго в Риме. Последуем за Эль Греко на улицы Вечного города, города-музея, города-памятника. Амбициозный художник лишился поддержки мецената, и это означало, что настала пора открывать собственную мастерскую. Для этого прежде всего следовало найти одаренного помощника и вступить в Гильдию святого Луки. И то и другое критянин сделал. В сентябре 1572 года в приходной книге чиновника гильдии Пьетро Антонио Консоло появились две короткие записи: «M[esser] Dominico Greco de[ve] dar p[er] il suo introito del arte... 2 [scudi]» и «M[esser] Dominico Greco pitto[re] [h] a dato p[er] tutto il suo introito del arte scudi due a me Pietro Ant[onio] Consolo a di 18 s[e]t[tembre] 1572» («Мессер Доминико Греко должен внести за свое вступление в искусство 2 скудо»; «Мессер Доминико Греко, живописец, дал мне, Пьетро Антонио Консоло, 18 сентября 1572 года два скудо за свое вступление в искусство». Уплатив взнос, можно было открывать мастерскую и приниматься за выполнение заказов. Интересно, что согласно косвенным свидетельствам Эль Греко был принят в гильдию как «художник-миниатюрист». На первый взгляд это несколько необычно, однако ничего сверхъестественного в подобном факте все же нет: доподлинно известно (по воспоминаниям Ф. Пачеко), что прежде, чем создавать большие произведения, Эль Греко рисовал вначале небольшие эскизы; также он поступал, готовясь изваять какую-либо статую, — начинал с маленьких фигурок, слепков, которые потом масштабировал до нужных размеров.

Причем, как уверяет Пачеко, мастер хранил у себя все «картоны» и все слепки, которые когда-либо делал. Можно представить, что это обилие эскизов произвело на испанца сильное впечатление. Легко вообразить себе целую комнату, заставленную и завешанную (а может быть, просто заваленную) небольшого размера набросками; многие из них впоследствии превратились в знаменитые шедевры, другая часть, конечно же, оставалась невоплощенной. Кроме того, мы помним, что Джулио Кловио тоже был миниатюристом, и нельзя исключать вероятность того, что в свободное время (в Венеции или Риме) критянин мог брать у него уроки мастерства. Как бы то ни было, в сентябре 1572 года римская Гильдия святого Луки приняла в свои ряды нового члена, который — нет сомнений — готов был браться за любой хорошо оплачиваемый заказ и работать так же много и вдохновенно, как и раньше.

Из сохранившихся произведений, относящихся ко времени членства Доменикоса в Гильдии (сентябрь 1572-го — сентябрь 1576 года), следует назвать «Марию Магдалину» (подражание тициановской «Кающейся Магдалине», созданной в 1560-е годы), «Благовещение», Моденский триптих, образ святого Франциска Ассизского, получающего стигматы, а также портрет мальтийского рыцаря Винченцо Анастаджи. Еще один портрет, обнаруженный в 1960 году в частной парижской коллекции искусствоведа и специалистом по итальянской живописи XVI столетия Р. Палуккини, получил с его легкой руки наименование «Портрет Мелетиоса Властоса». Он-то и

представляет для искусствоведов, пожалуй, наибольшую загадку римского периода жизни художника. Родольфо Палуккини не сомневался, что портрет принадлежит кисти Эль Греко, — на холсте имеется сделанная прописными буквами подпись ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ. Имя изображенного определить труднее. На обороте портрета присутствует короткая надпись: *M. VLASTOS*. Опираясь на источники, Палуккини предположил, что портрет написан с известного критского гуманиста монаха Мелетиоса Властоса, скончавшегося в Кандии или Ретимно в 1573 году. Исходя из этого предположения, Палуккини выдвинул две версии того, когда именно мог быть написан портрет: первая версия относит произведение к концу 1560-х годов, когда Властос преподавал в Падуе, расположенной относительно недалеко от Венеции, где Мелетиос мог бывать. (Либо портрет мог быть сделан Доменикосом по пути в Рим в 1570 году, когда он, например, заезжал в Падую.) Вторая версия намного интереснее: согласно ей портрет был написан уже после смерти гуманиста — в 1573 или 1574 году, когда Эль Греко работал в Риме. Эта версия дает простор для фантазии: можно даже предположить, что художник в эти годы навестил родину и написал портрет, будучи в Кандии, по заказу семьи Властос, желавшей увековечить память своего именитого родственника. Добавим к версиям Палуккини и третий возможный вариант: кто-либо из Властосов мог привезти в Рим посмертную маску Мелетиоса, и на основании ее Эль Греко и написал портрет. Правда, Н. Панайотакес считал обе версии требующими по край-

ней мере уточнения, а лучше проверки; при этом он не исключает, что «М. Властос» — это совсем другой человек (фамилия Vlastos в XVI столетии была на Крите достаточно распространенной), например житель Канеи Мануил Властос или Маркос Властос из Ретимно — оба они в разное время бывали в Италии, правда, их поездки датируются 1580—1590-ми годами, когда Эль Греко уже работал в Толедо, однако сведений об этих людях сохранилось так мало, что нельзя исключить вероятность банального отсутствия фактов, которые позволили бы установить, кто же такой тот Властос, портрет которого написал в Риме в 1573 году Доменикос.

Вступив в Гильдию святого Луки, Эль Греко, как приличествовало уважаемому художнику, взял на работу подмастерье: им оказался талантливый юноша из деревни Лузиньяно, расположенной возле тосканского города Ареццо, — Латтанцио Бонастри. Он родился около 1550 года, то есть был моложе Эль Греко примерно на десять лет. Не исключено, что Бонастри был вначале учеником критянина, а по завершении учебы остался в его мастерской в качестве подмастерья. После 1576 года, когда Грек уехал в Мадрид, Бонастри неоднократно приглашали расписывать интерьеры храмов в разных городах Италии. В возрасте тридцати пяти лет (около 1585 года) он вернулся в Рим, где трагически погиб, упав с лесов во время работ в Палаццо Альтемпс. Основные события жизни Латтанцио изложены в «Беседах о живописи» уже знакомого

нам Джулио Манчини, который, к сожалению, не имел возможности видеть большинство фресок, выполненных Бонастри, но при этом утверждал, что у своего наставника тот перенял в первую очередь «манеру Тициана», столь понятную и близкую критянину.

Каким учителем мог быть Доменикос Теокопулос? Требовал ли он, чтобы Латтанцио во всем следовал его указаниям? И почему Бонастри не отправился за Греком в Испанию? Мы можем предположить следующее: учителем Доменикос скорее всего был ревностным и строгим; многое умея сам, он обладал правом требовать и от Бонастри соблюдения определенных художественных предписаний. Не исключено, что какие-то произведения они написали вдвоем — по обыкновению того времени: ученик начинал картину, а учитель ее завершал и ставил на ней свою подпись. Возможно, в сентябре 1576 года Бонастри отказался поехать с Эль Греко, поскольку попросту не захотел покидать родину или рассчитывал получить заказы, которые обеспечили бы его работой на год или два вперед. Быть может, правильным окажется и другое предположение: Доменикос не взял талантливого ученика в Испанию, рассчитывая снискать всю славу лично, не делясь ею ни с кем, даже с человеком, с которым прожил под одной крышей несколько лет. Тем не менее Бонастри в этом случае мог унаследовать от Эль Греко уже известную среди заказчиков мастерскую и продолжать трудиться в ней. Как бы то ни было, осуждать Грека за его решение уехать в одиночку мы не можем: слишком долго он шел к успеху и теперь, будучи в двух шагах от

него, не мог допустить, чтобы этот путь — даже по случайному стечению обстоятельств — завершился неудачей. Доменикос был амбициозен, однако талант и упорство давали ему право стремиться реализовать свои амбиции.

* * *

Пока Эль Греко творил на Вилле Фарнезе, над Адриатикой опять — в который раз — сгустились тучи: Венеция вступила в войну с Турцией. Причиной войны стали претензии султана Селима II (1566—1574) на остров Кипр. Поговаривали, что султану очень нравились сладкие кипрские вина, поэтому он, не размениваясь на мелочи, решил оккупировать остров целиком и присоединить его к своей обширной империи. В январе 1570 года османы предъявили Венеции ультиматум, требуя отдать Кипр, принадлежавший ей с 1489 года, после того как последняя королева острова Екатерина Корнаро отреклась от престола в пользу Венеции. Текст турецкого ультиматума был следующим:

«Селим, Султан Османов, Император Турок, Властитель Властителей, Царь Царей, Тень Бога, Хозяин Земного Рая и Иерусалима — венецианской Синьории: Мы требуем от вас Кипр, который вы должны отдать Нам добровольно, либо Мы возьмем его силой. И не заставляйте Нас обнажать Наш карающий меч; в противном случае Мы поведем против вас самую жестокую войну, и тогда не надейтесь, что ваши сокровища заставят Нас повернуть вспять, словно поток; остерегайтесь вызвать наш гнев».

Венеция, всегда старавшаяся избегать прямых военных столкновений с Османской империей, попыталась оттянуть начало военных действий. Не случайно султан упомянул в тексте своего послания «сокровища», на которые традиционно рассчитывали венецианцы: выплата всевозможных «издержек» и контрибуций была для властей Республики привычным делом. Венеция предпочитала торговать, а не воевать, хотя и в последнем отличалась не раз. Тем не менее в столкновении с Селимом ее почти неминуемо ожидал проигрыш. Османская армия и флот были сильны как никогда. При этом ни одно европейское государство — кроме Ватикана — не смогло или не захотело бы поддержать Венецию, ссылаясь на различные обстоятельства. Французские короли традиционно хранили дружбу с султанами и в военных делах против турок не участвовали. Испания, на протяжении XVI столетия множество раз сражавшаяся с османами на суше и на море, была для Венеции соперником, а не союзником, и обращаться к испанцам за помощью сенат не спешил. С Генуей выходила похожая история. Англичанам турки были не особенно интересны, поскольку находились далеко и не претендовали на захват Туманного Альбиона. Исключение составляли только мальтийские рыцари, которые незадолго до описываемых событий отразили серьезную попытку султана Сулеймана Великолепного захватить Мальту в 1565—1566 годах. Когда турки стали угрожать Кипру, рыцари снарядили и отправили Венеции пять кораблей, которые почти сразу оказались захвачены противником. Селим действовал наверняка: в сентябре 1569 года

в венецианском Арсенале случился большой пожар. Сразу же поползли слухи, что Арсенал подожгли турецкие лазутчики по приказанию советника султана Иосефа Наси, которого Селим якобы пообещал сделать наместником Кипра. В это же самое время в Италии не уродилось зерно, и запасы продовольствия, которые удалось сделать венецианцам, оказались незначительными. Понимая, что в случае начала боевых действий турецкие корабли могут войти в лагуну и подобраться вплотную к островам и даже к берегу, на котором расположился город, сенат предпринимал все новые попытки задобрить Селима. Однако момент столкновения настал: 1 июля 1570 года турецкий флот осадил Кипр, и в захваченных после осады городах Никосия и Фамагуста турки устроили жестокую резню. Во время штурма Фамагусты погиб генерал Маркантонио Брагадино, руководивший обороной. Поначалу пообещав отпустить пленных, турки по какой-то причине внезапно передумали и набросились на генерала и его солдат. Янычары отрубили Брагадино голову, а кожу набили соломой и стали возить по городу, демонстрируя всем. Кипр оказался в руках Селима: венецианский флот, отправленный на помощь Брагадино, застрял на Крите. Неудачи погрузили народ Венеции в уныние. Оставался последний выход: срочно искать поддержку у папы, чей духовный авторитет должен был сплотить извечных соперников. Иного выхода не было. Папе следовало объявлять — пока не поздно — новый крестовый поход.

Пий V (1566—1572) был, как сказали бы сегодня, активным «идеологом» общеевропейского

союза. Его действия отличались завидным упорством: ему приходилось постоянно преодолевать противоречия, сталкивавшие между собой монархов Европы, но он шел к своей цели. 25 мая 1571 года в соборе Святого Петра в Риме было торжественно объявлено о создании Священной лиги (*Lega Santa*). Основными ее участниками стали Венеция, Испания, Генуя, Великое Герцогство Тосканское, Урбино, Ватикан. К лиге также присоединились Республика Лукка, герцогство Парма, Мантуя, Феррара и Савойя. Каждый из участников обязался поддержать «общее дело» и выставить то количество кораблей, а также моряков и солдат, которое позволяла его финансовая ситуация. Главнокомандующим войсками лиги (около трехсот галер и восемьдесят с лишним тысяч человек) был назначен сводный брат короля Филиппа II, незаконнорожденный сын императора Карла V Хуан Австрийский, который к этому моменту стал победителем в нескольких локальных столкновениях с мусульманами в Северной Африке и стремился доказать всей Европе, что он достоин славы великого полководца. Если художники той эпохи мечтали о славе Апеллеса, то военачальники грезили лаврами Александра Македонского или Фемистокла.

Вскоре после объявления о создании Священной лиги корабли государств, примкнувших к союзу, начали собираться в сицилийском порту Мессина. Оттуда в сентябре 1571 года Хуан Австрийский повел флот к побережью Пелопоннеса, намереваясь встретиться с объединенной турецкой эскадрой, куда входили не только солдаты и моряки Османской империи, но и примкнув-

шие к ним североафриканские пираты, получившие покровительство султанов. Силы лигистов и их противников были примерно равны. Получив известие о печальной участи Фамагусты и Брагадино, Хуан Австрийский обрел еще большую решимость. Он предпринял маневр, благодаря которому османский флот был практически заперт в Патрасском заливе возле города Лепанто.

Сражение, развернувшееся между двумя цивилизациями, Западом и Востоком, 7 октября 1571 года, стоит в одном ряду со «знаковыми» битвами при Марафоне, Гавгамелах и Хаттине. Фактически, битва при Лепанто стала продолжением двухтысячелетней истории борьбы за главенство в средиземноморском регионе. В V веке до н. э. персидские цари попытались захватить греческие полисы, но получили отпор, затем Александр Македонский покорил Малую и часть Большой Азии; на обломках его огромной империи возникли владения диадохов, впоследствии почти целиком ставшие военной добычей Рима. Риму наследовала Византия, которой долго удавалось сдерживать кочевников-мусульман, предпринимавших экспансию на уже освоенные территории, расположенные в районах, прилегающих к побережью Средиземного моря. Пока Византия отражала угрозу с востока, с запада в Левант пришли крестоносцы и основали в древних городах Палестины и Сирии собственные королевства. Однако в конце XII века египетский султан Салах ад-Дин взял реванш, поставив своими победами под угрозу все, чего достигли крестоносцы за двести лет походов в Святую землю. Спустя еще два с половиной века османский сул-

тан Мехмед Фатих завоевал Константинополь, и на этом закончилась история Византии, прямой наследницы Римской империи. Турецкие войска продолжали захватывать европейские города и острова. Венеция и Генуя сдавали свои позиции в Средиземном море. И понятно, что чем агрессивнее становились планы султанов, тем больше у европейских монархов, да и простого люда росло желание отомстить неверным. Поэтому битва при Лепанто стала не просто очень крупным морским сражением — это была без преувеличения «битва цивилизаций», каждая из которых отчаянно сражалась за свое будущее. Проиграть для любой из сторон означало поступиться жизненно важными интересами, продемонстрировать врагу свою слабость, предоставить победителю возможность диктовать поверженному абсолютно невыносимые и неприемлемые условия.

В битве приняли участие около четырехсот пятидесяти судов и сто пятьдесят тысяч человек с обеих сторон, из которых непосредственно сражались друг с другом примерно сорок тысяч (по восемнадцать-двадцать тысяч с каждой стороны); остальные сидели на веслах, однако рисковали даже больше, чем вооруженные солдаты и офицеры, потому что, будучи прикованы к скамьям, были лишены возможности спастись вплавь с тонущих кораблей. Любопытно, что перед началом боя Хуан Австрийский приказал расковать на европейских судах всех гребцов христианского вероисповедания и раздать им оружие, чтобы и они — если появится такая необходимость (а было уже ясно, что она появится) — также смогли сражаться с турками и

берберами. (Вскользь отметим исключительную храбрость соотечественников Эль Греко, которые, несмотря на опасения Венеции, что критяне не захотят поддержать их в решающую минуту, «явили, — по выражению Паоло Паруты, — свое отменное мужество и дисциплину».)

Источники сохранили для нас почти все подробности сражения. Как и большинство крупных военных столкновений, которыми столь щедро отмечены XV—XVII столетия, оно отличалось исключительной жестокостью. Оба флота выстраивались в прямую или в форме полумесяца линию (в последнем случае середина полумесяца была выгнута по направлению к противнику либо, наоборот, вогнута) и начинали медленно сходиться. Подойдя на расстояние выстрела, корабли открывали огонь из носовых орудий, стремясь причинить противнику максимальный урон: сбить мачты, поджечь палубу, попасть в пороховой склад, уничтожить живую силу. Затем, когда суда сближались, в ход шли пищади и аркебузы, луки и арбалеты. Вскоре капитаны кораблей командовали «на абордаж». Специальные абордажные команды цепляли борт вражеского судна веревками с крючьями на конце, подтягивали его к своему кораблю и по переносным лестницам или снастям перебирались на неприятельскую палубу. Противник встречал их шквальным ружейным огнем. Уцелевшие после залпа пускали в ход шпаги, кинжалы, алебарды, мечи. Доказательством захвата неприятельского корабля являлся подъем своего флага на его мачте. Учитывая огромное число сражавшихся при Лепанто, можно предположить, что палубы

и европейских, и турецких кораблей были буквально залиты кровью: огнестрельное и холодное оружие той эпохи оставляло невероятно тяжелые и глубокие раны. К тому же уносить раненых с кораблей во время боя было просто некуда, и получившим ранения приходилось ждать конца битвы, фактически истекая кровью. Помимо прочего, состояние тогдашней медицины давало раненым не слишком много шансов выжить после сражения: их часто ожидала медленная, мучительная смерть от сепсиса. Опасаясь нагноения, военные хирурги старались побыстрее прижечь рану кипящим маслом или вообще ампутировать поврежденную конечность, притом что наркоз еще не был изобретен и во время прижигания или более серьезной операции раненый испытывал страшные мучения. Но даже при благоприятном стечении обстоятельств (если хирург оказывался сторонником передовых методов военно-полевой хирургии, разработанных Амбруазом Паре в 1530—1540-е годы, и использовал не кипящее, а обычное, допустим розовое, масло и чистые бинты) выздоровление шло очень медленно. Известно, что Сервантес, получивший при Лепанто три пулевых ранения (два в грудь и одно в руку), пробыл в госпитале почти полгода. И лишь потом смог вернуться «в строй», однако его левая рука навсегда потеряла подвижность.

Эскадры, сошедшиеся в Патрасском заливе утром 7 октября 1571 года, выстроились следующим образом: правым флангом флота Священной лиги командовал генуэзский адмирал Джованни Андреа Дориа, в центре командование взял на себя лично Хуан Австрийский, левый

фланг был отдан венецианцу Агостино Барбариго. Напротив них расположились соответственно: на левом фланге — капитан берберских пиратов Улудж-Али, в центре — главнокомандующий Али-паша, а правый фланг, противостоящий венецианцам, возглавил еще один турецкий адмирал — Селюк (Шорюк) Мехмед-паша.

В начале сражения Мехмед-паше удалось окружить корабли Барбариго, однако во время abordажной схватки европейцы стали одерживать верх, поскольку численность abordажных команд на судах Священной лиги была выше, чем у турецких отрядов. Даже то, что Барбариго был сражен стрелой, не повлияло на успех действий его подчиненных. Тем временем Хуан Австрийский обрушился на суда Али-паши и между ними завязалась многочасовая схватка, в ходе которой турецкому адмиралу ядром оторвало голову, после чего турки стали в панике отступать.

Что касается Дориа, то он, опасаясь, что турецкие суда обойдут его корабли с фланга, стал разворачиваться к юго-востоку, препятствуя возможному маневру противника. Но из-за этого поворота между Дориа и центром эскадры возникла брешь, куда устремился верно оценивший ситуацию Улудж-Али. Однако он не смог застать Хуана Австрийского врасплох: в этот момент на «Султане», флагманском корабле Али-паши, была насажена на пику голова турецкого главнокомандующего, и европейцы, увидев ее, с еще большим воодушевлением бросились в бой. Развернув часть кораблей, они встретили пиратов Улудж-Али в лоб. Вскоре подоспел и Дориа, поняв, что совершил ошибку. Почти чудом не-

скольким пиратским кораблям удалось вырваться и уйти из Патрасского залива. Преследовать их победители не стали: слишком велик был урон, нанесенный сторонами друг другу. Улудж-Али благополучно привел уцелевшие в битве турецкие суда в Стамбул, за что получил от султана звание адмирала и был назначен ответственным за скорейшую постройку новых кораблей, что ему и удалось сделать буквально в течение следующего, 1572 года. Общие потери христиан составили пятнадцать тысяч человек; турецкое войско потеряло вдвое больше, еще восемь тысяч турок оказались в плену; помимо прочего с захваченных галер были освобождены все рабы-христиане — их тоже оказалось около пятнадцати тысяч. Из тех, кто покрыл себя славой в битве, помимо принца Хуана, Агостино Барбариго, Мигеля де Сервантеса и Улудж-Али можно назвать и имя Алессандро Фарнезе, командовавшего одним из испанских кораблей. Этот Алессандро приходился родным племянником уже знакомому нам «великому кардиналу» Фарнезе, а по материнской линии был незаконнорожденным внуком Карла V, что не помешало ему воспитываться при испанском дворе и получить прекрасное образование. Через некоторое время после событий при Лепанто, в 1578 году, когда при загадочных обстоятельствах во Фландрии погибнет Хуан Австрийский, именно молодой Фарнезе будет назначен Филиппом II новым наместником голландских территорий.

18 октября 1571 года в Венецианской лагуне показался корабль «Анджело», тащивший за собой по воде многочисленные турецкие штан-

дарты, захваченные при Лепанто. Так жители Светлейшей узнали о победе. Началось всеобщее ликование. Мессы и карнавальные шествия безостановочно сменяли друг друга. Дождь распорядился открыть двери долговых тюрем, а его приближенные озаботились необходимостью заказать наиболее прославленным венецианским живописцам героические полотна на тему одержанной победы. Современники не без основания имели право считать Священную лигу подобием объединенного войска первых крестоносцев, отправившихся сражаться с сарацинами за христианские святыни. Ни в XV, ни в первой половине XVI столетия, несмотря на многочисленные попытки, объединить силы, подобные тем, которыми располагала Священная лига, европейским монархам и папам не удавалось. Однако просуществовала Священная лига недолго: в 1572 году, не сумев использовать полученные при Лепанто преимущества, она фактически распалась: успокоенные победой участники лиги занялись решением других проблем, полагая, что Османская империя еще долго не сможет оправиться от нанесенного ей удара. Они заблуждались. Уже в 1572—1573 годах турки построили новый флот и оказались готовы к продолжению войны. К тому же в 1572 году папа Пий V, вдохновитель антитурецкого союза, умер, а новый папа Григорий XIII не спешил ссориться с Селимом. Испания также бездействовала, Хуан Австрийский лелеял планы по захвату Туниса, где, по слухам, собирался основать собственное государство, лишь формально зависимое от испанской короны. Ревнивый к славе брата Филипп II постарался удалить Хуана

подальше от себя и потому поощрял его намерения. Венеция вновь осталась один на один с турками. В этой ситуации сенат предпочел заключить с султаном мирный договор. Условия его были тяжелыми: Кипр остался у османов; дополнительно Светлейшая обязалась выплатить Селиму компенсацию в триста тысяч цехинов. Однако Лепанто навсегда осталось в европейской истории символом доблести и подлинного величия. Конец 1571-го и почти весь 1572 год прошли в Венеции, да и во всей остальной Италии под знаком торжества: на волне эйфории многие итальянцы (и не только они) вдруг осознали, что Турцию не обязательно бояться. Кому-то даже стало казаться, что сбывается давнее пророчество Мефодия Патарского и близок «приход греческого царя», который окончательно «победит и прогонит измаильтян». В европейскую иконографию вошли многочисленные аллегорические изображения Испании, побеждающей дракона (Османскую империю), святых, помогающих морякам в битве при Лепанто, а также портреты главнокомандующих европейской эскадрой.

Как уже говорилось, стремясь увековечить одержанную победу, власти Венеции обратились к Тициану, желая поручить ему создание одного или нескольких полотен, которые могли бы украсить интерьеры Дворца дождей. Однако мастер отказался, поскольку уже взялся выполнять аналогичный заказ короля Филиппа и не собирался пренебрегать возможностью оказать услугу испанскому монарху, платившему пусть и с большим запозданием, но неплохие деньги. Тогда Синьория обратилась к Паоло Веронезе и Анд-

реа Вичентино. Немного позднее, в 1577 году, свой вклад в формирование иконографии победы при Лепанто внес и Тинторетто, написав портрет Себастьяно Веньера, отличившегося в октябре 1571 года в качестве заместителя Агостино Барбариго. Впоследствии, в 1577 году, Веньер за свои боевые заслуги будет избран дожем. На портрете кисти Тинторетто справа от фигуры Веньера, облаченного в латы и держащего в руках адмиральский жезл, мы видим миниатюрное изображение битвы при Лепанто в самом ее разгаре. В этом сражении Веньер проявил выдающуюся доблесть, несмотря на то, что на момент битвы ему исполнилось уже семьдесят пять лет и он, конечно, уже не мог участвовать в рукопашных схватках. Однако, как это часто бывает, своим невозмутимым видом перед лицом смертельной опасности он вдохновлял своих солдат. Что же касается достоинств светского правителя, то на посту дожа Веньер почти ничего не успел, поскольку занимал его меньше года. В правление Веньера эпидемия чумы, начавшаяся в Венеции в августе 1576 года и унесшая жизнь Тициана и еще нескольких тысяч человек, завершилась. Вскоре после пожара, охватившего Дворец дождей 20 декабря 1577 года, Себастьяно Веньер скончался от сердечного приступа, вызванного переживаниями по поводу этого печального события.

Не остался в стороне от темы Лепанто и Эль Греко: он увековечил ее в двух своих произведениях, написав портрет мальтийского рыцаря Винченцо Анастаджи, участника сражения, а также монументальное полотно «Поклонение имени Иисуса» (другое название которого «Ал-

легория битвы при Лепанто»). И если «Поклонение имени Иисуса» — это большое сюжетное произведение, яркое, сложное, насыщенное символами (главное из которых — имя Христа, начертанное в небе как анаграмма IHS — *Iesus Hominum Salvator*, то есть «Иисус, Спаситель человечества»), то портрет рыцаря, чье имя сохранилось благодаря сделанной подписи, напротив, предельно лаконичен и лишен какой-либо парадной помпезности.

Винченцо Анастаджи, родившийся около 1531 года и вступивший в орден рыцарей святого Иоанна Иерусалимского Родоса и Мальты в 1563-м, был, помимо прочих заслуг, хорошим наездником и прославился тем, что во время осады Мальты огромной армией султана Сулеймана руководил кавалерийским отрядом. 7 августа 1565 года этот отряд совершил рейд по тылам турок, предпринявших один из самых ожесточенных штурмов крепости Бирга. Кавалеристы Анастаджи своим внезапным появлением сорвали атаку неприятеля, за что удостоились почестей. Как известно, захватить Мальту Сулейману так и не удалось. Через месяц после того, как Анастаджи и его сотня совершили свою вылазку, турки сняли осаду и отплыли домой.

Противостояние рыцарей-иоаннитов (или «госпитальеров», впоследствии более известных как мальтийские рыцари) и мусульман началось еще в XI столетии. После 1453 года орден «черных людей» (как часто именовали членов ордена), перебравшийся вначале из Иерусалима на Кипр, а затем закрепившийся на Родосе, стал последним оплотом христианства в Восточном

Средиземноморье. Неудивительно, что мусульманские правители Египта, а затем и турецкие султаны всеми силами стремились уничтожить рыцарей, однако иоанниты воевали умело и при случае сами переходили в контратаки, высаживались на побережье Малой Азии и даже строили там крепости. И все же в 1522 году рыцарям пришлось оставить Родос, чтобы после нескольких лет скитаний перебраться на Мальту, подаренную ордену императором Карлом V в обмен на клятву защищать прилегающую часть акватории Средиземного моря от неверных, а также при соблюдении еще одного довольно необычного условия: рыцари ежегодно должны были отправлять вице-королю Сицилии (формально Сицилия тогда подчинялась Испании) знаменитого мальтийского сокола.

Перебравшись в 1530 году на Мальту, иоанниты, как и было ими обещано, продолжали активно воевать с турками; в 1551 году османы захватили мальтийский город Гозо и увели в рабство семь тысяч человек, в том же году они взяли Триполи, расположенный на африканском побережье и также являвшийся оплотом рыцарей. Наконец, в 1565 году султан Сулейман Великолепный решил осадить мальтийскую крепость Биргу — столицу ордена. Однако военная экспедиция турок закончилась провалом: к героизму защитников острова прибавилась дизентерия, поразившая лагерь воинов султана.

Почти не приходится сомневаться, что в октябре 1571 года Винченцо Анастаджи сражался с турками снова — теперь уже при Лепанто. Известно, что вскоре после осады Мальты Великий

магистр ордена Жан Паризо де ла Валетт отправил Анастаджи в Рим с целью вербовки новых защитников острова (по другой версии — он был назначен комендантом римского замка Сант-Анджело, который в описываемое время служил резиденцией римских пап). Вступив в Священную лигу, мальтийские рыцари в 1571 году выставили против турок три большие галеры, каждая из которых могла вместить до пятисот сорока человек (включая членов экипажа и гребцов); бесценный военный опыт Винченцо и его храбрость, крайне полезные в абордажном бою, дают возможность предположить, что и при Лепанто Анастаджи проявил себя вполне достойно. Косвенно на это указывает следующий факт: в 1585 году Винченцо был назначен командовать капитанской галерой (*Galera Capitana*), флагманским кораблем мальтийцев, что вполне может служить свидетельством его заслуг как «универсального» офицера, умевшего превосходно руководить людьми где бы то ни было — и на суше, и на море.

Когда Эль Греко писал портрет Винченцо (между 1572 и 1576 годом), тому было от тридцати до тридцати пяти лет. Он изображен стоящим. Сбоку, на полу комнаты, в которой он находится, лежит шлем с лентами-завязками — широко использовавшийся в то время испанский *моррион*. Кажется, будто Анастаджи только что снял его и, положив в стороне, едва успел вновь выпрямиться, чтобы принять необходимую позу. Рыцарь одет в блестящий, похожий на парадный, доспех, прикрывающий верхнюю половину тела, короткие темно-зеленые штаны из

дорогого материала вроде парчи и легкие бежевые туфли, на левом боку висит шпага; образ дополняют изящный кружевной воротник и манжеты. Скорее всего, тяжелый нагрудник был написан поверх изображения уже по завершении портрета — обычная практика того времени. Позади Винченцо в качестве фона изображен темно-красный, почти коричневый, занавес, а слева от него — створка распахнутого окна. Помимо занавеса в комнате больше нет ни одного предмета интерьера; обстановка, мягко говоря, спартанская, что, вероятно, должно подчеркнуть явный аскетизм портретируемого, его принадлежность к ордену рыцарей-монахов. Вопреки обыкновению, на доспехах Анастаджи отсутствует изображение знаменитого белого восьмиконечного («мальтийского») рыцарского креста, который на протяжении всего XVI века неизменно встречается на портретах иоаннитов, начиная с созданных Тицианом и Франчабиджо и заканчивая портретом Великого магистра Алофа де Виньякура, написанного в 1608 году Караваджо. Что означает отсутствие креста на портрете Винченцо Анастаджи, сказать сложно — быть может, в этом есть свой внутренний, скрытый от нас смысл.

В годы создания портрета Анастаджи «рыцарская» тема по-прежнему пользовалась в Европе неизменной популярностью. Вспомним следующий немаловажный факт: у рыцарей эпохи Возрождения, как известно, был свой могучий небесный воин-покровитель — Святой Георгий, чьи изображения встречаются в произведениях западноевропейских живописцев XV—XVI веков

постоянно (например, у Учелло (1456), Карпаччо (1502—1507), Тинторетто (1560) и других), равно как и знамя святого — белый стяг с красным крестом. (Часто это знамя изображали и в руке воскресшего Христа, возносящегося на небо.) Не исключено, что, создавая портрет Винченцо Анастаджи, Эль Греко мысленно стремился придать рыцарю черты святого воина — с горделивой осанкой, смелого и бесконечно преданного христианской вере. Доменикос словно говорит зрителю, что путь Анастаджи, борца за веру, готового бесстрашно рисковать жизнью ради высокого дела, — один из наиболее благородных возможных путей к Богу.

До сих пор остается загадкой, каким образом Анастаджи познакомился с Эль Греко и почему именно критянину, а не какому-то другому римскому художнику он заказал свой портрет. Возможно, у них были общие знакомые; помня, что племянник кардинала Фарнезе (также Алессандро) стал, как и многие, героем лепантийских событий, мы можем предположить, что это он представил Анастаджи художника или просто посоветовал заказать у него портрет. Создавая этот портрет, Доменикос уже вполне мог не быть «живописцем семьи Фарнезе» — это не помешало бы Винченцо разыскать художника в Риме и позировать ему в мастерской.

Другой работой Эль Греко, непосредственно связанной с битвой в Патрасском заливе, стало «Поклонение имени Иисуса» (иначе «Аллегория Священной лиги»). История ее создания неизвестна, но можно предположить, что Доменикос написал ее в 1576 году специально для того, чтобы

преподнести в дар Филиппу II (притом что замысел произведения наверняка созрел у художника раньше — вероятно, вскоре после событий октября 1571 года). Намереваясь предстать перед испанским королем, мастер решил предъявить ему какой-нибудь «весомый» аргумент в пользу своего таланта — и выбрал *почти* беспроеигрышный сюжет. Как мы помним, в августе 1576 года скончался Тициан, поэтому король должен был быть заинтересован в новом художнике. Итальянские мастера ценились Филиппом гораздо выше, чем уроженцы Испании (среди которых были, кстати, по-настоящему талантливые живописцы, например Хуан Пантоха де ла Крус и Санчес Коэльо). Эль Греко как «ученик Тициана» и член римской Гильдии святого Луки имел все основания представиться в Мадриде как *maestro italiano* и потому решил попытаться... Вероятно, он спешно берется за «Поклонение имени Иисуса», чтобы еще до конца 1576 года (но, видимо, все-таки в первой половине 1577 года) оказаться в Мадриде, новой столице Испании.

На переднем плане картины мы видим фигуры деятелей Священной лиги: Пия V, короля Филиппа и дожа Венеции Альвизе Мочениго (1507—1577); позади папы изображены две фигуры в кардинальском облачении; возможно, один из кардиналов — тот, что постарше, — это Уго Бонкомпаньи, в свою очередь ставший (в мае 1572 года) папой под именем Григория XIII. Над ними расположились ангелы, которые, как и люди, возносят молитву имени Христа. Справа от молящихся — грешники, пожираемые морским чудовищем. Позади главных действующих

лиц расположились праведники, ожидающие Страшного суда. Коленопреклоненный юноша в красно-синих одеждах, сложивший руки на груди и стоящий напротив Филиппа II, — это Хуан Австрийский, герой событий 1571 года. После победы при Лепанто отношения между братьями стали крайне натянутыми, и, возможно, ревность по отношению к Хуану Австрийскому и стала причиной того, что полотно «Поклонение имени Иисуса» пришлось Филиппу II не по душе. Загадочная смерть Хуана в 1578 году дала пищу для слухов, будто принц был отравлен королем... В итоге вместо «Поклонения имени Иисуса» (как рассчитывал Эль Греко) король приобрел для Эскориала шесть работ генуэзского живописца Луки Камбьязо (1527—1585), в которых сюжети-ка превалирует над аллегоричностью.

Известно, что в Мадриде и Толедо у Доменикоса были свои друзья и покровители: например, Диего де Кастильо (1510—1584), религиозный деятель, декан Толедского собора, чей сын Луис приятельствовал с художником в пору их общего пребывания в Риме. Известно, что в июне 1577 года (первое свидетельство о приезде Грека в Испанию) Диего обратился к мастеру с просьбой выполнить три произведения для церкви Сан-Доминго-эль-Антигуо. Еще одним испанцем, с которым Доменикос познакомился в Риме и который вполне мог посоветовать ему отправиться в Испанию, был Педро Чакон (1526—1581), математик и богослов, с 1572 года оказывавший, по приказу папы Григория XIII, содействие Ватикану в подготовке реформы календаря, получившего название «григорианского» — по имени папы.

Уроженец Толедо, Чакон наверняка рассказывал Эль Греко о своем родном городе как о месте, где существовала художественная богема, жили выдающиеся духовные деятели эпохи (визионер Хуан де ла Крус и другие), где мастер легко мог найти себе влиятельных друзей и заказчиков.

Так римский период жизни Эль Греко подошел к концу. Осенью 1576-го или весной 1577 года он вновь, как и девять лет назад, взошел на корабль и отплыл в Валенсию или Барселону, откуда верхом добрался до Мадрида. И вновь он вез с собой только самое ценное — картины, книги, немного одежды, краски. Возможно, римскую мастерскую художник действительно оставил в дар Латтанцио Бонастри, чтобы бывший ученик и подмастерье имел возможность зарабатывать на хлеб ремеслом.

Почти в то же самое время, когда Эль Греко собирался в Мадрид, Хуан Австрийский отправился в Нидерланды, штатгальтером (наместником) которых он был назначен своим братом. После провала туниССкой экспедиции неутомный Хуан вынашивал очередной головокружительный замысел — вторжение испанских войск в Англию. Желая избавиться от родственника, который мог скомпрометировать его, король решил отправить брата подальше — и доверил ему бороться с мятежниками во Фландрии. Пребывание в Нидерландах не было спокойным, но это даже радовало Хуана. Он поставил перед Филиппом условие: нидерландские провинции будут усмирены, но в ответ король даст ему сред-

ства на английский поход. Филипп уклонился от решения, но постепенно перестал финансировать продолжение войны. Отчаявшийся Хуан, которому после недолгого перемирия вновь приходилось думать о начале боевых действий против голландцев, в октябре 1578 года неожиданно умер в возрасте всего тридцати двух лет. Не опасаясь более своего странного, знаменитого и импульсивного брата, равно как и его небезопасных для Испании замыслов, а главное — каких-либо притязаний на испанский престол, Филипп мог вздохнуть свободнее; конечно, настолько, насколько может быть свободен в своих поступках, жестах и вздохах правитель огромной державы, владеющей территориями от Южной Америки до островов Океании.

Глава 6

МАДРИД

Plus ultra...*

Девиз династии Габсбургов,
принятый императором
Карлом V

Но Филипп II был силен не только размером империи и численностью подданных: ему принадлежали лучшие земли тогдашней Европы. При его отце, императоре Карле V, Испания стала невероятно богатой и влиятельной страной и лишь спустя сто лет, к середине XVII века, постепенно начала сдавать свои позиции — после окончательной потери Нидерландов и поражений, нанесенных испанскому королю французскими войсками (по итогам которых в 1659 году был заключен Пиренейский мир). Но в середине XVI столетия Испания без преувеличения являлась наиболее сильным государством Западной Европы. Ее провинции Андалусия, Валенсия, Кастилия, где проживали сотни тысяч человек, являлись житницами как самой Испании, так и соседних стран. Помимо зерна на экспорт шли вино, шерсть, ткани. Не стоит забывать и о том, что в Европе высоко ценилось испанское холод-

* Еще дальше (лат.).

ное оружие, в первую очередь мечи и клинки из знаменитой толедской стали (вспомним, что в «Ромео и Джульетте» Шекспира (1595) Меркуцио в своем известном монологе, посвященном фее Маб, упоминая о том, какие сны навеивает она солдатам, упоминает как безусловный «знак качества» именно испанские клинки). Заграничные владения Испании — американские территории, а также находившиеся гораздо ближе Королевство обеих Сицилий и Миланская область — оставались сильными и «денежными» регионами. Но самыми важными владениями Испании в Европе были, конечно, голландские земли. Возникшие в устье Рейна, Шельды и Мааса города с началом XVI века постепенно превратились в главные торговые центры Европы. Самым значимым из них был, пожалуй, Антверпен, куда привозились товары отовсюду, в том числе из Ост-Индии. Сложность в управлении «низовыми» провинциями заключалась в том, что испанским монархам приходилось учитывать все национальные, религиозные и прочие особенности тамошнего населения. Карлу V, который в 1556 году, устав от многолетнего бремени власти, передал управление страной сыну, чтобы остаток дней провести в монастыре, удавалось благополучно поддерживать пусть хрупкий, но мир с голландцами. Однако, когда к власти пришел Филипп II, ситуация изменилась. Новый король воспринимал Нидерланды иначе, считая, что эти территории должны подчиняться ему по праву сильного.

Чтобы лучше понять, что происходило в Испании в то время, когда туда приехал Эль Греко,



Мадрид. Гравюра XVII в.



Эскориал. Гравюра 1587 г.

какие внешние и внутренние процессы формировали менталитет испанцев, мы должны чуть пристальнее взглянуть на фигуру монарха, ибо от него в стране и подвластных ей землях зависело все.

Филипп не был жестоким или кровожадным императором. Он пытался править так, как ему подсказывал личный опыт. Государственный совет, имевший сильный вес при Карле V, при его сыне оказался совершенно бесполезным. Новый король во всем хотел разбираться сам. Ему нравилось назначать на ключевые должности уроженцев родной Кастилии, он испытывал к ним какую-то особую страсть. Местным чиновникам приходилось с этим мириться. Что касается принятия судьбоносных решений, то все они были уделом и привилегией исключительно монарха. В архивах Испании собрано несколько тысяч бумаг, исписанных рукой Филиппа. Он, по выражению Т. Грановского, «управлял государством из своего кабинета», постоянно трудился, размышлял, предпринимал решительные или, наоборот, тормозившие развитие государства шаги. Король нечасто принимал у себя министров; каждый из них приносил ему объемные доклады, которые он внимательно изучал и отмечал на полях наиболее ценные мысли. Несмотря на постоянную нехватку времени, он великолепно понимал, что происходит в Испании вообще и в ее регионах в частности. Не менее осведомлен король был о делах и поступках других монархов. Обладая самой мощной армией, с которой, по мнению исследователей, не мог соперничать ни один правитель тогдашней Европы, Филипп позволял себе раз-

личные военные авантюры, как было, скажем, в 1588 году с Непобедимой армадой, отправленной к побережью Англии с целью вернуть Елизавету I и «заблудших» англичан в лоно католической церкви. Филипп был ревностным католиком, но его поступки часто носили неоправданно жестокий характер именно из соображений добросовестного исполнения своих обязанностей. При нем испанская инквизиция не только почти ежегодно выпускала новые варианты списков запрещенных книг, но и открыто преследовала еретиков. Основным обвинением жертв аутодафе было следующее: «усомнился в основах катехизиса». В 1568 году в Гранаде началось восстание морисков — потомков мусульман, обращенных в христианскую веру. Спустя два года по приказу Филиппа мятеж был подавлен лично Хуаном Австрийским. Почти восемьдесят (по другим сведениям пятьдесят) тысяч человек были выселены из Гранады и рассредоточены по просторам Кастилии — вдали от исторической родины. Филипп II подозревал, что все они готовы встать под знамена османского султана и, повинаясь его приказу, обрушиться на испанские города.

Таким образом, король в каком-то смысле оказался заложником собственных взглядов: звание «доброго католика» требовало от него всяческого рвения в делах церковных. Желание «быть не хуже отца» заставляло его править единолично и безраздельно. Опасения за судьбу империи подталкивали короля искать новые земли за океаном и воевать с теми, кто посягал на территории, уже принадлежавшие испанской короне. Монарх

чувствовал себя зажатым в кольцо врагов. Все его попытки разомкнуть это кольцо приводили к тому, что экономическая ситуация в стране постепенно начала ухудшаться. В 1563 и 1575 годах Филиппу пришлось дважды объявить себя банкротом — поскольку банкирский дом Фуггеров, охотно дававший деньги Карлу V под проценты, требовал теперь возвращения долгов. Филиппу было нечем (или не хотелось) платить. И он предпочел на всю Европу заявить о своей финансовой несостоятельности, нежели изыскивать средства.

Еще одно интересное свидетельство, касающееся личности испанского короля, мы находим у современного английского историка Генри Кеймена. Он обращает внимание на то, что Филиппу было свойственно всегда и везде учиться, наблюдать, анализировать технические новшества и переносить увиденное домой, в Испанию. Вот что пишет Кеймен: «Став королем, Филипп неустанно выписывал из Италии знатоков в разных областях. Путешествие по Нидерландам оказалось еще более познавательным. Филипп никогда не проявлял никакой любви к Англии, где провел всего несколько месяцев, но его привязанность к Нидерландам была глубокой и длительной, и, вернувшись в Испанию, он привез с собой из Нидерландов все, что мог: живопись, моду, новые идеи, книги, а также художников, садовников, специалистов в технике. И еще он привез из поездки приобретенный опыт и начал собирать сведения об империи. Ни один другой монарх того времени не поощрял, подобно Филиппу, развитие истории, географии, топографические съемки, составление общей карты вла-

дений. При этом его целью было не произвести впечатление, а узнать нечто новое. Филипп II не стал, подобно некоторым другим монархам, большим ученым. Но, без сомнения, он подходил к финансированию научных исследований гораздо более творчески, чем большинство монархов Европы».

Поощряя развитие наук у себя в стране, король не меньшее внимание уделял и возможностям развития искусства. При Филиппе достигли расцвета архитектура, живопись, музыка, стала формироваться великая испанская драматургия (первые пьесы Лопе де Вега были написаны именно в правление этого короля). В 1563 году Филипп начал строить Эскориал — новую резиденцию неподалеку от Мадрида (куда он перенес столицу в 1561 году). Строительство продолжалось более двадцати лет. В этом памятнике архитектуры Филипп попытался воплотить идею слияния духовной и светской власти. Мощный комплекс должен был производить впечатление на любого, кто приблизился бы к нему. Дворец, монастырь и музей — все это соединил в себе Эскориал. Он был заложен в честь победы объединенной англо-испанской армии (это объединение стало возможным перед лицом общего врага) над французами в битве при Сен-Кантене в день святого Лаврентия — 10 августа 1557 года. Узнав об этой первой крупной победе своего царствования, Филипп II дал обет построить храм в честь святого Лаврентия. Сан-Лоренсо, заживо сожженный в III веке, был очень популярен в Испании, поскольку происходил из древней испанской провинции Арагон. Данный королем обет совпал с

его желанием создать резиденцию, расположенную вдали от городской суеты. По словам монаха Хосе Сигуэнсы, подробно описавшего историю Эскориала, король хотел «удалиться от крика и шума своего двора в место, которое помогло бы его душе устремиться к благочестивым мыслям, к чему он имел большую склонность».

Место для строительства после долгих поисков нашлось у скалистых отрогов гор Гуадаррамы, в сорока пяти километрах от Мадрида. Сигуэнса уточняет, что «король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям». Селение Эль Эскориал, расположенное на высоте более тысячи метров над уровнем моря, привлекало и хорошим климатом, и обилием чистых горных источников, и красивыми горными пейзажами. Наконец, тут имелось много великолепного строительного материала — светло-серого гранита, из которого и сложены стены Эскориала. Свое название дворец-монастырь получил по названию селения, а оно, в свою очередь, происходит от испанского слова *escoria* — «шлак»: когда-то здесь находились рудники.

Дворец сооружался с 1563 по 1584 год под постоянным наблюдением самого Филиппа. Строительство отличалось невиданным размахом, и сразу же после завершения работ Эскориал окрестили восьмым чудом света. В плане он представляет собой гигантский прямоугольник, протянувшийся на двести восемь метров с севера на юг и на сто шестьдесят два метра с запада на восток; по углам его возвышаются четыре высокие башни, которые придают ансамблю некоторое

сходство со старинными испанскими алькасарами — замками, сочетающими функции городской крепости и дворца. Существует легенда, что план сооружения подражал решетке, на которой сожгли святого Лаврентия. В центре ансамбля воздвигли церковь, к югу от нее — монастырь, а к северу — дворец с его внушительными парадными залами, росписи которых напоминали о победах испанского оружия. В каждой из этих двух частей имелся свой внутренний двор.

Интерьер обширной церкви отличается строгой и торжественной простотой. В нишах по обеим сторонам от алтаря были помещены бронзовые позолоченные скульптурные группы, изображающие коленопреклоненных Карла V и Филиппа II со своими семействами. Так создавалась иллюзия перманентного присутствия царственных особ на богослужении. Под полом главного алтаря находилось помещение королевского пантеона; здесь похоронены почти все испанские короли, правившие с XVI по XX век начиная с Карла V, а также те королевы, сыновьям которых довелось править Испанией. Остальные королевы и инфанты похоронены в Эскориале в отдельном пантеоне.

Еще до того, как Эскориал был достроен, он стал любимым местом пребывания Филиппа II. Личные покои короля в противоположность роскоши парадных залов и мрачной пышности пантеона отличались простотой. Спальня примыкала к помещению церкви, и благодаря проделанному в стене окошку король мог видеть главный алтарь и слушать мессу, не вставая с постели.

К работе над созданием Эскориала были привлечены известные архитекторы Хуан де Толедо и Хуан де Эррера, итальянские и испанские живописцы. Свои услуги по созданию главного сюжета дворцового комплекса — работы на тему мученичества святого Лаврентия — предлагал Филиппу хорошо знакомый нам Джулио Кловьо, обещая, что это будет «выдающееся произведение». Но (по неизвестным причинам) король отказал ему.

Эль Греко, приехавший в Испанию «в окружении славы и убеждая всех, что его искусство — превыше всего остального», как пишет в своем трактате о живописи один из мастеров следующего столетия Хусепе Мартинес (1600—1682), наверняка рассчитывал, что ему удастся внести свой существенный вклад в создание интерьеров Эскориала. А возможно — если судить по косвенным свидетельствам (испещренный пометками художника трактат Витрувия «Об архитектуре», находившийся в его в личной библиотеке, воспоминания Пачеко), — он мог выступить и в роли зодчего этого сооружения. Однако Филипп почему-то отказался от услуг критянина, отвергнув и привезенное им в дар монарху «Поклонение имени Иисуса». Однако на помощь художнику в трудную минуту (что делать дальше? вернуться в Рим, в Венецию?) пришел Диего де Кастильо, заказавший ему три ретабло (большие алтарные картины, которые, как правило, писались на деревянных досках и украшались орнаментом) для толедской церкви Сан-Доминго-эль-Антигуо; центральным стало «Вознесение Богоматери», в котором исследователи видят

еще явные отголоски произведений мастеров венецианской школы. Эль Греко согласился на это предложение. В сентябре 1577 года он оставил Мадрид и отправился в Толедо, знаменитый своей тысячелетней историей город, узкие улочки которого хранили память о цивилизациях, когда-либо процветавших на территории Испании — античной (римской), средневековой (арабской и иудейской), наконец, готической — христианской. В Толедо было много богатых и известных жителей, которые имели возможность и желание заказывать картины. Активная реконструкция храмов, которой занимались в конце XVI века городские власти и католическая церковь, также требовала создания новых произведений на библейские темы. Кроме всего прочего, Толедо и Мадрид расположены (по меркам того времени) на расстоянии одного дня пути (всего около семидесяти километров). Это означало, что в любой момент, если бы король вдруг переменял свое мнение (например, следуя просьбе кого-либо из друзей художника, приближенных к царственной особе), Эль Греко мог быстро прибыть во дворец и предстать перед монархом. Надеясь, что еще не все потеряно, в сентябре 1577 года Доменикос Теотокопулос (или, как его теперь стали называть на местный манер Доминико Теотокопули) перебрался в Толедо, где принялся за работу над заказом, предложенным ему доном Кастильо.

Таким образом, если версия, что Эль Греко уехал из Рима весной 1577 года, верна, это означает, что он провел в Мадриде всего пять месяцев. Чем занимался художник в эти месяцы,

ожидаая милости монарха? Наверняка посещал своих римских знакомых, возможно, участвовал в каких-то местных художественных собраниях. В это время в новую столицу устремлялись все честолюбивые люди Испании, желавшие сделать карьеру. Многие из них, впрочем, возвращались обратно в свои края разочарованные. Некоторые, напротив, задерживались. Но все они, поначалу искренне надеясь пробиться ко двору, горели одним желанием: заслужить милость монарха. Среди тех, кто терпеливо ждал своего часа, был и Эль Греко. Как выяснилось, этот час наступил — но, по иронии судьбы, через триста с лишним лет, в начале XX века.

Вопрос о том, была ли в Мадриде у Доменикоса собственная мастерская, снятая для него каким-нибудь щедрым и влюбленным в искусство испанским грандом, над какими картинами работал критянин, — остается открытым*. Вновь рискнем предположить, что, как и в Риме, здесь от «ученика Тициана» (слава, которую Эль Греко удалось преодолеть только после смерти, да и то не сразу) заказчики требовали в первую очередь

* Замечание испанского хрониста и историка Ласаро Диаса дель Валле (1606—1669) косвенно подтверждает тот факт, что в Мадриде художник написал какие-то полотна: «Доминико Греко, обычно называемый Греком, был великим живописцем, и его произведения достойны вечной похвалы. Этот уникальный мастер был неповторим в своем роде, свидетельством чему являются многие его произведения, которые он с великим изяществом написал в Испании, особенно в Толедо» (1659). Таким образом, помимо основных работ, созданных Эль Греко в Толедо, были, видимо, и другие, написанные ранее.

создания максимально репрезентативных портретов, стремясь увековечить на холсте собственные изображения. Мы знаем, что в ренессансной Италии, Голландии и чуть меньше в Испании и Франции было принято заказывать портреты часто и по разным случаям: брак, рождение ребенка, вдовство, новый брак, — все это требовало очередного обращения в ближайшую живописную мастерскую. Понятно, что, выполняя многочисленные заказы, портретисты обычно не сидели без работы. Но чьи портреты написал, находясь в Мадриде, Эль Греко? Можно почти с уверенностью сказать лишь об одном: портрете его друга, знакомство с которым состоялось в Италии, скульптора Помпео Леони (1553—1608). Будучи официальным придворным скульптором Филиппа II, Леони известен, в частности, как создатель изображений Карла V, его царственного сына, а также членов королевских семей (скульптурные группы для Эскориала). Поскольку начиная с 1556 года Леони почти безвыездно жил в Мадриде, выполняя ответственные поручения короля, то не исключено, что он мог предложить Эль Греко работать у него в мастерской. В благодарность за предоставленную возможность Доменикос там же написал портрет Леони, запечатлев друга в момент работы над мраморным бюстом Филиппа II, «визитной карточкой» скульптора (в настоящий момент известны три бюста этого императора, выполненные Помпео: два хранятся в Прадо, третий — в нью-йоркском Метрополитен-музее). Быть может, изображая на портрете Леони бюст испанского монарха, Эль Греко хотел еще раз подчеркнуть свое неизмен-

ное почтение к королевской особе или же просто оказать любезность коллеге, недвусмысленно отметив его роль при испанском дворе — роль уважаемого придворного мастера.

В 1577 году Эль Греко исполнилось тридцать шесть лет, а его честолюбивые планы пока не были реализованы в той мере, на которую он рассчитывал. По сути, в Венеции, Риме, а теперь и в Мадриде он вновь и вновь начинал все сначала — и прежде всего доказывал окружающим, что имеет право называться «художником», «мастером». Не исключено, что именно нереализованные амбиции вынуждали Доменикоса запрашивать за свои работы достаточно (если не очень и очень) высокую цену.

Кстати, все более поздние свидетельства, касающиеся финансовой стороны творчества Эль Греко, говорят нам о нем как о человеке, безусловно знавшем цену деньгам. Так, за свое знаменитое «Эсполио», одно из первых произведений, созданных в Толедо, мастер рассчитывал получить 900 дукатов, что стало причиной его спора с местным церковным капитулом, отказавшимся платить такую большую сумму. Даже понимая, что добиться желаемого ему, чужеземцу, недавно приехавшему в Испанию и пока плохо говорящему по-испански, будет крайне сложно, Эль Греко тем не менее продолжал настаивать на собственной правоте. Выиграв дело и получив за «Эсполио» искомое, Эль Греко через несколько лет, в 1588 году, вступил в очередную тяжбу — на сей раз по поводу платы за созданное для толедской церкви Сан-Томе знаменитое «Погребение графа Оргаса»; за него художник запросил 1200 ду-

катов. Стремясь разрешить дело в свою пользу, он привлек к оценке картины двух экспертов (вспомним аналогичную ситуацию, имевшую место в 1566 году в Кандии, когда на торги были выставлены «Страсти Христовы»), согласившихся с заявленной высокой ценой. В итоге Эль Греко выиграл и эту тяжбу, уже ничуть не сомневаясь, что его работы достойны запрашиваемых сумм. Деньги, получаемые мастером за свои произведения в Толедо, позволяли ему вести относительно богемный образ жизни: поселившись в небольшом, но удобном имении, принадлежавшем ранее маркизу де Вильена, Эль Греко мог не отказывать себе в удовольствиях, например обедать под музыку, которую исполняли для него специально приглашенные музыканты.

Глава 7

ТОЛЕДО

*Императрица Европы, Второй
Рим, сердце Испании.*

Тирсо де Молина

Важный момент нашего повествования — попытка понять, как связан переезд Эль Греко в Толедо с появлением того уникального стиля, который сегодня отличает его картины от произведений других ренессансных и барочных живописцев. Мощнейшая экспрессия вкупе со странными, завораживающими сочетаниями цветов и оттенков, композиции, ориентированные по вертикали, снизу вверх, которым как бы вторят непропорционально вытянутые тела персонажей, устремляющиеся туда же, к небу, позволяют зрителю узнать полотна Эль Греко всегда и везде. Их действительно сложно спутать с работами других мастеров.

Итак, до приезда в древнюю столицу Испании Эль Греко преодолел несколько этапов, как сейчас принято говорить, «творческого пути». Основными вехами на нем были, как мы знаем, обучение иконописи на Крите, стажировка в мастерской Тициана и параллельно с ней — изучение основных приемов, которыми пользовались выдающи-

еся живописцы венецианской школы, наконец, «свободное плавание»: римский период, который, можно не сомневаться, был связан с практическим применением навыков, полученных у Тициана, но также и с постижением искусства римских мастеров XVI века, в первую очередь Рафаэля и Микеланджело (гений которого при всем своем спорном отношении к его творчеству Эль Греко, видимо, не отрицал). Приехав в Мадрид, Доменикос Теотокопулос продолжал писать так, как учил его Тициан Вечеллио. Однако начавшийся в 1577 году толедский период его жизни изменил все «индивидуальные стилевые настройки»: всё, что Доменикос узнал ранее, те навыки, которыми он последовательно овладел, наконец-то «переплавились» в единое целое; от иконописи в художественной манере Эль Греко осталось экспрессивное восприятие реальности (кажется, органично перетекающей со страниц Библии в повседневную жизнь); у венецианцев мастер перенял основные принципы построения композиции, основанные на прямой перспективе, и саму технику масляной живописи. У испанцев заимствовал — и в данном случае речь идет не о живописцах предшествующих эпох, а о тех, кто составлял новое окружение художника, напряженно и экстатично искал Бога, Абсолют, Идеал (кажется, в Толедо этим занимались почти все, кто имел хотя бы малейшее отношение к религиозным и аристократическим кругам) — мистическое переживание, в буквальном смысле слова заряжающее полотна мастера, созданные им в последние тридцать с небольшим лет жизни. Образовавшаяся причудливая смесь (так и хочется назвать ее «гремучей»), навеянная новой

обстановкой, новыми условиями существования, в итоге превратилась в *стиль Эль Греко*, отличающий классические (если, конечно, слово «классика» здесь уместно) произведения художника. Сама история Толедо, наложившая отпечаток на архитектуру, внешний облик города, эклектична: здесь соединялись культуры, обычаи, традиции, философские и религиозные концепции. Арабское искусство подпитывалось мудростью иудейских учителей, а затем и то и другое оказалось как бы обрамленным в готику, возникшую в Средние века и, как персонажи на картинах Эль Греко, устремленную к небу. По сути индивидуальный стиль письма художника является переживанием и претворением того, что он увидел в Толедо, попыткой на холсте выразить ту неповторимость, которой отличался этот город. Словно сами древние камни, свидетели истории, о чем-то рассказывали ему, что-то нашептывали, и Доменикос слышал этот зов. Так появился тот *El Divino Griego* — Божественный Грек, чьи полотна украшают лучшие музеи мира...

Возможно, закончив выполнение ретабло для Сан-Доминго-эль-Антигуо*, художник опять задумался над тем, что делать дальше, но

* Элементы этого ретабло расположены следующим образом: в центре находится «Вознесение Богородицы», над «Вознесением» — знаменитая «Троица», слева — «Святой Иоанн Креститель», справа — «Святой Иоанн Богослов»; между «Вознесением» и «Троицей» — небольшой «Спас Нерукотворный» (или, как принято называть этот образ в католической традиции, «Плат Вероники»),

случай — любовь к женщине по имени Херонима де Лас Куэвас — стал причиной того, что он поселился в Толедо навсегда.

Историки искусства полагают, что облик этой женщины, скорее всего, запечатлен Эль Греко на «Портрете дамы в мехах», на котором изображена красивая испанка, завернувшаяся в шубу с собольим или горностаевым воротником и изящными пальцами правой руки придерживающая роскошный мех. Скорее всего, этот портрет был написан вскоре после знакомства художника и доньи Херонимы, которое состоялось либо в Мадриде летом 1577 года, либо осенью или зимой того же года, но уже в Толедо. Происхождение Херонимы остается загадкой. Ее корни, место рождения, отрезок жизненного пути, пройденный до встречи с мастером, — все это тайна. Есть предположение, что семья де ла Крус происходила из Толедо и предки Херонимы принадлежали к дворянскому сословию, как и многие друзья Эль Греко, с которыми он познакомился в этом городе.

Херонима и Доменикос никогда не оформляли свой союз официально. Причины этого, как уже говорилось, неизвестны. Была ли у Грека первая семья, оставленная на Крите? Дворянское ли происхождение Херонимы, не имевшей права связать себя брачными узами с неаристократом, помешало художнику и его любимой скре-

поддерживаемый двумя небольшими скульптурными фигурами. Справа и слева от «Троицы» располагаются образы святого Бенедикта и святого Бернарда. Для боковых алтарей Эль Греко написал ретабло с изображением «Воскресения Христа» и «Поклонение пастухов».

пить брак на бумаге? Ответить на этот вопрос пока не представляется возможным. При этом, учитывая, что инквизиция в то время не дремала и внимательно следила за чистотой нравственных помыслов и поступков верующих, «сожительство» приезжего мастера и испанки, разумеется, не вызывало одобрения церковных властей. Эль Греко и Херонима могли быть спокойны только в одном случае: если в Толедо у художника почти сразу же нашлись влиятельные покровители, убедившие представителей церкви «закрыть глаза» на то, что этот брак оставался неофициальным.

В 1578 году у четы родился сын. Вероятно, в честь деда, отца Доменикоса, он получил первое имя — Хорхе (греческое Георгиос или более распространенное сокращенное от него Йоргос), второе, по всей видимости в честь дяди, — Мануэль (Мануссо). Маленький Хорхе Мануэль стал одним из немногих известных нам учеников Эль Греко. Его имя несколько раз мелькает в различных контрактах, касающихся проведения строительных и реставрационных работ, производившихся в начале XVII века в Толедо, Мадриде и близлежащих городках. Хорхе Мануэль был востребован не только как живописец, но и как архитектор, что дает нам право вновь предположить: и сам Доменикос имел некоторые навыки в архитектуре, которые передал своему сыну. Эль Греко не единожды писал портрет Хорхе Мануэля: так, маленький мальчик, стоящий рядом со святым Стефаном в «Погребении графа Оргаса», — это, безусловно, он. В тот момент сыну Эль Греко было восемь или девять лет. Впоследствии

изображение повзрослевшего Хорхе Мануэля появится в картине «Святой Мартин и нищий» (в образе святого Мартина, 1597) и, возможно, в наброске «Вид и план Толедо» (если это так, значит, план города начат художником не в 1610 году, как принято считать, а в последние годы XVI века, когда Теотокопули-младшему было около двадцати лет); самое же известное изображение Хорхе Мануэля — это «Портрет молодого художника» (около 1600), на котором перед зрителем предстает одетый в черный костюм с кружевным белым воротником живописец, держащий в правой руке кисть, а в левой — скромных размеров прямоугольную палитру. На палитре мы видим цветные мазки — «пробы» разного цвета: красного, охряного, двух оттенков черного и белого. Молодой художник запечатлен в тот момент, когда он только-только приступил к работе, начав смешивать краски. Спокойное и дружелюбное выражение лица портретируемого говорит о многом: он уверен в себе, у него, очевидно, уже есть заказы, он твердо смотрит в будущее. Пройдет несколько лет, и ситуация в семье Эль Греко изменится. Средств, выручаемых за портреты и картины, перестанет хватать — об этом свидетельствует тот факт, что после смерти отца Хорхе Мануэль продаст его библиотеку, книги из которой с трепетом приобретут друзья покойного. Скорее всего, содержание имения маркиза де Вильены обходилось слишком дорого, но Эль Греко не желал менять свои привычки и оставался в замке до самой своей смерти в апреле 1614 года. Вероятно, потом его семье — донье Херониме (если она еще была жива), Хорхе Мануэлю с женой и сыном

Габриэлем пришлось перебраться в новый дом, не столь роскошный.

Однако трудные годы были впереди. А пока — два с половиной блистательных, успешных десятилетия, период наивысшего достатка и известности, о которой мечтал художник. Король так и не позвал его к себе во дворец? Ничего, возможно, это даже лучше — остается большая свобода и простор для творчества. К тому же умение Эль Греко писать портреты пришлось по вкусу многим состоятельным жителям Толедо, и они попеременно стали обращаться к Доменикосу с просьбой создать *el retrato*. Среди наиболее известных — портрет поэта Алонсо де Суньиги, общественных деятелей братьев Диего и Антонио Коваррубиасов, чей предок был инициатором постройки знаменитого толедского Алькасара (замка-крепости, старинной резиденции кастильских монархов), великого инквизитора Фернандо Нинья де Гевара, поэта и члена Ордена Пресвятой Троицы Феликса Ортенсио де Парависино (в будущем — проповедника при дворе Филиппа III), президента финансов Кастилии дона Родриго Васкеса де Арсе. Особое место в ряду портретов, созданных в Толедо, занимает знаменитый «Дворянин с рукой на груди», чье имя не сохранилось, но чей образ стал одним из самых узнаваемых в истории позднеренессансной живописи (благодаря руке с характерным для персонажей Эль Греко сложением пальцев, которое, по всей видимости, было заимствовано у «Кающейся Марии Магдалины» Тициана). Говоря о портретах знатных толедцев, конечно же, необходимо еще раз — и подроб-

нее — вспомнить созданное в 1586—1588 годах по заказу административного совета архиепископов и лично настоятеля церкви Сан-Томе Андреса Нуньеса монументальное (чуть менее пяти на три с половиной метра) полотно «Погребение графа Оргаса», на котором художник изобразил тех толедских дворян, с которыми был хорошо знаком и которые являлись цветом высшего городского общества второй половины XVI века. Именно они становятся свидетелями мистического события, имевшего место, согласно легенде, в 1312 году (когда известный меценат, много сделавший для процветания Толедо и непосредственно храма Сан-Томе, граф Оргас умер, с небес принять его душу спустились святой Стефан и святой Августин), то есть на два с половиной столетия раньше создания картины. Получился любопытный групповой портрет — отчасти предвосхитивший «Ночной дозор» Рембрандта (1642), персонажи которого, также вполне реальные люди, стрелки и копейщики, заступают на охрану родного Амстердама. Само собой, картина Эль Греко интересна не только по этой причине. Есть основания полагать, что на полотне «Погребение графа Оргаса» художник изобразил маленького Хорхе Мануэля и самого себя — седьмым слева, стоящим чуть сзади, во втором ряду, прямо над склонившимся святым Стефаном. Этот розовощекий человек с худым, чрезвычайно (даже по меркам обычных для художника пропорций) вытянутым лицом внешне напоминает того старика, который изображен Эль Греко на «Автопортрете» (около 1600—1605), написанном незадолго до смерти. Любопытно,

что только этот персонаж («художник?»), а также маленький Хорхе Мануэль смотрят в глаза зрителю; взгляды остальных устремлены куда-либо еще: друг на друга, на тело графа, воздеты к небу в молитве и т. д. Кроме того, обращает на себя внимание интересная иконографическая деталь: душа графа в виде маленькой бесплотной куколки возносится ангелом прямо к Богу; подобная деталь, распространенная в традиционных иконописных изображениях, например в «Успении Богородицы», крайне редко встречается в западной живописи той эпохи. Есть на картине и другие любопытные элементы: если приглядеться пристальнее, то можно увидеть, что на полах одежд святого Стефана Эль Греко запечатлел небольшой дополнительный сюжет: непосредственный момент мученичества святого, побиваемого камнями. Эта «вставка» демонстрирует нам замечательные навыки Эль Греко миниатюриста, сумевшего тщательно выписать самые мелкие элементы сцены казни Стефана, первого мученика в истории христианства. И, разумеется, глядя на картину, нельзя не обратить внимания на великолепные доспехи графа — доблестного и никоим образом не стесненного в средствах рыцаря. Эти парадные доспехи, облегающие тело от шеи до ступней, производят большее впечатление, чем нагрудный доспех на портрете мальтийского рыцаря Винченцо Анастаджи. Мы мало знаем о военных подвигах графа Оргаса — современникам Эль Греко он был известен скорее как политический деятель и хороший придворный, однако в данном случае парадные доспехи особо подчеркивают, что по-

койный — прежде всего воин, покрывший себя вечной славой.

Интересно, что некоторые портреты именитых толедцев, как полагают исследователи, художнику заказывали уже *post mortem* — после смерти изображенных. Самый известный пример работы такого типа — портрет великого инквизитора Хуана де Тавера, создателя знаменитого толедского госпиталя, который до сих пор носит его имя. Госпиталь, посвященный святому Хуану Батисте (Иоанну Крестителю), строительство которого было начато в 1540-е годы, возводился около шестидесяти лет и стал своеобразным памятником великому инквизитору, умершему в 1545 году. Именно там сегодня хранится этот портрет кардинала, а также созданные по мотивам Откровения Иоанна Богослова «Снятие пятой печати», «Благовещение» и «Крещение Христа» (все три написаны Эль Греко по специальному заказу в 1605—1608 годах).

Другой «посмертный» портрет появился благодаря кому-то из близких или друзей Хулиана Ромеро — сподвижника печально известного герцога Альбы. Учитывая, что род Альба происходил как раз из Толедо, а деяния Хулиана Ромеро во славу Испании в то время были на слуху у большинства сограждан неутомимого солдата империи, можно предположить, что портрет заказал кто-то из его сослуживцев, сражавшихся с ним бок о бок во Франции или Нидерландах. Хулиан скончался 13 октября 1577 года в Кремонне, куда его перевели из Фландрии после заключения очередного перемирия между Испанией и «низовыми» землями. В многочисленных боях, в

которых Ромеро приходилось принимать участие в разных уголках Европы, он потерял ногу, руку и один глаз, что не мешало ему воевать дальше. Но на портрете он изображен отнюдь не инвалидом, а достаточно молодым и лишенным любых увечий воином. Одетый в белый плащ с крестом Ордена святого Иакова (Сантьяго) на груди, коленопреклоненный Хулиан в молитвенном предстоянии обращается прямо к Богу; рядом с ним в полный рост изображен его небесный покровитель — по всей видимости, святой Иулиан Толедский — один из первых архиепископов города, живший в конце VII века. Слева от фигуры рыцаря и его святого помещена сделанная по-испански надпись: *«Хулиан Ромеро де Лас Азаньяс де Антекера, командор Военного Ордена Св. Иакова Компостельского, самый известный [солдат] Итальянской и Фландрской армий, чьими славными деяниями полна История»*. Каждый, кто смотрит на портрет, в первую очередь отмечает для себя, разумеется, набожность Ромеро и не сомневается в том, что этот человек действительно достоин звания верного сына католической церкви. Скорее всего (как было и в случае с «Погребением графа Оргаса»), заказчик портрета самым подробным образом уведомил мастера, что именно должна представлять собой готовая картина, то есть композиция и сюжет не были найдены художником, а явились следствием пожеланий заказчика.

Вообще «рыцарская» тема в толедский период была для Эль Греко достаточно часто повторяющейся. Помимо уже названных картин можно отметить еще несколько работ, так или иначе

трактующих тему *caballeresco*: это, безусловно, «Мученичество святого Маврикия» (1580), «Святой Мартин и нищий» (1597—1600), а также портрет Людовика Французского с пажом (около 1592; принято считать, что на безымянном полотне изображен именно этот король, правивший в XIII веке и руководивший двумя последними Крестовыми походами, предпринятыми европейскими рыцарями на Ближний Восток); в позднее Средневековье и в последующие столетия Людовик считался небесным покровителем Франции. В целом частота обращений Эль Греко к теме воинской доблести и благородства не должна удивлять: живя среди потомков идадьго, он не мог не окунуться в эту культуру «славного прошлого», героических подвигов и честного выполнения ратного долга. Для толедских дворян рассказы о деяниях предков были далеко не пустым звуком. Тема войны, сражений, многочисленных побед проникала повсюду и неизбежно проявилась бы в творчестве любого художника, который оказался бы в Испании, а тем более родился там, в XVI—XVII веках. На протяжении двух столетий страна почти непрерывно вела войны — как в Европе, так и в колониях. И если в то время, когда свои знаменитые полотна писал Веласкес, для многочисленных противников Испании сила ее оружия была уже не столь очевидна, то в годы, когда творил Эль Греко, военная мощь страны ни у кого не вызывала сомнений. Знаменитые боевые соединения — терции — наводили на неприятельские армии страх. Принцип построения терций был крайне прост: под защиту нескольких шеренг пикинеров, у которых пики

были разной длины — совсем как копья у македонской фаланги (чем ближе к противнику, тем короче), вставляли мушкетеры или стрелки из аркебуз; они вели огонь по наступающему противнику. Терции могли без труда опрокинуть как пеший, так и конный строй неприятеля. Когда противник натыкался на пики и попадал под шквальный огонь из огнестрельного оружия, то, как правило, утрачивал свой боевой порядок. Теперь дело было за малым: кавалерия (обычно это были немецкие наемники-рейтары), прикрывавшая фланги терций, обрушивалась на противника и завершала его разгром. Практически до середины XVII столетия такая тактика считалась наилучшей; и только в битве про Рокруа (1643) французы впервые в истории смогли опрокинуть испанские терции, воспользовавшись как раз тем, что фланги пехоты остались без прикрытия.

Что касается боеспособности испанского флота, то пусть даже адмирал Алонсо де Гусман и уступил Фрэнсису Дрейку и другим английским корсарам в битве при Гравелине, а корабли на верфях в Кадисе строились не с той ошеломительной скоростью, с какой работали мастера венецианского Арсенала, однако испанские галеры (их было семьдесят семь) сыграли одну из ключевых ролей в битве при Лепанто (и это не вызывает сомнений ни у кого из историков); что касается известной исторической авантюры с отправкой Непобедимой армады к берегам Англии, то хотя испанская эскадра и была частично разгромлена, но многие корабли все-таки вернулись в родные порты, и это означало,



Толедо. Гравюра 1876 г.

что экспедиция проиграна лишь отчасти, что давало Филиппу II и его подданным справедливую надежду на довольно скорый реванш.

* * *

В 1577—1578 годах, едва обосновавшись в Толедо, Эль Греко пишет портрет придворного поэта Алонсо де Эрсилья-и-Суньи́га, автора поэмы «Араукана», посвященной завоеванию конкистадорами южноамериканских земель. На портрете Алонсо увенчан лавровым венком, что свидетельствует о его выдающихся заслугах перед литературой, хотя, если датировка изображения верна, Суньи́га успел издать к тому времени

только первую часть своей поэмы, две другие он еще только писал. Помимо литературного дара Суньига не менее великолепно владел шпагой. В молодости поэт служил пажом наследного принца Филиппа (будущего монарха), затем, в 1554 году, в возрасте двадцати одного года был отправлен в заокеанские владения усмирять мятежное племя арауканов, обитавшее на территории современного Чили; спустя девять лет, приняв участие во множестве стычек с индейцами, Суньига вернулся в Мадрид, женился и «ушел на покой», занявшись обработкой своих путевых заметок. Изданная им впоследствии «Араукана» пользовалась в Испании большим успехом. Поэма состоит из трех частей (четвертая осталась незаконченной). В тексте этого поистине эпического произведения удачно сочетаются современность и классическая древность (в нем присутствует, например, рассказ о царице Дидоне, заимствованный из «Энеиды» Вергилия); есть в поэме и повествование о большом морском сражении с турками, прообразом которого стала все та же битва при Лепанто. В качестве главного героя и рассказчика Суньига выводит в поэме самого себя. И если толедские современники сравнивали Эль Греко (как ранее в Италии Тициана) с Апеллесом, то Суньигу многие испанцы называли «наш Гомер». Вообще весьма вероятно, что Доменикос питал некоторую слабость к личностям подобного склада; это и понятно: в описываемое время именно Суньига и, например, Сервантес (к сожалению, нам ничего не известно о контактах между художником и автором «Дон Кихота», можно лишь предполагать, что

случайная встреча между ними когда-либо имела место), лишенные страха, но отнюдь не бесшабашные люди, много повидавшие, смотревшие в глаза смерти, талантливые, остроумные и одновременно верные слуги своего короля, являли собой лучшие примеры выдающихся людей эпохи.

За несколько лет до смерти (очевидно, в 1608 или 1609 году), непосредственно перед началом работы над циклом «Апостоладос», Эль Греко пишет портрет своего друга, монаха Ортенсио Феликса де Парависино, поэта, посвятившего художнику целых пять сонетов (последний был найден совсем недавно — в 2002 году). Наиболее известен из них «О молнии, проникшей в комнату живописца», в котором Парависино восхваляет достоинства и яркий гений Грека, аллегорически изображая изумление шаровой молнии, случайно оказавшейся в мастерской живописца и увидевшей его картины. Другой сонет — это своеобразный ответный дар, который Парависино вручает другу, увидев собственный портрет (в сонете Парависино называет свой точный возраст на момент создания портрета: двадцать девять лет, что позволяет датировать работу Эль Греко 1609 годом). Третье стихотворение представляет собой посвящение *Divino Griego* (Божественному Греку), изваявшему в камне гробницу королевы Маргариты (что открывает для нас совершенно незнакомую сторону таланта Доменикоса — владение им ремеслом скульптора). *La reina Margarita*, о которой пишет Парависино, — это супруга короля Филиппа III (сына Филиппа II) Маргарита Австрийская, вышедшая замуж за монарха в 1599 году, одна из наследных

принцесс австрийской ветви династии Габсбургов. Известно, что она умерла в марте 1611 года, и Эль Греко получил заказ из Мадрида создать монумент, посвященный ее памяти. Мастер подошел к делу с размахом. Сохранившееся описание макета позволяет составить представление о том, что, по замыслу Доменикоса, монумент должен был получиться совершенно необычным — в соответствии с традициями готики резко устремленным вверх. Эль Греко разработал как общий чертеж, так и отдельные элементы памятника — статуи, украшения, резьбу. К сожалению, его идее не суждено было воплотиться (по другим сведениям, монумент был все-таки изготовлен, но вскоре демонтирован по приказу Филиппа III): в результате некоего спора, возникшего между администрацией Толедо и придворными вельможами, проект был закрыт. Легко представить себе разочарование и даже печаль пожилого мастера, наконец-то получившего столь долгожданный монарший заказ и вновь ощутившего пренебрежение короля к своему творчеству, в которое он, без сомнения, вложил всю душу...

Последние два сонета Парависино, посвященные Эль Греко, представляют собой трогательные и одновременно торжественные эпитафии, сочиненные в память об ушедшем друге.

Парависино изображен на своем портрете сидящим в кожаном кресле с высокой спинкой, в левой руке — большая книга, поверх которой лежит маленький томик (может быть, записная книжка или сборник стихотворений), кисть

правой руки — в привычной для героев Эль Греко манере — свободно свисает вниз. Одежду монаха украшает крест Ордена тринитариев, прославившегося, в частности, своими достойными делами, — прежде всего выкупом братьев-христиан, томившихся в мусульманском плену (с этой целью орден и создавался в период Крестовых походов).

Эль Греко и Ортенсио связывала крепкая дружба. Впрочем, поэт дружил не только с критянином — круг его общения в разное время составляли Лопе де Вега, Франсиско де Кеведо, Луис де Гонгора. Он был образован, происходил из знатного итальянского семейства, окончил университет в Саламанке, очевидно, владел несколькими языками. Поэтические сочинения Парависино, как и многие барочные литературные творения, отличаются наслоениями аллегорий, включением в текст большого количества сложных образов; все вместе это должно было вызывать у читателя ассоциации с величественным храмом и возносящимися ввысь мощными колоннами, создавать торжественное и благоговейное настроение. Известно, что Парависино писал вдохновенные проповеди и был приглашен ко двору Филиппа III в качестве проповедника, что тоже наложило определенный отпечаток на его поэзию. В различных энциклопедиях, посвященных истории испанской литературы, и статьях, опубликованных на интернет-ресурсах, можно прочесть, что спустя столетие после смерти Парависино его произведения стали вызывать насмешки и превратились в повод для пародий... Факт интересный, но, скажем так, незначительный. Всегда следует помнить, что лю-

бое произведение искусства (живописное, музыкальное, литературное) принадлежит эпохе, в которую создается, и создают его совершенно конкретные люди, имеющие то или иное образование, впитавшие идеи своего времени, вращающиеся в определенной культурной среде; и потому толковать (особенно вербальный текст) с позиции «всезнающего наследника», который случайно обнаружил в семейном архиве бумаги своего предка и иронизирует над их архаичным языком и наивностью содержания, — мягко говоря, неверно. Будем иметь в виду главное — сонеты Парависино стали для исследователей бесценными свидетельствами, относящимися к жизни Эль Греко.

В 1580 году художник создает полотно, в котором вновь — как это часто бывало в биографии мастера — соединились духовные и живописные традиции Востока и Запада. Речь — о «Веронике с платом» (*Paño de la Veronica*). Легенда о появлении изображения лика Спасителя на «убрусе» или «плате» известна примерно с VI века. Она рассказывается в двух апокрифических текстах — «Смерти Пилата» и «Деяниях Фаддея апостола» (VI—VII века). Оба предания повествуют о том, как Христос, приложив к лицу кусок ткани, запечатлел на нем свой образ. В «Смерти Пилата» говорится, что Спаситель сделал это по просьбе женщины по имени Вероника, желавшей иметь изображение Учителя и собиравшейся обратиться с этой просьбой к художнику. По дороге в мастерскую живописца ей встретился сам Спа-

ситель и спросил, куда она направляется. Услышав ответ, он приложил ткань к лицу, отчего на холсте остался отпечаток. Эту реликвию женщина позднее передала посланнику кесаря Тиберия Волузиану, приехавшему в Иерусалим по распоряжению императора, — найти того, кто «единым словом любые болезни лечит». Ни император, ни Волузиан не знали, что Пилат приказал распять этого чудесного лекаря. Но когда известие о казни дошло до Волузиана, он возвратился в Рим и взял с собой чудесный плат. Взглянув на Нерукотворный образ, Тиберий почувствовал себя выздоровевшим, после чего, разгневавшись на Пилата, приказал доставить прокуратора во дворец и подверг допросу с пристрастием, а потом приговорил к «позорнейшей смерти». Не дожидаясь, пока приговор будет исполнен, Пилат заколол себя кинжалом. Тело его было брошено в Тибр... Со временем сюжет легенды несколько трансформировался и стал выглядеть следующим образом: жительница Иерусалима Вероника, встретив Спасителя, несшего по Виа Долороза (*лат. Via Dolorosa* — Путь скорби) свой крест, отерла его лик платком, когда, обессиленный, он на минуту остановился передохнуть. Второй апокрифический текст, «Деяния Фаддея апостола», в большей степени был распространен в восточной, православной традиции. Он повествует о болезни эдесского царя Авгаря (Абгара), отправившего к Христу своего слугу Ананию, который по возвращении принес царю драгоценную реликвию, даровавшую исцеление. Начиная с X века, когда Мандилион (так по-гречески называется этот плат) был торжественно перенесен

из Эдессы в Константинополь, православные иконописцы стали писать изображения Нерукотворного образа регулярно. После падения Константинополя в 1204 году изографы (в частности, те же критяне) изображали Мандилион еще чаще — в пике «латинянам», по сути, виновным в том, что при разграблении византийской столицы бесценная реликвия бесследно исчезла. Однако интерес к изображению Нерукотворного образа постепенно распространился и в Западной Европе в XIV—XV веках. Помимо Мандилиона особым почитанием у западных христиан пользовалась еще одна реликвия — плат из Овьедо, судариум, который исследователи считают куском ткани, закрывавшим лик мертвого Христа. Согласно легенде, судариум в VII веке был вывезен из Иерусалима в Александрию, откуда попал в небольшой город Овьедо на севере Испании. Возможно, эта реликвия так же, как и Мандилион, стала источником вдохновения для западноевропейских мастеров, писавших образ благочестивой Вероники. Характерными отличиями этого сюжета от классического православного Нерукотворного Спаса стало изображение тернового венца на голове Спасителя и, конечно же, присутствие в пространстве художественного произведения еще одного, помимо Христа, персонажа, собственно Вероники — что, помимо прочего, позволяло живописцам придавать образу этой женщины черты своих реальных современниц, тем самым подчеркивая их праведность, желание постоянно пребывать рядом с Христом, стремиться к нему, ревностно исполнять его заповеди.

Мы не знаем, какими мотивами руководствовался Эль Греко, когда писал свою Веронику (вполне возможно, что на картине изображена его муза и любимая женщина Херонима де Лас Куэвас). Что побудило мастера создать собственный вариант Нерукотворного образа Христа? Быть может, он вспомнил те иконы, которые видел (а возможно, даже писал или копировал) в Кандии. Мы располагаем лишь самым фактом появления этого трогательного и глубокого полотна, проникнутого внутренней силой и вдохновением: скорбящая Вероника задумчиво смотрит куда-то за границы картины, зато взгляд Спасителя устремлен прямо в глаза зрителю и одновременно в Вечность. Выражение лица Христа — спокойное, лишённое каких бы то ни было признаков физического или душевного страдания. Край плата завернулся, что создает ощущение спонтанности происходящего, мы словно присутствуем при мгновении, в котором соединилось вечное и сиюминутное... Пробивающийся сквозь печаль женщины невидимый свет рождает предвкушение чего-то величественного. Художник дает нам надежду: вслед за страданиями обязательно последуют воскресение и торжество жизни, и это Знание несет нам радость.

* * *

Осенью 1585 года Эль Греко, достигший определенного финансового достатка, арендовал на длительное время несколько комнат в замке маркиза де Вильена, не колеблясь заплатив ту высокую цену, которую ему назначил управляю-

ший маркиза, — 596 испанских реалов в год (для сравнения: снять скромное жилье (комнату) в Толедо в XVI веке можно было за десять-пятнадцать реалов в месяц). История замка де Вильена уходит корнями в арабское прошлое Толедо и его квартала Ла Худерия, где издавна селились иудеи (отсюда и название). Поскольку молва была склонна приписывать иудеям занятие чернокнижием, магией и колдовством, слава и у квартала, и у замка маркиза (на этом месте ранее стоял дом, принадлежавший главному раввину Толедо) была, мягко говоря, дурная. Это, впрочем, не смутило художника, и он занял часть помещений в замке: несколько спален, большую комнату, превращенную в мастерскую, кухню и обеденный зал, где неторопливо, наслаждаясь музыкой, вкушал пищу в кругу семьи или с друзьями. Пачеко, побывавший в этом доме в 1611 году, отмечает любопытную деталь: Эль Греко оказался опытным и изобретательным «арт-дилером» (если следовать современной терминологии): на небольших кусках картона он писал эскизы своих работ (очевидно, не только уже готовых, но и тех, которые могли быть в принципе интересны заказчикам), а затем размещал их на стенах специальной комнаты, расположенной по соседству с мастерской, создавая таким образом свое «портфолио». Любой гость мог выбрать понравившуюся миниатюру, которую художник потом переносил на полотно. Этот подход — абсолютно новаторский даже для XVII века — говорит о том, что Эль Греко был человеком не просто талантливым, но незаурядным во всем, с особым тщанием подходившим к работе с заказчиками

и дававшим им возможность — во избежание недоразумений — сразу определить, какую именно картину они хотели бы приобрести (если, конечно, речь не шла о специальных заказах).

В замок маркиза Эль Греко перевез свою семью — Херониму и Хорхе Мануэля. Здесь же находились два ученика живописца, чьи имена сохранила для нас история — итальянец Франсиско Пребосте и испанец Луис Тристан. Оба они со временем стали не просто подмастерьями, но получили статус «доверенных лиц», которых художник отправлял в соседние города заключать от своего имени договоры на создание новых картин или ретабло. Известно, что Франсиско был старше Луиса почти на тридцать лет. Впрочем, если быть точным, то необходимо признать, что имя Пребосте встречается в официальных толедских документах лишь несколько раз, последний — в 1601 году, в договоре, заключенном между Эль Греко и Госпиталем милосердия в Ильескасе (небольшом городке, лежащем на полпути из Мадрида в Толедо), согласно которому мастер обязался выполнить несколько алтарных образов, работа над которыми длилась, очевидно, с 1603 по 1605 год («Благовещение», «Богородица Милосердная», «Рождество», «Святой Ильдефонс»), а возможно, и несколько дольше. Подпись под договором поставил Франсиско. В тексте документа он назван *el criado* (слуга), что, возможно, говорит о широте его полномочий: не исключено, что Пребосте не только был сведущ в живописи, но и являлся человеком, осведомленным о частной жизни Доменикоса и постоянно находившимся рядом с ним.

Луис Тристан, напротив, был именно учеником в полном смысле этого слова: он писал картины для толедских храмов, а также для церквей соседних городов. Во многом следуя по стопам учителя, он около 1616 года создал свое «Поклонение волхвов» в манере Эль Греко. Однако документы ничего не говорят о том, находился ли он при мастере в последние годы его жизни, что дает исследователям основание считать, что примерно в 1607 году двадцатилетний Тристан покинул учителя и стал самостоятельным художником. А что же Франсиско? Нельзя исключать вероятность, что он вернулся в Италию, откуда был родом, или скончался в Толедо в 1600-е годы. Как бы то ни было, следы его теряются.

Разумеется, несколько необычен тот факт, что Эль Греко не оставил после себя живописную школу, не воспитал плеяду молодых художников, которые смогли бы продолжать писать в его необычной манере. Объяснений этого факта не существует. Есть лишь предположения, что Эль Греко делал основную «ставку» на своего сына, предполагая, что Хорхе Мануэль продолжит его дело, зарабатывая на жизнь полотнами в стиле «семьи Теотокопули». Однако чаяниям мастера суждено было сбыться лишь отчасти: Хорхе Мануэль действительно уже довольно рано начал брать крупные заказы, однако после смерти отца, как свидетельствуют документы, оставил некоторые из них незавершенными, после чего возникла необходимость платить «неустойку». Поначалу Теотокопули-младшего выручали друзья отца (например, доктор юриспруденции Грегорио де Ангуло, в память об Эль Греко помогав-

ший Хорхе Мануэлю деньгами; Ангуло был не только другом художника, но и крестным его внука Габриэля). Однако это не спасло семью Хорхе Мануэля от разорения. Он быстро продал книги из личной библиотеки отца, который, будь он жив, ни за что не согласился бы даже в очень трудную минуту расстаться с ними. После смерти самого Хорхе Мануэля в 1631 году следы семьи теряются. Чем зарабатывал на жизнь Габриэль Теотокопули, когда вырос? Был ли он — по примеру деда и отца — живописцем или избрал другую профессию? Можно предположить, например, что он стал копиистом и тиражировал произведения своего деда, следуя пожеланиям частных заказчиков. А может быть, неудачи Хорхе Мануэля убедили его идти своей дорогой, никак не связанной с искусством.

Отдельной достопримечательностью дома, где Эль Греко прожил чуть более тридцати лет, стала его личная библиотека, о которой довольно много написано и сказано, но которая тем не менее достойна того, чтобы сказать о ней еще несколько слов. Собирать книги Доменикос начал, когда, очевидно, еще учился у Тициана. Их он перевез с собой в Рим, а затем в Испанию. Составленный после смерти художника Хорхе Мануэлем перечень содержит несколько интересных загадок. Во-первых, в нем упоминаются книги, которые написал сам Эль Греко, — это трактаты, посвященные живописи, скульптуре и архитектуре. Если бы хоть какие-то фрагменты этих уникальных сочинений удалось найти, это,

безусловно, стало бы событием в мире истории искусства. К сожалению, пока эти манускрипты считаются утраченными, их местонахождение неизвестно. Во-вторых, подборка книг на латыни, греческом и итальянском языках доказывает, что художник хорошо владел этими языками и читал принципиально важные для него тексты в оригинале. Среди книг, принадлежавших Эль Греко, находились двадцать семь изданий на греческом языке — сочинения Отцов Церкви: Василия Великого, Иоанна Златоуста, Юстина, Дионисия Ареопагита; труды античных историков — Арриана, Ксенофонта, Плутарха, Иосифа Флавия; философов — Аристотеля, Исократы; тексты Гомера, Гиппократы, Демосфена, «Басни» Эзопа, «Ойнерокритика» (толкование снов) Артемидора, труды Лукиана. И, конечно же, Библия, включающая Евангелие и Послания апостолов. Наиболее любопытной книгой из всех, когда-либо собранных Эль Греко, можно считать *Decretae* («Постановления») Тридентского собора, среди которых были и такие, которые прямо указывали людям искусства, как следует писать священные образы и чего стоит избегать или опасаться, взявшись за работу над ними. Никакие вольности не допускались, живописное толкование Священного Писания должно было соответствовать канонам. Однажды мастер уже сталкивался с обвинением в неканонической трактовке евангельских сцен, в частности сцены, предшествовавшей распятию Христа, когда в 1579 году капитул Толедского собора отказался платить за «Эсполио» требуемую мастером сумму, ссылаясь на то, что, во-первых, голова Христа изображена



Первое издание книги Вазари

не в терновом венце; во-вторых, некоторые персонажи картины оказываются визуально выше фигуры Спасителя, и, в-третьих, в левом нижнем углу художник изобразил три женские фигуры («трех Марий» — Богородицу, Марию Магдалину и Марию Клеопову), притом что о присутствии этих женщин в момент, когда с Христа совлекали одежды, не говорит ни одно из четырех Евангелий. Таким образом, священники упирали на то, что Эль Греко допустил явные вольности, и с канонической точки зрения они были правы. Тем не менее деньги за «Эсполио» мастер получил в полном объеме: бургомистр Толедо вынес решение в его пользу. Однако эта история могла закончиться вовсе не столь невинно: самым малым из того, что пришлось бы сделать Эль Греко, будь решение толедского главы иным, — исправить спорные моменты и представить на суд капитула новую версию знаменитого полотна. В худшем случае его ожидало обвинение в отклонении от катехизиса и требование публичного покаяния. Чтобы избежать подобного впредь, Доменикос, видимо, и приобрел «Постановления» Тридентского собора, стараясь больше не допускать в работе каких-либо роковых ошибок.

Помимо книг на греческом языке в личную библиотеку мастера входили более ста книг на латыни и итальянском. Римские авторы — Квинт Курций Руф, Тацит, Марк Витрувий Поллион, Боэций; недавние современники — те, кого позднее назовут «титанами» Возрождения: Петрарка, Ариосто, Бернардо Тассо, Вазари... Впрочем, этот «набор» для большинства состоятельных интеллектуалов XVI века был, если можно так

выразиться, почти «стандартным». Интересно другое: в двух книгах (в частности, в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Вазари и в трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре») сохранились пометки, сделанные рукой Эль Греко, — пометки искусствоведческого характера, которые стали драгоценными документальными свидетельствами, относящимися к толедскому периоду его биографии.

Записи на полях «Жизнеописаний...» Доменикос делал неоднократно. Самая любопытная из них, безусловно, — короткая заметка на странице 199, напротив отрывка, посвященного флорентийцу Ченнино Ченнини (конец XIV — первая половина XV века), который выглядит следующим образом:

«...“Джотто превратил искусство живописи из греческого в латинское и привел его к современности и усовершенствовал его несомненно больше, чем кто-либо до него”. Таковы собственные слова Ченнино, которому казалось, что наподобие того, как величайшее благодеяние совершают те, кто что-либо переводит на латынь, для тех, кто не понимает по-гречески, то же сделал и Джотто, заменив в искусстве живописи манеру непонятную и непризнанную никем (и признававшуюся разве только грубейшей) прекрасной, легкой и приятнейшей манерой, понимаемой и признаваемой хорошей всеми, кто знает толк и обладает хоть каким-либо суждением».

Доменикос прежде всего обращает внимание на фразу о заслугах Джотто, заимствованную Вазари из «Трактата о живописи» Ченнини, напи-

санного около 1390 года. Подобное отношение к «греческой манере» письма было достаточно распространённым среди теоретиков итальянского Возрождения, полагавших, что именно в городах Италии искусство изображения святых достигло своего апогея. Эль Греко опровергает это мнение, делая по-испански следующую запись: «Если [Вазари] действительно знал природу греческого стиля, о котором он говорит, то следует особо взглянуть на то, что именно он говорит. Он сравнивает этот стиль с [манерой письма] Джотто, но Джотто прост в сравнении с ним, потому что греческий стиль изобилует гениальными трудностями». Здесь Доменикос Теотокопулос не просто обнаруживает свою эрудицию (знание работ Джотто, творившего почти на три столетия ранее), но утверждает, что *maniera greca* (греческий стиль) сложностью исполнения превосходит произведения Джотто, которого Вазари и его современники считали родоначальником «правильной» живописи. По мысли Эль Греко, итальянская живопись не «переросла» иконописные традиции, не возвысилась над ними, а, напротив, частично стала «упрощением» этого вида искусства.

Существует версия, что том «Жизнеописаний...» (скорее всего, это было самое первое издание, напечатанное во Флоренции в 1550 году) был подарен Эль Греко во время визита к нему в Толедо давнего римского знакомого Федерико Цуккаро в 1586 году. Федерико был приглашен в Мадрид испанским королем для участия в работах по созданию интерьеров Эскориала, заглянул он и к старому другу, оставив книгу ему в пода-

M. VITRUVII POLLIONIS
DE ARCHITECTURA

LIBRI DECEM,

CVM COMMENTARIIS

DANIELIS BARBARI,

ELECTI PATRIARCHAE

AQVILEIENSIS;

MVLTI AEDIFICIORVM, HOROLOGIORVM,

ET MACHINARVM DESCRIPTIONIBVS,

& figuris, unâ cum indicibus copiosis, auctis & illustratis.



CVM PRIVILEGIIS.



VENETIIS,

Apud Franciscum Franciscum Senensem, & Ioan. Crugher Germanum.

M. D. LXVII.

Обложка трактата Витрувия. 1567 г.

рок. Цуккаро и Доменикос, скорее всего, познакомились на Вилле Фарнезе в 1570 или 1571 году. История причудливо распорядилась так, что еще в середине сороковых годов XVI столетия там же, во дворце кардинала Алессандро, во время беседы членов кружка живописцев возникла идея собрать вместе биографии живших в Италии начиная с XII века художников, скульпторов и архитекторов. Присутствовавший при разговоре Джорджо Вазари взялся реализовать эту идею. И через четыре года завершил книгу, которая сразу же была напечатана, а спустя восемнадцать лет переиздана с различного рода дополнениями. Этот подарок, думается, должен был напомнить Доменикосу о Вечном городе, о Фарнезе и Орсини, о Латтанцио Бонастри, погибшем несколькими годами ранее, о чем, возможно, Цуккаро тоже рассказал критянину во время их встречи в Толедо.

На полях «*Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvius*»* — издания, предпринятого переводчиком и знатоком Витрувия Даниэле Барбаро в Венеции в 1556 году, — Эль Греко также оставил несколько комментариев (вновь по-испански и вновь своим необычным почерком, аккуратные буквы которого вытянуты вверх, подобно фигурам на полотнах художника, и дополнены завитками, превращающими слова в подобие живописных миниатюр). Например, такой (речь идет о законах перспективы): «Я не был бы счастлив, увидев, как красивая, хорошо сложенная женщина, во всех отношениях экстравагантная, в соот-

* «Десять книг об архитектуре Марка Витрувия» (*ит.*).

ветствии с законами зрения оказалась бы вблизи не столь красивой или даже просто безобразной». Давно известно, что «большое видится на расстоянии», но всегда ли это видение приносит пользу? Не может ли все оказаться наоборот? Ведь порой открывающаяся вблизи истина разрушает наши надежды... Вполне закономерно, что Эль Греко думает об этом: как любой талантливый художник, он должен определить для себя, что важнее — прекрасный вымысел или нелицеприятная, грубая правда. Другие заметки мастера посвящены критике некоторых базовых идей Витрувия — таких, например, как «прекрасное — в простоте», и рассуждению о том, почему отставленные римлянином архитектурные принципы не всегда могут быть применимы на рубеже XVI—XVII столетий. По сути, Эль Греко спорит даже не с Витрувием, а со своими современниками, многие из которых были настолько увлечены трудом античного архитектора, что считали необходимым слепо подражать ему.

Большинство книг из личной библиотеки Эль Греко, к сожалению, оказались утрачены: известно лишь, что часть из них в 1614 году приобрели друзья художника, эти постаревшие герои «Погребения графа Оргаса» или их дети либо другие близкие родственники. Судьбу некоторых изданий удалось проследить — например, напечатанного во Флоренции в 1516 году сборника трудов античного историка Ксенофонта. Первоначально книга принадлежала Антонио де Коваррубиасу, другу художника, которого он писал не единожды — среди толедских дворян, присутствующих на торжественных похоронах

Руиса Гонсало де Толедо, графа Оргаса, а также, быть может, в образе одного из апостолов на картине «Сошествие Святого Духа» (около 1600), а в 1595—1600 годах создал и персональный портрет, изобразив на нем человека преклонных лет, с серебристой бородой и усталым лицом. Вероятно, сборник текстов Ксенофонта оказался у Эль Греко незадолго до смерти дона Коваррубиаса в 1602 году (или был вручен художнику согласно завещанию ученого), а в 1614 году Хорхе Мануэль продал ее толедскому поэту, эрудиту и издателю Томасу Томайо де Варгасу (1589—1641). Человек почтительный, Варгас надписал на титульном листе книги: «Habuit ex Bibliotheca gentili nostri Antonii Covarrubiani viri clarissimi, et Domenicius Theotokopoulos, nostri temporis Apelles» — «Находилась в Библиотеке нашего благородного Антония Коваррубиаса, мужа светлейшего, и Доменикоса Теотокопулоса, нашего современного Апеллеса». Заслуживает внимания тот факт, что главный труд Ксенофонта, представленный в книге — «Анабасис», — посвящен описанию похода десятитысячного отряда греков через безводные степи Малой Азии к Черному морю; этот сюжет перекликается с биографией самого художника, который так же, как и его соотечественники, простые древнегреческие наемники, искал счастье вдали от родины и, подобно им, в этом поиске зачастую мог рассчитывать лишь на свои силы... Мы можем представить, как в один из летних вечеров, когда сумерки даже в испанском Толедо наступают лениво, как бы нехотя, мягко окутывая предметы и постепенно сгущаясь, Эль Греко, отложив кисти, садится в кресло

в саду замка или в одной из комнат и принимает-
ся читать. «Анабасис». Книга первая. «У Дария и
Парисатиды было два сына: старший Артаксеркс
и младший Кир. Когда Дарий захворал и почув-
ствовал приближение смерти, он потребовал к
себе обоих сыновей»... Медленно, с наслажде-
нием переворачивает художник пожелтевшие
страницы книги, с благодарностью вспоминая
дона Антонио. Мастер уже не раз мысленно брел
к Черному морю через Малую Азию и Армению
вместе со спартанцами и другими греками, со-
ставлявшими «отряд десяти тысяч», — путь на
юг и запад, к ближайшему побережью Эгейско-
го моря, был для них отрезан. Художник читает
дальше. Имена, события, сражения, кровь, чело-
веческие страдания. И тогда, и в его время люди
вели и ведут себя, в сущности, одинаково — та-
кой вывод напрашивается сам собой. Но история
мира тем не менее продолжается. И это значит,
что ею движет нечто большее, чем военные по-
ходы сильных мира сего и страх смерти. А вот
трогательный момент: в четвертой книге расска-
зывается, как предводители греков однажды ус-
лышали истошные крики своих солдат и реши-
ли, что опять — в который раз — на отряд напал
неприятель. Однако противника нигде не было
видно. Оказалось, что «случилось, — как пишет
Ксенофонт, — событие более значительное». Греческие
воины увидели море. «Таласса, талас-
са!» — кричали они, радуясь, как дети. И тут же,
продолжает автор «Анабасиса», сложили на вер-
шине холма жертвенник из камней в благодар-
ность богам за то, что им удалось снова увидеть
это море — пусть не то, великое, Эгейское, ко-

торое они считали своим, но хотя бы Понт Эвксинский — Черное море, по которому теперь они все могли доплыть до дома. И это зрелище — накатывающие на берег волны, безмятежные, спокойные — будоражило их сильнее, чем минувшие и предстоящие битвы. Мастер надолго задумывается. Суждено ли ему самому когда-нибудь вновь увидеть Крит, море, корабли? И не находит ответа. Он уже состарился, и, вероятно, теперь его удел — только воспоминания о том, как очень и очень давно он дважды переплыл это море в надежде догнать судьбу; и они, эти полустершиеся картины прошлого, немного утешают его...

Что ж, представление о том, какие книги входят в личную библиотеку любого (особенно выдающегося) человека, в самом деле помогает нам понять его внутренний мир, больше узнать о его пристрастиях, интересах, образе жизни. Все это справедливо и в отношении книг, когда-то принадлежавших Эль Греко, — они являются своего рода мостиком, позволяющим связать воедино некоторые эпизоды его биографии, определить источники вдохновения, повлиявшие на выбор тех или иных сюжетов. И, конечно, разбирая заметки, сделанные Эль Греко на полях, историки искусства могут попытаться (хотя бы конспективно) сформулировать его взгляды на проблемы современного ему искусства.

* * *

Примерно в 1600 году в творчестве Эль Греко наступает момент, когда художник, достигший шестидесятилетия, начинает задумываться

о старости и смерти. Об одиночестве человека перед лицом страданий. О преодолении боли и ужаса перед неизбежным. Вплоть до апреля 1614 года он будет так или иначе трактовать эти темы во всех своих картинах, созданных в последние годы жизни. Мученичество святых, переживаемый ими в уединении религиозный экстаз, апокалиптические видения, евангельские сцены и даже совершенно невинный на первый взгляд пейзаж — вид Толедо, — все это проникнуто ощущением приближающейся бури, сквозь которую откуда-то сверху пробивается свет. И в нем, в этом неземном луче далекого света, заключена единственная для человека возможность спастись.

Вероятно, в эти годы Эль Греко действительно как никогда прежде ощущал тоску по родине. Место появления на свет всегда было значимо для мастера, об этом свидетельствует тот факт, что часть работ испанского периода он подписал по-гречески: *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης εποίηι* — «Доменикос Теотокопулос, критянин, исполнил». В этой фразе и в том, что художник сознательно употребляет в подписи первоначальную форму своего имени, а не более понятное испанцам *Dominico Theotokopouli* или *Dominico Griego*, есть, конечно же, определенная позиция: «Среди вас я — чужестранец, но горжусь этим». Постоянно бросая вызов судьбе, художник находил утешение в таких почти невинных фразах, истинный смысл которых был непонятен его окружению, привыкшему к тому, что греческие корни мастера — это просто своеобразный бренд, «гарантия качества» его очередного про-

изведения, либо воспринимавших подобное на-
поминание как некую причуду талантливого че-
ловека, которому разрешено почти все.

В 1608 году администратор госпиталя Тавера Педро Салазар Мендоса заказал Эль Греко для алтаря больничной церкви статуи скорбящего святого Петра, а также еще одно живописное полотно — в дополнение к уже заказанным ранее «Благовещению» и «Крещению Христа». На сей раз речь шла о картине на тему одного из эпизодов Откровения Иоанна Богослова. Забегая вперед скажем, что эта картина так и не заняла свое место в алтаре больницы Святого Хуана. После смерти мастера она была упомянута в описи полотен, хранившихся в его доме, как «живопись, предназначенная для госпиталя, начатая». Известно, что после смерти отца Хорхе Мануэль продолжал работу в помещении больницы и завершил некоторые алтарные образы, а также рамы к ним. Тем не менее картина «Снятие пятой печати» по каким-то причинам осталась незавершенной. В 1880 году полотно было реставрировано, причем по стечению обстоятельств реставратор музея Прадо срезал двадцать сантиметров плохо сохранившегося холста с левого края и почти сто семьдесят пять сантиметров с верхнего, где, вероятнее всего, находилось изображение Престола Божьего, ныне отсутствующее, или ангела, к которому обращен взор святого Иоанна (сейчас взгляд апостола направлен в пустое небо). В 1897 году каталонец Игнасио Сулоага приобрел картину у Прадо и показал ее своим па-

рижским друзьям. В 1908 году историк искусства Мануэль Коссио, составитель первой биографии Эль Греко, предположил, что на картине изображен эпизод, иллюстрирующий фрагмент шестой главы Откровения Иоанна Богослова*.

Согласно пророчеству апостола Иоанна снятие семи печатей — это знак приближающегося Апокалипсиса, последней битвы Добра со Злом. Однако семантика пятой печати отличается от значения остальных шести, указывающих на неминуемое приближение Страшного суда: пятая печать знаменует отсрочку, данную Господом человечеству. Тем не менее эта отсрочка не будет долгой: и понимающий неизбежность грядущих событий Иоанн Богослов падает на колени и воздевает руки к небу, не в силах противиться происходящему, пораженный величием Божественного замысла. В том, что Мендоса заказал Эль Греко картину на этот сюжет, есть глубокий смысл: больные, оказавшиеся в госпитале, испытывавшие физические страдания, должны были иметь перед глазами пример, который бы успокаивал их, внушал терпение и стойкость. В качестве подобного примера администратор госпиталя выбрал сюжет о мучениках, которых Господь

* «И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божье и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: как долго, Святой и Истинный Владыка, не судишь и не мстишь живущим на земле за нашу кровь? И даны были каждому из них белые одежды, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и их сотрудники и их братья, которые будут убиты, как и они, дополнят число» (Откр. 6: 9—11).

убеждает подождать (то есть потерпеть) еще немного. Таким образом, мы вправе рассматривать «Снятие пятой печати» именно как аллереорию терпения, обращенное к пациентам госпиталя скрытое (а может быть, для кого-то из них и явное) послание, основанное на пророчестве любимого ученика Христа.

Тема страдания за веру, собственные убеждения присутствуют и в единственной картине на небиблейский сюжет, написанной мастером в Толедо в тот же период, что и «Снятие пятой печати». Речь — о «Лаокооне», который Эль Греко создавал в самые последние годы жизни. Эта уникальная картина также стала одним из наиболее известных произведений художника.

Сюжет своего «Лаокоона» Эль Греко заимствовал из второй главы «Энеиды» Вергилия — эпической поэмы, написанной в I веке до н. э. Большинство образованных людей той эпохи прекрасно знали творчество римского классика. «Энеида» — это как бы вариант «Одиссеи» «наоборот»: если Гомер рассказывает нам о том, что случилось с одним из героев Троянской войны, принадлежавшим к стану победителей, то Вергилий делает то же самое, но только повествует о невероятных приключениях одного из знатных жителей павшей Трои, Энея, сына богини Вены, чудом спасшегося от пожара и гибели во время падения города и тайком покинувшего Трою, унося на плечах престарелого отца и ведя за руку маленького сына. Взойдя на корабль, Эней отправляется в скитания по волнам Средиземного моря и в конце концов оказывается в Африке, в Карфагене, которым правит царица Дидона.

Эней рассказывает Дидоне о том, как пал древний Илион и, в частности, историю Лаокоона и его сыновей. Старый мудрый жрец Лаокоон пытался спасти Троию и убеждал троянцев не принимать в дар «от богов» деревянного коня, которого троянцы обнаружили на поле, оставленного их врагами-греками после того, как они якобы сняли осаду и отплыли домой. Однако боги уже решили, что Троя должна пасть. И мешающий свершиться их плану Лаокоон погибает вместе со своими сыновьями:

...Тут, нетерпением горя, несется с холма крепостного
Лаокоонт впереди толпы многолюдной сограждан,
Издали громко кричит: «Несчастные! Все вы безумны!
Верите вы, что отплыли враги? Что быть без обмана
Могут данайцев дары? Вы Улисса не знаете, что ли?
Либо ахейцы внутри за досками этими скрылись,
Либо враги возвели громаду эту, чтоб нашим
Стенам грозить, дома наблюдать и в город проникнуть.
Тевкры, не верьте коню, обман в нем некий таится!
Чем бы он ни был, страшусь и дары приносящих
данайцев».

Молвил он так и с силой копье тяжелое бросил
В бок огромный коня, в одетое деревом чрево.
<...>

Новое знаменье тут — страшней и ужаснее прежних —
Нашим явилось очам и сердца слепые смутило:
Лаокоонт, что Нептуна жрецом был по жребию избран,
Пред алтарем приносил быка торжественно в жертву.
Вдруг по глади морской, изгибая кольцами тело,
Две огромных змеи (и рассказывать страшно об этом)
К нам с Тенедоса плывут и стремятся к берегу вместе:
Тела верхняя часть поднялась над зыбями, кровавый
Гребень торчит из воды, а хвост огромный влачится,
Влагу взрывая и весь извиваясь волнистым движеньем.
Стонет соленый простор; вот на берег выползли змеи,

Кровью полны и огнем глаза горящие гадов,
Лижет дрожащий язык свистящие страшные пасти.
Мы, без кровинки в лице, разбежались. Змеи же прямо
К Лаокоонту ползут и двоих сыновей его, прежде
В страшных объятьях сдавив, оплетают тонкие члены,
Бедную плоть терзают, язвят, разрывают зубами;
К ним отец на помощь спешит, копьем потрясая, —
Гады хватают его и огромными кольцами вяжут,
Дважды вокруг тела ему и дважды вокруг горла обвившись
И над его головой возвышаясь чешуйчатой шеей.
Тщится он разорвать узлы живые руками,
Яд и черная кровь повязки жреца заливают,
Вопль, повергающий в дрожь, до звезд подымлет
несчастный, —
Так же ревет и неверный топор из загривка стремится
Вытрясти ранений бык, убегая от места закланья.
Оба дракона меж тем ускользают к высокому храму,
Быстро ползут напрямик к твердыне Тритонии
грозной,
Чтобы под круглым щитом у ног богини укрыться.
Новый ужас объял потрясенные души троянцев:
Все говорят, что не зря заплатил за свое злодеянье
Лаокоонт, который посмел копьем нечестивым
Тело коня поразить, заповедный дуб оскверняя*.

Проникаясь сочувствием к судьбе троянского жреца, Эль Греко решает написать картину, которая не будет привычной ему живописной трактовкой текстов Священного Писания; мастер решил поведать зрителю историю из языческих времен — рассказать о гибели служителя богов, дерзнувшего пойти против тех, кому он еще недавно возносил молитвы. Перед Лаокооном встает роковой выбор: подчиниться всеобщему ликованию и принять вместе с остальными

* Перевод Ф. А. Петровского.

троянцами дар Минервы или отвергнуть его и тем самым спасти Троию от неизбежного конца. Что важнее — долг перед богами или перед родиной? Мысли об этом переполняют художника, когда он принимается за работу. Но скорее всего «Лаокоон» был написан Эль Греко не только под впечатлением от поэмы Вергилия. Появлению картины предшествовало еще одно событие, о котором стоит здесь упомянуть, поскольку оно в принципе оказалось решающим фактом истории европейской «лаокоонианы», обретшей новое дыхание в начале XVI века.

В январе 1506 года в Риме, на Эсквилинском холме, рядом с местом, где когда-то находился дворец императора Тита (71—79), во время раскопок была найдена мраморная скульптурная группа, изображающая трех человек, один из которых старше остальных — его борода свидетельствует о зрелости; тела всех троих стиснуты змеиными кольцами. Папа Юлий II приказал придворному архитектору Джулиано да Сангалло (1445—1516) провести расследование и установить, что за шедевр извлечен из земли. Заручившись поддержкой великого Микеланджело, да Сангалло установил (поскольку тоже хорошо знал текст поэмы Вергилия), что скульптура изображает троянского жреца Лаокоон(т)а и его сыновей в момент их гибели. Интересно, что да Сангалло и Микеланджело не остановились на этом, а попытались выяснить, кто из античных мастеров может быть автором скульптуры. Разумеется, они обратились к тексту «Естественной истории» Плиния, который мы уже не раз упоминали. Кому именно, да Сангалло или Буонарроти, пришла в голову эта

замечательная мысль, остается тайной. Однако в четвертой главе 36-й книги они обнаружили то, что искали: в ней Плиний приводит, помимо прочих, описание скульптурной группы, созданной в I веке до н. э. родосскими мастерами Агесандром, Полидором и Афинодором: «В случае некоторых блистательных произведений, созданных в соавторстве несколькими скульпторами, слава в одинаковой степени досталась всем творцам. Так, например, было и с Лаокооном, находящимся во дворце императора Тита, — произведением, которое может считаться образцовым и для живописи, и для скульптуры. Эта группа создана из цельного (мраморного) блока — и дети, и змеи с их изумительными изгибами. Ее сделали три выдающихся мастера — Агесандр, Полидор и Афинодор, родоссцы». Так стало понятно, кто и когда изваял найденную на Эсквилине скульптуру. Находку поместили в Бельведерский дворец Ватикана, где ее спустя несколько десятилетий почти наверняка видел Эль Греко, который, как мы знаем, осматривал памятники Ватикана, в том числе Сикстинскую капеллу с фресками Микеланджело. Воспоминание об этом шедевре, увиденном почти сорок лет назад в другой стране, возможно (вкупе с первоисточником — текстом «Энеиды»), и побудило художника взяться за кисти.

О чем же рассказывает это произведение искусства? Какие смыслы вкладывает в него автор?

На переднем плане изображен упавший Лаокоон и — почти за спиной отца, также на земле, — лежит один из его сыновей (согласно упоминаниям античных авторов, детей троянского

жреца звали Антифант и Фимбрей). Другой пока еще держится на ногах и отчаянно борется со змеей, хищно разинувшей пасть и норовящей вцепиться юноше в плечо. Вторая змея метит свой укус прямо в лицо Лаокоону. В правой части полотна мы видим так называемые *стаффажи* — человеческие фигуры, которыми полны произведения эпохи Ренессанса и которые почти всегда выполняют роль безмолвных зрителей. Тут они изображают толпу троянцев, вышедших отпраздновать уход греческого войска от стен города. Троя здесь тоже присутствует — ее художник изобразил в виде панорамы современного ему Толедо. И наконец, самая любопытная деталь картины помещена Эль Греко в центре: это фигурка маленькой рыжей лошадки, троянского коня, который самостоятельно направляется к городским воротам. Вергилий повествует о том, как ликующие троянцы торжественно ввезли коня в город. У Эль Греко лошадка скачет сама, без чьей-либо помощи. Над всеми героями картины — и гибнущими, и молча наблюдающими за сценой гибели, над распростертой перед ударом судьбы Троей-Толедо неподвижно застыло тяжелое небо с грозowymi тучами...

Несмотря на то что Лаокоону удалось схватить набросившуюся на него змею обеими руками, он как будто загипнотизирован происходящим: смотрит в змеиную пасть, видя саму смерть, и понимание неотвратимости судьбы словно заставляет его покориться божественной воле. В отличие от родосских мастеров, объединивших фигуры Лаокоона и его сыновей, чтобы создать у зрителя впечатление абсолютной целостности

произведения, у Эль Греко жрец и его сыновья сражаются со змеями порознь, каждый сам по себе, словно художник хочет сказать нам: перед лицом страдания и смерти любой человек одинок. Каждому предстоит пересечь последнюю черту самостоятельно. И то, каким будет это преодоление, зависит лишь от самого человека, ибо близкие, родственники, друзья бессильны ему помочь. «Близок всему конец. Итак, будьте благоразумны и бодрствуйте в молитвах», — говорит в своем Первом Соборном послании апостол Петр. Может быть, вспомнив именно эти слова, художник написал голову умирающего Лаокоона столь похожей на голову святого Петра, чьи изображения создавал не единожды — в том числе и в цикле картин «Apostolados», посвященном Христу и его ближайшим ученикам.

* * *

Работе над «Апостоладос», серией портретных изображений сподвижников Христа, Эль Греко посвятил последние пять лет жизни — 1610—1614 годы. Сейчас полотна этого цикла находятся в толедском Доме-музее Эль Греко, являясь безусловным украшением его залов. В них воплотился последний творческий порыв мастера, стоявшего на пороге Вечности.

Благодаря последовательно наложенным на холст слою белил, красно-оранжевому, а затем черному фону, фигуры апостолов, словно светлые пятна, выступают из немного подсвеченной коричневатыми или багряными оттенками темноты. Почти каждый из апостолов — согласно

появившейся еще в Средневековые традиции писать их именно так — держит в руках орудия собственного мученичества или славы: святой Иоанн Богослов — кубок, увенчанный змеей (в тексте апокрифического «Жития Св. Иоанна» говорится, что, выпив однажды из этого кубка яд, апостол остался жив); святой Варфоломей изображен пленившим беса, мучившего царя Армении; святой Иаков Старший указывает на свой посох паломника; святой Иаков Младший — на послание «Двенадцати коленам израилевым, находящимся в рассеянии»; святой Фома держит в левой руке копье, святые Филипп и Андрей — крест, святой Иуда Фаддей — алебарду, святые Матфей и Симон Зилот — Евангелие. Апостол Петр сжимает в левой руке ключи от рая, а святой Павел указывает на маленький белый прямоугольник, на котором, если постараться, можно разобрать слова: «Титу, первому поставленному епископу острова Крит». Это посвящение открывает текст Соборного послания, написанного апостолом Павлом в 65 или 66 году н. э. Посетив Крит во время одного из своих миссионерских путешествий, Павел оставил там Тита, верного ученика, которому предстояло крестить язычников и организовать церковную общину. Спустя год или два, находясь в Никополе, апостол отправил Титу ряд дополнительных уточнений, касающихся тех шагов, которые следует предпринять для укрепления на острове христианства. Текст этого Соборного послания очень краток — он занимает всего две страницы любого современного издания Нового Завета и разбит на три главы. По сути послание пред-

ставляет собой сугубо деловой документ. Но для художника письмо, которое держит в руках апостол Павел, — не просто священный, канонический текст, это — символ, отголосок совсем другой его жизни, той, давней, от которой осталось его нынешнее прозвище и подпись на картинах. Быть может, втайне от своих близких и друзей он вспоминал те безмятежные годы, когда ему не приходилось думать о том, как заключить новый солидный контракт и, не заглушая голоса своей души, запечатлеть на холсте то, что желал бы видеть там требовательный заказчик; когда он, еще мальчишка, мог, встав на рассвете, добежать до берега моря, выбравшись из города через ворота бастиона Себионара, быстро искупаться и так же бегом вернуться домой, чтобы как раз успеть к утрени в церкви Святой Екатерины, а потом, усевшись за парту, кропотливо переписывать древнегреческий текст или наблюдать, как учитель-изограф равномерными движениями, не суетясь, обстоятельно наносит клей на кипарисовую доску и кладет на этот клей тонкую паволоку, разглаживая ткань и давая ей время высохнуть. И возможно, глядя на основу для будущей иконы, Доменикос и его учитель ощущали одинаковую радость, но если наставник должен был скрывать ее, чтобы сохранять строгость, приличествующую человеку, занятому столь серьезным делом, как ремесло иконописца, то подросток всем своим видом показывал переполнявшее его нетерпение. Он уже представлял, как аккуратно станет ложиться на левкас темпера и как потом заблестит на полностью написанной иконе свежая олифа... И обращаясь к только что

завершенному изображению какого-нибудь святого, Доменикос про себя шептал молитву. Может статься, и теперь, в Испании, состарившись, художник все еще продолжал молиться по-гречески, даже если и старался ничем не отличаться внешне от своего окружения и тщательно соблюдал те обряды, которые соблюдали они, эти знатные толедцы, воины и поэты, монахи и кардиналы. Крит — далекий и прекрасный — время от времени возвращался к нему, напоминая о себе. И иногда эти напоминания были совершенно неожиданными. В 1603 году (может быть, чуть раньше) в Толедо к Доменикосу приехал его брат Мануссо, оставивший семью то ли в Кандии, то ли в Венеции. Как и зачем Мануссо Теотокопулос оказался в Испании, что он искал здесь — денег, необходимых, чтобы поправить финансовое положение, покоя — вдали от гнетущих долговых обязательств, поддержки у брата? Нужна была по-настоящему веская причина, которая заставила бы православного грека приехать в чужую страну, где все — и особенно вера — отличалось от того, что было на родине. Прожив в Толедо около года, Мануссо умер. Сохранился портрет неизвестного, написанный Эль Греко в эти годы (1603—1604). Принято считать, что на нем изображен Мануссо Теотокопули — пожилой человек с усталым лицом, в костюме с необычным полустоячим меховым воротником, капюшоном и с едва заметной серьгой в левом ухе. Такие серьги обычно носили пираты. Считалось, что сделанной из золота или серебра серьгой можно расплатиться в самом крайнем случае, оставшись без иных денежных

средств — например, если буря разбила корабль и обладателя серьги подобрало другое судно. Или если его тело оказалось выброшенным на берег; тогда местные жители могли похоронить пирата, забрав в качестве «платы за услугу» серьгу из его уха. Сохранилось свидетельство, что Мануссо и в самом деле пиратствовал, пусть недолго: в венецианском архиве был найден документ, согласно которому 22 октября 1571 года Мануссо Теотокопули вместе с тремя своими товарищами из Кандии обратился к венецианскому дожу с просьбой предоставить в их распоряжение небольшие суда и разрешить заняться пиратским промыслом в прибрежных водах Крита. Такое разрешение было дано в январе 1572 года; дож позволил четырем грекам — на время, пока длится война («Кипрская война» 1570—1573 годов), — захватывать турецкие суда и получать вознаграждение от властей Венеции за каждого пленного турка. Очевидно, серьга в ухе старика, изображенного на портрете (если, конечно, это действительно Мануссо), — память о тех славных годах, когда он, еще молодой и полный сил сборщик налогов или, по другой версии, удачливый торговец, решился выйти в море и попытать счастья в погоне за неприятельскими кораблями. Мануссо выбрал удачное время для подачи прошения: только что отгремела битва при Лепанто, и жителям Крита и Венеции какое-то время казалось, что исход войны может обернуться в их пользу. К сожалению, Венеция эту войну проиграла.

После того как в 1604 году Мануссо скончался в Толедо, Доменикос взял на себя заботу о похоронах брата. Без сомнения, случившееся

заставило его так или иначе задуматься и о собственной смерти. Насколько тесной была связь братьев Теотокопулос в последние годы жизни Мануссо? Очевидно, что они состояли в переписке — ведь старший брат точно знал, где поселился младший. И это означает, что Доменикос, переписываясь с Мануссо, был — хотя бы немного — осведомлен о том, что происходит на Крите.

В пользу того, что Мануссо приехал в Толедо не в 1603 году, как принято считать, а ранее, в 1600—1601 годах, говорит следующий факт: 12 декабря 1600 года Доменикос заключил контракт на сумму 2535 реалов, арендовав еще один жилой дом — виллу Гальвес-и-Хумела. Контракт был заключен между художником и Луисом Пантохой Портокарреро, управляющим делами дона Хуана Суареса де Толедо. Любопытно, что спустя три с половиной года, 5 августа 1604 года, между художником и представителем теперь уже маркиза де Вильена был подписан новый договор — о возобновлении аренды того знаменитого замка, где художник жил пятнадцать лет подряд начиная с 1585 года. Историки объясняют сочетание этих фактов так: очевидно, испытывая финансовые затруднения, Эль Греко в конце 1600 года перебрался с семьей на новое место жительства, однако затем его благосостояние поправилось, и он вернулся в любимый замок де Вильена. На наш взгляд, более правильным было бы сопоставить факт аренды нового дома с приездом Мануссо, который, что вполне логично, решил поселиться в чужом городе вместе с братом. Для осуществления этого намерения Доменикос, скорее всего, и арендовал вил-

лу дона Хуана де Толедо. После смерти брата он перевез семью обратно в Ла Худерию.

Неразрешимой загадкой пока остается история семьи Мануссо. Известно, что в 1588 году он находился в Венеции с четырьмя своими сыновьями, один из которых вскоре умер. Дальнейшая история Мануссо Теотокопулоса до момента приезда к брату в Толедо — сплошное «темное пятно». Где находились его сыновья в то время, когда он плыл в Испанию? Приехали ли они вместе с ним (никаких документальных свидетельств этому нет) или вернулись на Крит? Остались в Венеции? Где была супруга Мануссо, когда он приехал в Толедо? Умерла или жила вместе с сыновьями? Мы пока не можем ответить на эти вопросы, но нельзя исключать вероятность, что новые документы из венецианских или испанских архивов, которые еще предстоит отыскать, помогут пролить свет на эти любопытные факты, напрямую связанные с биографией художника.

Возвращаясь к «Апостоладос», следует упомянуть полотно «Святые апостолы Петр и Павел», ныне находящееся в Эрмитаже и предвосхищающее появление цикла последних произведений Эль Греко. Художник начал работу над этой картиной предположительно на рубеже 1580—1590-х годов. Современные исследователи творчества Эль Греко много писали по поводу того, что в этой картине мастер, следуя принятой в его время иконографии, хотел показать символическое единение Восточной (в лице святого

Павла) и Западной (святой Петр) церковей. Также много было сказано и о том, что на этом полотне апостол Павел, положивший левую руку на текст Священного Писания, фактически оказывается главным действующим лицом, притягивающим к себе взгляды, и в этом главенстве заключен скрытый намек мастера на духовное превосходство Восточной церкви над Западной — то есть православия над католичеством. Такой скрытый смысл исключать, конечно, нельзя. Однако нет и никакой уверенности, что подобное толкование смысла картины является верным.

В тексте Деяний апостолов зафиксированы два эпизода, рассказывающие о встречах Петра и Павла. Первая состоялась в Иерусалиме через три года после обращения святого Павла в христианство (приблизительно в 37—38 годах н. э.), вторая — в 51 или 52 году в сирийской Антиохии. Вторая встреча, как считают историки, была менее мирной, поскольку апостолы разошлись во мнении о необходимости обрезания для новообращенных. Прения завершились в пользу святого Павла. Существует апокрифическая легенда и о третьей, последней встрече апостолов — в Риме в 63 или 64 году, перед казнью обоих. Возможно, создавая парный образ, Эль Греко имел в виду именно этот эпизод. На полотне под рукой апостола Павла изображены две книги: одна раскрыта (видимо, на тексте какого-то соборного послания) — это Новый Завет, другая закрыта и лежит под первой — это, видимо, Ветхий Завет, символически «упраздненный» учением Христа. Интересно, что иконография обоих апостолов, как это часто бывает у Эль Греко, восходит к

традиционной византийской. Дионисий Фурнографиот, автор «Ерминии», предписывает изображать апостола Петра «старцем с круглой бородой», а апостола Павла — без волос на голове и с «закрученной бородой» с проседью. Эль Греко, по сути, в точности следует предписаниям Дионисия. Единственным исключением является ключ от рая, который святой Петр держит в левой руке, — согласно православной традиции, апостол должен быть изображен держащим свиток с текстом написанного им Соборного послания. Напротив, в западной живописи основным атрибутом Петра выступает именно ключ или связка ключей, что является аллегорической отсылкой к 16-й главе Евангелия от Матфея и приведенным в нем словам Христа: «И дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах». Любопытно, что ключ, который держит апостол на картине Эль Греко, едва заметен. Напротив, книга, на которую указывает рукой святой Павел, привлекает гораздо большее внимание. Причем здесь она — явный анахронизм: с исторической точки зрения было бы правильнее, если бы апостол указывал на рукописный документ, а не на изданное собрание священных текстов (понятно, что в годы жизни святого Павла выход подобного издания был невозможен). Помещая в пространство своей картины книгу, как будто только что вышедшую из толедской или мадридской типографии, Эль Греко как бы приближает апостолов к тому времени, когда писалась картина, делает их своими современниками, подчеркивая тем

самым значение Нового Завета и проповеди ближайших сподвижников Христа для европейской истории, творившейся на протяжении последних шестнадцати столетий.

Возвращаясь к «Апостоладос», стоит заметить, что довольно часто искусствоведы искали подлинные черты лица художника в образах святого Павла, святого Иакова Младшего, а также святого Луки — первого иконописца и покровителя всех художников. Версия, рассматривающая портрет святого Луки (он примыкает к циклу) в качестве автопортрета Эль Греко, кажется наиболее логичной, однако доказательств ее правоты, как и правоты остальных, не существует. Изображения любого из названных апостолов могут иметь черты облика мастера, поскольку у каждого из них ярко выраженный восточный тип лица: выющиеся волосы, темные глаза, высокий лоб, борода. В каждом из них Эль Греко мог запечатлеть себя.

Еще одним вероятным автопортретным изображением Доменикоса Теотокопулоса ряд зарубежных искусствоведов называют седого апостола, изображенного на картине «Сошествие Святого Духа» (иначе «Пятидесятница», 1596—1600) вторым справа в верхнем ряду. Это лысый старик с клинообразной седой бородой, печально глядящий на нас. Если остальные апостолы и Дева Мария с благоговением или изумлением взирают на языки пламени, внезапно возникшие над их головами, то этот старик — единственный, кто как будто не замечает (или еще не успел заметить) Чуда и словно все еще погружен в свои мысли. Вспоминает ли он страдания и воскресения

ние Христа, думает ли о том, что делать дальше, или просто не может понять, что с ним происходит? Но, выделяясь своей задумчивостью из числа остальных учеников Христовых, он и в самом деле кажется тихонько подошедшим к ним и вставшим рядом, позади остальных, — как и тот человек с художавым лицом, который смотрит прямо нам в глаза с полотна «Погребение графа Оргаса».

Конечно, было бы интересно реконструировать настоящий облик художника (благо такие технологии сейчас существуют). Однако до сих пор не найденные останки Эль Греко не позволяют это сделать. Но, быть может, стоит посмотреть на этот факт с другой стороны: сейчас историки искусства, опираясь на собственные теории, могут лишь предполагать, как именно выглядел художник. Это дает простор для догадок. Но зато каких! Каждая версия, каждое предположение имеет шанс в итоге оказаться правильным, и именно эта волнующая тайна делает научные изыскания современных специалистов, изучающих творчество и биографию Эль Греко, еще более интересными и многочисленными.

* * *

Около 1600 года художник создает картину, которую справедливо называют «живописным гимном» городу, где прошла вторая половина его жизни. «Вид Толедо» («Толедо в грозу») написан с точки, расположенной на северо-востоке от городских стен — на противоположном от исторического центра берегу реки Тахо. Строе-ния, изображенные Эль Греко на картине, легко

узнаваемы: это Алькасар (старинная резиденция кастильских монархов), мост Алькантара, замок Сан-Сервандо. Сегодня они выглядят почти так же — за исключением Алькасара, по углам которого впоследствии были построены четыре башни. Основные цвета картины — зеленый, коричневый, серый и черный — создают атмосферу заведомой мистериальности и, как это часто бывает в поздних произведениях мастера, ощущения какого-то близкого события, чего-то торжественного и одновременно страшного. На город опускается гроза, освещающая сполохами дома и темные воды реки. Людей на улицах почти нет, все спрятались или торопятся укрыться в своих жилищах. Город как будто вымер, стал призрачным, покинут жителями. По сути, художник и его модель — Толедо — остаются один на один, и никто не мешает их немому диалогу... Мы легко можем представить, как Эль Греко выходит из замка де Вильена в сопровождении Франсиско Пребосте или Луиса Тристана. Оба садятся на мулов и по старой улице Пасео дель Трансито выбирают в центр города, минуют несколько церквей, кафедральный собор Святой Марии, затем проезжают мимо Алькасара и спускаются к мосту Алькантара, по которому пересекают Тахо. Затем Эль Греко находит точку (или уже заранее выбрал нужное место), из которой на Толедо открывается превосходный вид — теперь город лежит перед ним как на ладони. Ученик устанавливает этюдник, и Эль Греко делает первые наброски. Необязательно, что он писал Толедо непосредственно во время грозы, — возможно, сполохи молний и тяжелые

тучи на небе появились на холсте позднее, когда мастер уже дома переносил городскую панораму на полотно. Сочные оттенки зеленого — деревьев, кустов, травы — позволяют предположить, что гроза разразилась в летнюю пору. Что происходило в Испании в это время — летом 1600, 1601 или 1602 года? Война с голландцами продолжалась — теперь ее вели Филипп III (правил в 1598—1621 годах) и королевский фаворит герцог Лерма, заключивший мир с Англией и Францией, чтобы собрать воедино все силы и обрушиться на мятежную Фландрию. Из американских колоний все так же вывозились золото и серебро, жизненно необходимые Испании, переживавшей финансовый кризис. В довершение к другим заботам в 1598 году страну накрыла эпидемия чумы, продолжавшаяся до 1602 года. Любые шаги, предпринимаемые Филиппом III, сравнивались им с поступками деда и отца. А как бы поступили они? — спрашивал себя король и делал так же, продолжая зарекомендовавшую себя внешнюю и внутреннюю политику. Испания, как и при отце монарха, оставалась очень сильной страной, и этот золотой век, как мы знаем, продолжался еще около четырех десятилетий. И несмотря на то что Мадрид и Толедо в правление Филиппа III оказались в большей мере, чем раньше, идеологически противопоставлены друг другу (многие опальные вельможи, получившие отставку при дворе, обычно проводили остаток дней в Толедо), древняя испанская столица переживала религиозный и культурный расцвет. Кафедральный собор Святой Марии оставался главным христианским храмом Испании, по улицам города регулярно

проходили праздничные процессии, повсюду возводились и перестраивались церкви. И, как уже было сказано, именно здесь талант художника пришелся как нельзя кстати, здесь он получил те заказы, которые прославили его и сделали богатым человеком. Здесь он шагнул в бессмертие и здесь же пожелал быть погребенным.

...Закончив рисовать, Эль Греко вновь возвращается в город. Обратно по мосту, на высокий берег и дальше — через площадь Сокодовер, воспетую Сервантесом, который некоторое время жил здесь, на этой площади, в гостинице «У севилянца». Здесь же он писал свои «Назидательные новеллы» и, возможно, бродя по улочкам города, наблюдал за толедскими дворянами и простолюдинами, которые потом стали героями его романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Сокодовер всегда кипел жизнью: тут торговали, проводили аутодафе, поблизости находились притоны, где собирались разные сомнительные люди, те самые, кого так любил Мигель де Сервантес, поскольку в них было как раз то мощное жизненное начало, которое он искал почти в каждом из своих героев. Возможно, Эль Греко и Сервантес были знакомы и встречались в замке де Вильена или в гостинице на площади Сокодовер. Если это так, о чем они могли беседовать, какие темы обсуждать? Сервантес мог, например, рассказывать художнику об алжирском плене, о том, как он несколько раз пытался бежать и почти ежедневно наблюдал за гибелью христиан от рук неверных. И как потом, благодаря счастливому стечению обстоятельств, он был выкуплен монахами Ордена тринитари-

ев и возвращен на родину. В ответ Эль Греко мог вспоминать Италию — Рим и Венецию (поскольку Сервантес тоже бывал в молодости и в Риме, и в Городе на лагуне, собеседники вполне могли обмениваться впечатлениями от итальянских городов) или даже Крит и не спеша поведать Мигелю подробности своего детства, которые писатель наверняка счел экзотичными... Еще одной темой, достойной обсуждения, возможно, была битва при Лепанто, в которой участвовал Сервантес, и рыцарство — исчезающее сословие тех, кто блистательно сражался за Испанию, заставляя трепетать ее врагов.

В 1605 году, через несколько лет после создания «Тоledo в грозу», вышел из печати первый том «Дон Кихота». За ним в 1613 году последовали «Назидательные новеллы». Успел ли Эль Греко прочесть хотя бы одну из этих книг, возможно, обе? Или он никогда так и не услышал о них и не был знаком с их автором? Среди изданий его личной библиотеки книги Сервантеса не упоминаются. Поэтому история о встречах Эль Греко и Сервантеса в Тоledo пока остается лишь очередным мифом, которых и без того немало в биографии художника.

Начиная примерно с того же 1605 года контракты на создание Эль Греко живописных произведений стали заключаться от имени Хорхе Мануэля: очевидно, стареющий мастер желал известности для своего сына и стремился обеспечить ему достаток и необходимые связи. Частота, с которой заключались эти контракты,

восхищает: примерно раз в два месяца отец и сын брались за очередную работу, получали вознаграждение (как правило, вперед) или оспаривали сумму — так было в октябре и ноябре 1606 года с заказом для госпиталя в Ильескасе. Активность пожилого художника кажется просто невероятной — нет ощущения, что старость и болезни физически разрушали его. Напротив, он как будто стремился все успеть, все сделать, завершить начатое. К слову, после смерти отца Хорхе Мануэль будет с такой же лихорадочной поспешностью браться за любые выгодные предложения. Это позволит ему до самой смерти в 1631 году иметь определенные источники доходов. Правда, существуют предположения, будто не все контракты, заключенные Хорхе Мануэлем, были выполнены, что становилось причиной для его судебных преследований.

26 августа 1612 года (с последующей ратификацией в ноябре) Хорхе Мануэль в присутствии нотариуса Альвара Переса де Лас Куэнтас подписал, помимо прочих, договор с церковью Сан-Доминго-эль-Антигуо о приобретении склепа под фамильное захоронение членов своей семьи. В обмен на эту услугу, оказываемую церковными властями, Хорхе Мануэль обязался написать особое ретабло для этого храма, которое, по всей видимости, должно было находиться в алтаре прямо над упомянутым склепом.

Последними по времени создания картинами Эль Греко принято считать «Встречу Марии и Елизаветы», а также «Обручение Марии», иллюстрирующие первые главы Евангелия от Луки, где говорится о событиях, предшествовавших

рождению Христа. То, что оба полотна остались незаконченными, — очевидно: ладони рук, ступни ног, лица прописаны условно, общими мазками и требуют явной доработки. Художник успел лишь набросать фигуры, но завершить их уже не смог. 31 марта 1614 года Доменикос Теотокопулос продиктовал завещание, в котором объявил Хорхе Мануэля единственным законным наследником. Спустя неделю художник скончался. Тем не менее запись в реестре церкви Сан-Томе сухо констатирует, что «завещания Доминико греко не оставил» и что он был похоронен в Сан-Доминго-эль-Антигуо «по совершении необходимых обрядов» (то есть был отпет как католик).

Сохранился портрет семьи художника — точнее, женщин этой семьи, — написанный Эль Греко за несколько лет до смерти (приблизительно в 1607 или 1608 году). На картине изображена служанка, поддерживающая ребенка, на которого надет наряд, напоминающий женское платье, с кружевным воротником. Очевидно, это Габриэль де Лос Моралес — внук Эль Греко, чьим крестным был доктор Грегорио Ангуло, друг художника. Сидящая рядом пожилая женщина в очках (Херонима де Лас Куэвас?) наблюдает за двумя молодыми пряжами, одна из которых держит веретено, а другая разбирает запутавшиеся нити пряжи. На краешке стола, за спиной у прях, гордо восседает кошка, которой больше интересен зритель, чем те, кто находится в комнате. Взрослые персонажи картины заняты своим неспешным трудом, медитативным и не рассчитанным на присутствие постороннего. Вероятно, молодые пряхи — это Альфонса де Лос Моралес, пер-

вая супруга Хорхе Мануэля, с которой он прожил с 1604 по 1617 год, и — может быть — ее сестра. И опять загадка: почему внук Эль Греко взял фамилию матери, а не отца? Для чего это было нужно? Что это могло дать малышу в будущем? Как будто называться «Теотокопули» было нежелательно. Но почему? Возможно, все дело заключалось в том, что Хорхе Мануэль был незаконнорожденным отпрыском художника, и для того, чтобы обеспечить его собственному ребенку достойное будущее, семья предпочла дать Габриэлю фамилию Лос Моралес.

В ноябре 1617 года, после смерти Альфонсы, Хорхе Мануэль женился вторично — на Грегории де Гусман, которую он тоже пережил, правда, всего на пару лет. Несмотря на свой относительно короткий земной путь — где-то пятьдесят два или пятьдесят три года, Хорхе Мануэль успел сделать достаточно много, однако его относительно скромной славе суждено было навсегда остаться в тени отцовского гения, несмотря на усилия Эль Греко, направленные на то, чтобы дать сыну возможность реализовать себя в творчестве. Что касается судеб Херонимы и Габриэля, то их следы теряются в истории. Что стало с ними? Надолго ли Херонима пережила мужа, или она скончалась ранее апреля 1614 года? Уехал ли выросший Габриэль из Толедо? Удалось ли ему, подобно отцу и деду, реализовать себя в искусстве?

5 августа 1618 года Бернабе Гомес, Алонсо Диас и Франсиско Пантоха (священники церкви Сан-Доминго-эль-Антигуо) оценили захороне-

ние Эль Греко в 46 тысяч 923 мараведи (что соответствовало, согласно принятой тогда в Испании денежной системе, примерно 734 серебряным реалам). Факт оценки заставил некоторых исследователей полагать, что священники попросили Хорхе Мануэля перезахоронить останки отца (и, возможно, Альфонсы де Лос Моралес) в каком-либо другом месте — например, в склепе церкви Сан-Томе или Сан-Торквато, находящихся недалеко от Сан-Доминго и замка де Вильена. Впрочем, состоялось ли это перезахоронение, неизвестно. Луис де Гонгора, посетивший могилу Эль Греко между апрелем 1614-го и февралем 1618 года, написал знаменитый сонет, в строках которого, несмотря на пышные, торжественные аллегории, звучит искренняя горечь утраты. Достойно внимания то, что Гонгора упоминает «порфир» — саркофаг, выполненный из дорогого камня, после обработки становящегося темно-красным. Нет сомнений: сам Эль Греко оценил бы эту последнюю роскошь, предложенную ему Хорхе Мануэлем, которому теперь предстояло идти по жизни в одиночестве, руководствуясь советами и знаниями, оставшимися ему в наследство от отца.

Сей дивный — из порфира — гробовой
Затвор сокрыл в суровом царстве теней
Кисть нежную, от чьих прикосновений
Холст наливался силою живой.
Сколь ни прославлен трубною Молвой,
А все ж достоин вящей славы гений,
Чье имя блещет с мраморных ступеней.
Почти его и путь продолжи свой.
Почиет Грек. Он завещал Природе

Искусство, а Искусству труд, Ириде
Палитру, тень Морфею, Фебу свет.
Сколь склеп ни мал, — рыданий многоводье
Он пьет, даруя вечной панихиде
Куренье древа савского в ответ*.

В своей книге, посвященной подробному описанию жизни и творчества Эль Греко (1956), французский историк искусства Антонина Валлантен высказывает следующую мысль:

«Его смелость кажется тем более великой, что никто не поддерживал художника в его стремлениях. Великие новаторы в искусстве всегда имеют более или менее прямых последователей. Даже самые большие революционеры в искусстве, даже те из них, которые более всего отдалялись от своего времени и в своих дерзаниях поднимались очень высоко, как, например, Мазаччо и Леонардо, Микельанджело и Рембрандт, знали, что на воздвигнутые ими ступени, как при подъеме на ледник, станет чья-либо нога. Но Эль Греко знал, что он одинок, знал, что искусство его не может быть воспринято никем другим... Но не надеялся ли он, как надеется каждый художник, что вопреки всякой вероятности у него все-таки будет последователь?» С этим утверждением нельзя не согласиться. Однако следует добавить вот что: история искусства недавно завершившегося XX века действительно доказала, что творчеству Эль Греко суждено обрести особую актуальность лишь спустя триста лет после его смерти, знаменовавшей переход его таланта в новое измерение — в статус *La Leyenda* (леген-

* Перевод П. Грушко.

ды), терпеливо дожидавшейся своего «звездного часа», чтобы однажды, возродившись, поразить молодых европейских авангардистов, пробовавших свои силы в искусстве. А вслед за ними — и многотысячную аудиторию поклонников живописи, не только дающей возможность найти ответ на какие-то очень важные вопросы, касающиеся основ человеческого бытия, но и влекущей к себе на интуитивном, подсознательном уровне: когда, посмотрев на картину, может быть, и не обязательно понимаешь, что стал другим, но испытываешь удивительное ощущение, что больше уже никогда не будешь прежним.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ДОМ-МУЗЕЙ

Летом 1840 года под своды госпиталя Тавера ступил молодой поэт, прозаик и драматург, один из самых известных парижских денди, двадцатидевятилетний Теофиль Готье. Увлеченный историей Испании и ее прошлым, в котором явно ощущалась прелесть экзотики арабского Востока, столь притягательная для Готье, он предпринял одно из первых путешествий именно сюда, на юг Европы. Посетив Вальядолид, Мадрид, Севилью, он наконец добирается до Толедо, любитесь водами Тахо, текущей к океану, гуляет по старым улочкам города, осматривает Алькасар, церкви, старинные синагоги и кафедральный собор и между делом заглядывает в больницу Святого Хуана Батиста. Здесь его ожидало знакомство с одним малоизвестным эпизодом из истории искусства — той истории, которую он так любил: искусства, непонятного многим, загадочного, существующего на грани между сном и явью. Как и люди его круга — парижские романтики, Готье знал, что иногда в искусстве классическое как бы

отодвигается на второй план и вперед выходит нечто иное — созданное по совершенно другим правилам, мощное и одновременно притягательное своей подспудной, неведомой силой. Нельзя сказать, что Готье был впечатлен картинами Эль Греко, но они как минимум не оставили его равнодушным. В своем дневнике, изданном вскоре по возвращении в Париж, он записывает:

«В этой церкви также есть две картины Доменико Теотокопули, прозванного Эль Греко, экстравагантного и странного, совершенно неизвестного вне пределов Испании. Как вы знаете, его безумие было вызвано страхом прослыть подражателем Тициана, чьим учеником он являлся; это побуждало его отваживаться на поиски и наибарочнейшие капризы.

Одна из картин — изображающая Святое Семейство — должна была сделать бедного Греко несчастным, поскольку на первый взгляд она действительно кажется творением Тициана. Пылающий колорит, живость тона драпировки, прекрасный желто-янтарный отсвет, согревающий у Венецианца даже самые холодные детали, — все это способно обмануть наиболее искушенный глаз: только мазки менее широкие и густые. Остатки рассудка, которые еще были у Греко, по завершении этого шедевра должны были сразу же раствориться в темном океане безумия; немногих художников сегодня могут свести с ума подобные мотивы.

Другая картина, “Крещение Христа”, создана в совершенно иной манере письма: злоупотребление черным и белым цветом, яростное их столкновение, особенные оттенки, быстрые

VOYAGE
EN ESPAGNE

PAR

THÉOPHILE GAUTIER

NOUVELLE ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE



PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

28, QUAI DE L'ÉCOLE



1859

Réserve de tous droits

Титульный лист книги Т. Готье
«Путешествие в Испанию». 1859 г.

позы, разорванная и с наслаждением скомканная драпировка; но над всем этим царствует порочная энергия, болезненная сила, выдающие большого художника и безумство его гения. Мало картин заинтересовали меня так, как полотна Греко, ибо в самых болезненных произведениях всегда присутствует что-то неожиданное и невероятное, то, что поражает и заставляет грезить».

«Безумный гений», «поражающий и заставляющий грезить» — таким предстал, вернувшись из забвения, Эль Греко перед просвещенной Европой XIX столетия в лице Готье. И если в XVII—XVIII веках эти характеристики были отрицательными, то поколение французских писателей и художников, родившееся в эпоху Наполеоновских войн или сразу после них, в период начала Реставрации, совершенно иначе взглянуло на значение всего «болезненного», «таинственного», «неожиданного». Эстетика романтиков строилась на приоритете интуиции, торжестве бессознательного, интересе ко всему, что удивляет, пугает и одновременно заставляет мысленно переходить границу реального и вымышленного миров, на разрушении упорядоченности, предсказуемости, звонкого величия, характерных для искусства эпохи классицизма. Подобно тому как Эль Греко спорил с Витрувием, романтики оспаривали многое из того, что еще недавно казалось незыблемым. Может быть, поэтому творчество Эль Греко и пришлось им по вкусу. Вслед за Готье его друзья Шарль Бодлер и Жюль Франсуа Шанфлери сочли живопись Доменикоса Тотокопулоса интересной и актуальной. В дальнейшем интерес французов к картинам Эль Греко

вызвала возникшая во Франции мода на произведения Диего Веласкеса, классика и гения испанской живописи. Сравнение картин обоих мастеров напрашивалось само собой. И вот в 1869 году в восьмом томе «Истории художников всех живописных школ» публикуется статья Поля Лефора, посвященная Эль Греко. Возникает пространственный собирательный термин «испанская школа», к которой французские историки искусства отнесли Веласкеса, Сурбарана, Рибейру, Хуана де Хуанеса, Мурильо, Гойю и Эль Греко — то есть мастеров совершенно разных эпох и стилей. Объединяло их всех только одно: каждый из них по-своему «транслирует зрителю испанский дух», передает суть испанского менталитета, самой испанской нации.

На рубеже XIX—XX веков «эстафету», начатую французами, подхватывают те, кто после поражения Испании в войне с США (1898—1900) требовал реформ, могущих обеспечить некогда великой стране Карла V и Филиппа II рывок в будущее — так называемое «поколение 98 года». Один из представителей этого поколения, журналист и историк Мануэль Бартоломе Коссио де Хименес (1857—1935), восхищаясь творчеством Доменикоса Теотокопулоса, решил собрать все известные факты жизни художника и написать его первую биографию. Что и было сделано в 1908 году. В этой книге, названной коротко — «El Greco», в которой Коссио прямо пишет о том, что «свое вдохновение художник питал в испанском окружении и духе», автор постарался перечислить все известные картины мастера, которые только смог найти или упоминания о

которых встречались в источниках. И случилось чудо: Европа «заболела» живописью Эль Греко; в Толедо началось паломничество туристов, которым было интересно взглянуть на город, где сохранились произведения критянина, увидеть его полотна в «аутентичной» обстановке. В Германии и Франции, вслед за книгой Коссио, были также написаны биографии художника. В 1908 году бывший московский генерал-губернатор П. П. Дурново привез в Россию полотно «Святые апостолы Петр и Павел», а спустя три года подарил картину Эрмитажу — так в Санкт-Петербурге и в Москве просвещенные поклонники живописи узнали Эль Греко.

Но история повторного открытия творчества художника была бы неполной без имени маркиза де Вега-Инклана (1858—1942), коллекционера, который благодаря своим друзьям (в том числе и Коссио) стал преданным поклонником таланта Доменикоса Теотокопулоса и однажды задумал поместить те полотна художника, которые ему удалось приобрести, в музей, которого еще не было. Происходивший из знатного рода, Бениньо де Вега-Инклан на протяжении семнадцати лет возглавлял Министерство туризма Испании. В это время король Альфонсо XIII задумывался о возрождении в стране тех традиций и идей, которые составляли национальную гордость испанского народа. Разумеется, произведения «старых» мастеров — художников, скульпторов, писателей, поэтов — подходили для этой цели как нельзя лучше, ведь в них была выражена квинтэссенция испанского характера, испанской души. Поэтому проект возродить в Толедо Дом-музей

Эль Греко на месте бывшего замка де Вильена и приурочить его открытие к трехсотлетней годовщине со дня смерти художника, показался королю вполне здоровым. Он поддержал Коссио и Вега-Инклана в их стремлении, поручив мадридским и толедским чиновникам оказать поддержку в реализации проекта. В 1905 году маркиз на собственные средства выкупил развалины замка площадью почти в две тысячи квадратных метров. Руины других старинных зданий эпохи дали богатый строительный материал, который позволил вернуть замку почти истинный его облик. В одном из интервью де Вега-Инклан сказал: «Я хотел оживить этот дом, чтобы он стал не только воспоминанием о прошлом, но и реальным свидетельством эпохи, способным обеспечить произведениям художника бессмертие». С целью возрождения легенды маркиз предпринял множество других шагов: полностью обустроил интерьер замка и главное — разместил на стенах Дома-музея Эль Греко оригиналы картин художника. «Мне не нужен склад великих произведений (таково большинство других музеев), — утверждал маркиз, — я хочу, чтобы эпоха, когда творил Грек, обволакивала посетителя и затягивала его». В 1910 году Дом-музей был открыт. И сразу стало ясно, что проект, несмотря на критику, которую он вызвал у специалистов — историков искусства, считавших музей «новоделом», — оказался невероятно успешным: тысячи посетителей, знаменитости (среди которых были король Португалии, президент Франции, принц Монако, король Бельгии и даже персидский шах — почти все, правда, инкогнито), равно как

и простые любители живописи приезжали наслаждаться творчеством Эль Греко. Близость синагоги дель Трансито, аура древнего еврейского квартала, легенды, связанные с замком, приводили посетителей в восторг. Казалось, будто сама душа художника вернулась к людям, чтобы незримо присутствовать среди посетителей музея. Легенда стала явью, обрела место, в которое могли теперь устремиться поклонники живописного наследия критского мастера, прославившегося в Испании и прославившего эту страну. И даже несмотря на то, что предпринятые в 1912 году раскопки на месте крипты церкви Сан-Томе, а затем в Сан-Доминго-эль-Антигуо с целью отыскать останки художника не дали никаких результатов (были обнаружены лишь отдельные фрагменты человеческих костей, принадлежавших разным людям) и знаменитый порфиновый саркофаг, о котором писал Гонгора, так и не был найден, эта неудача «сработала» лишь в пользу легенды, которая стала и остается непреложным культурным атрибутом современной просвещенной Европы или даже шире — просвещенного Старого и Нового Света. Ведь, по сути, не так уж и важно, где находится могила Эль Греко, — главное, что в Толедо есть место, куда в любое время можно приехать и своими глазами взглянуть на полотна, в которых воплотился его гений.

Остается лишь добавить, что на протяжении трех десятилетий с момента покупки развалин замка де Вильена маркизом де Вега-Инклан Испания лидировала почти во всем, что касалось изучения наследия художника, благо на то были веские причины. И лишь в 1932 году грек

Ахиллес Адонидос Киру (1898—1950) написал первую книгу на родном для критянина языке — «Domenikos Theotokopoulos, Kres». Именно в ней он впервые предположил, что родиной художника была маленькая деревушка Фоделе неподалеку от Ираклиона. После выхода книги Греция стала постепенно оспаривать у Испании первенство в изучении ранее неизвестных фактов биографии мастера. И надо сказать, неплохо преуспела в этом. Но это случилось позже, во второй половине XX века, а в 1934 году профессора из университета Вальядолида привезли в Фоделе и установили там памятную стелу, посвященную Доменикосу Теотокопулосу, которого и испанцы, и греки до сих пор считают «своим художником». Правда же заключается в том, что он оказался одновременно и греческим, и испанским живописцем, чей талант наверняка будет привлекать внимание еще многих поколений и чье стремление к Свету неизменно вдохновляет внимательного и небезразличного зрителя снова и снова обращаться к удивительному феномену, имя которому — Эль Греко.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДОМЕНИКОСА ТЕОТОКОПУЛОСА (ЭЛЬ ГРЕКО)

- 1528* — Георгиос Теотокопулос, отец художника, переселяется из района Канеи (современная Ханья) в Кандию (Ираклион) или деревню Фоделе.
- 1531—1532* — появление на свет Мануссо Теотокопулоса, старшего брата художника.
- 1541* — рождение Доменикоса Теотокопулоса.
- 1551—1554* — Доменикос получает начальное образование в одной из светских школ Кандии.
- 1555—1560* — годы учебы в иконописной мастерской (возможно, при подворье монастыря Святой Екатерины Синайской).
- 1563, до сентября* — получает титул «маэстро» и вступает в кандийскую Гильдию святого Луки.
- 1563—1566* — первые иконы («Святой Лука, пишущий Богородицу с Младенцем», «Успение Богородицы», «Страсти Христовы»).
- 1567, весна* — переезд в Венецию, начало учебы в мастерской Тициана Вечеллио.
- 1567—1570* — «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет», «Тайная вечеря» и другие ранние работы. Получает прозвище «Эль Греко». Знакомство с Джулио Кловлио.
- 1570* — переезд в Рим. По рекомендации Кловлио поселяется на Вилле Фарнезе (Замок Капрарола).
- 1570, конец — 1572, июль* — период работы на Вилле Фарнезе (реплики картин «Исцеление слепого», «Изгнание торгующих из храма», «Портрет Шарля де Гиза», «Видение горы Синай» и других).
- 1571, 7 октября* — битва при Лепанто.
- 1572, сентябрь* — вступает в Гильдию святого Луки. Открывает собственную мастерскую в Риме.
- 1572—1576* — «Портрет Винченцо Анастаджи», «Благовещение», Моденский триптих, «Мальчик, раздувающий лучину».

- 1576, *осень* — 1577, *весна* — отъезд в Мадрид в надежде стать придворным живописцем испанского короля Филиппа II. «Поклонение имени Иисуса» («Аллегория битвы при Лепанто»).
- 1577, *до сентября* — мадридский период жизни. «Портрет Помпео Леоне» (?).
- Сентябрь* — переезд в Толедо. Первые работы (ретабло для церкви Сан-Доминго-эль-Антигуо). Знакомство с Херонимой де Лас Куэвас. Первые портреты («Кавалер с рукой на груди», «Портрет Алонсо Эрсильо-и-Суньиги»).
- 1578 — рождение Хорхе Мануэля Теотокопули.
- 1580 — «Вероника с платом», «Мученичество святого Маврикия».
- 1582 — присутствует на суде в качестве переводчика с греческого языка.
- 1585, *осень* — снимает несколько помещений в замке маркиза де Вильена. В этом замке вместе с семьей проживет до конца 1600 года, затем с августа 1604-го до апреля 1614 года.
- 1586 — встреча в Толедо с Федерико Цуккаро.
- 1586—1588 — «Погребение графа Оргаса» для церкви Сан-Томе.
- 1588—1592 — «Святые апостолы Петр и Павел».
- 1596—1600 — «Сошествие Святого Духа» («Пятидесятница»).
- 1597—1600 — «Святой Мартин и нищий».
- Около 1600* — «Толедо в грозу».
- 1600, *декабрь* — заключает договор на аренду нового дома.
- 1600/1603 — в Толедо к брату приезжает Мануссо Теотокопулос.
- 1600—1605 — «Портрет Хорхе Мануэля Теотокопули» («Портрет живописца»).
- 1601—1605 — работы для Госпиталя милосердия в Ильескасе («Благовещение», «Богоматерь Милосердная», «Рождество», «Святой Ильдефонс»).

- 1604 — смерть Мануссо. Эль Греко возвращается в замок маркиза де Вильена. Женитьба Хорхе Мануэля на Альфонсе де Лос Моралес.
- 1604/1605 — рождение Габриэля Теотокопули, внука художника.
- 1605—1608 — работы для Госпиталя Тавера («Снятие пятой печати», «Благовещение», «Крещение Христа»).
- 1606 — присутствует в суде в качестве истца, оспаривая стоимость работ, выполненных для церкви в Иљескасе.
- 1609 — «Портрет Ортенсио Феликса де Парависино».
- Около 1610 — «Лаокоон».
- 1610—1614 — работа над циклом «Апостоладос».
- 1611, март — апрель — получает из Мадрида заказ создать надгробный монумент для королевы Маргариты Австрийской, супруги Филиппа III. В Толедо художника навещает его коллега Франсиско Пачеко.
- 1613, конец — 1614, начало — последние работы («Встреча Марии и Елизаветы», «Обручение Марии»).
- 1614, 31 марта — составляет завещание, назначив единственным наследником Хорхе Мануэля.
- 7 апреля — смерть художника в возрасте семидесяти трех лет.
- 1614—1615 — Хорхе Мануэль Теотокопули распродает библиотеку отца.
- 1617, ноябрь — смерть Альфонсы де Лос Моралес, первой супруги Хорхе Мануэля.
- 1618 — женитьба на Грегории де Гусман; второй брак сына художника продлился до 1628 года.
- 1631 — смерть Хорхе Мануэля Теотокопули.
- 1840, лето — путешествие в Испанию Теофиля Готье. Опубликованные в его путевых заметках впечатления от живописи Эль Греко становятся достоянием образованной французской публики.

- 1900* — молодые испанские и каталонские художники и критики начинают интересоваться произведениями Эль Греко и собирать их.
- 1908* — выходит первая биография Эль Греко на испанском языке (Мануэль Коссио). П. П. Дурново привозит в Россию картину «Святые апостолы Петр и Павел».
- 1910* — открытие в Толедо Дома-музея Эль Греко маркизом де Вега-Инклан.
- 1911* — первая биография Эль Греко на немецком языке (Август Майер).
- 1932* — первая биография художника на греческом языке (Ахиллес А. Киру).
- 1934, 27 июля* — группа испанских профессоров из университета Вальядолида устанавливает в Фоделе памятную стелу, посвященную художнику.
- 1960-е* — начало нового этапа изучения биографии художника, основанного на найденных архивных документах, относящихся к критскому и венецианскому периодам его жизни.
- 2014* — в Испании и Греции объявлен годом Эль Греко, приурочен к 400-летию со дня его смерти.

ЛИТЕРАТУРА

Бек К. История Венеции. М., 2002.

Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М., 2002.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: Полное издание в одном томе. М., 2008.

Валлантен А. Эль Греко (Доменико Теотокопули). М., 1962.

Вергилий. Энеида. СПб., 2013.

Гигин Гай Юлий. Мифы. М., 2000.

Голубцов А. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1917.

Евсеева Л. Православная энциклопедия. М., 2004. Т. VIII.

Захаров В., Чибисов В. Орден госпитальеров. СПб., 2009.

Иванов С. В поисках Константинополя: Путеводитель по византийскому Стамбулу и окрестностям. М., 2011.

Каптерева Т. Эль Греко. М., 2008.

Кокто Ж. Миф Эль Греко. М.: Искусство, 1989. № 12.

Констам А. Лепанто, 1571. Главное морское сражение эпохи Возрождения. М., 2012.

Лазарев В. История Византийской живописи. М., 1986.

Норвич Дж. История Венецианской республики. М., 2010.

Норвич Дж. Срединное море. История Средиземноморья. М., 2010.

На иностранных языках

Barrès M. Greco ou Le secret de Tolède. P., 1912.

Bichemo H. Crescent and Cross. The battle of Lepanto, 1571. London, 2003.

Braudel F. The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philippe II. London, 1973. Vol. 1, 2.

Bray X. El Greco. London, 2004.

Bradley John W. Life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, 1495—1578. London, 1891.

Constantoudaki M. Dominicus Theotokopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566—1568) // *Thesaurismata*. 1975. T. 12.

Dialektopoulos T. Iconography as a research source on religious affairs in Greek land under Venetian rule. Thessaloniki, 2012.

Drandaki A. The Origins of El Greco: Icon painting in Venetian Crete. Onassis Foundation. 2010.

Du Gue Trapier E. El Greco. Early Years at Toledo (1576—1586). N. Y., 1958.

Dumont G.-H. L'Espagne à l'heure de Philippe II // *Beaux-Arts* (10/IX). Bruxelles, 1966.

El Greco: Antología de textos en torno a su vida y obra. Madrid, 1960.

El Greco: Domenikos Theotokopoulos 1900. Bruxelles, 2010.

Fernandez Santos J. El Griego. Barcelona, 1985.

Gautier Th. Voyage en Espagne. P., 1859.

Holton D. Literature and society in Renaissance Crete. Cambridge, 1991.

Kelemen P. El Greco revisited. Candia; Venice; Toledo. N. Y., 1961.

Mann R. G. Tradition and originality in El Greco's work: his synthesis of Byzantine and Renaissance Conceptions of art // *Quidditas*. 2002. Vol. 23.

Maré E. A. El Greco's Italian Paintings (1560—1576) based on Bible Texts // *Acta Theologica*, 2009.

Martínez de la Peña D. El Greco, en la Academia de San Lucas (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia). *Archivo Español de Arte*. 40 (1967), 98.

Maurach Gr. Jacopo Sadoletto: De Laocoontis statua (1506) herausgegeben und eingeleitet von Gregor Maurach. *Fontes* 5, 1. Januar 2008.

Pallucchini R. Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540—1590. Ven., 1981.

Palluchini R. El Greco. A Martello, 1956.

Panagiotakes N. El Greco: The Cretan years. London, 2009.

Pavon B. El Greco arquitecto // Archivo español de Arte. Madrid, 1962. № 139—140.

Swarzenski G. A Statue by Pompeo Leoni and its Relation to Greco // Bulletin of Boston Museum of Fine Arts. 1945. Vol 43. No. 253. Oct.

Thomas A. The Renaissance at War. London, 2001.

Vallentin A. El Greco. Buenos Aires, 1956.

Vassilaki M. Comissioning Art in fifteenth-century Venetian Crete: the case of Sinai // I Greci durante la Venetokrazia: Uomini, spacie, idée (XIII—XVIII). Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 2009.

Vassilaki M., Laiou A., Maltezou Ch., Jacoby D., Cormack R., Kazanaki-Lappa M., Chatzidaki M. The Hand of Angelos. An icon-painter on venetian Crete. L., 2010.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	6
<i>Глава 1. CENTUM URBES</i>	20
<i>Глава 2. КРИТСКАЯ ШКОЛА</i>	43
<i>Глава 3. «ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ Ο ΔΕΪΞΑΣ»</i>	68
<i>Глава 4. LA CITTÀ LAGUNARE</i>	100
<i>Глава 5. РИМ</i>	127
<i>Глава 6. МАДРИД</i>	163
<i>Глава 7. ТОЛЕДО</i>	178
Заключение. Дом-музей	245
Основные даты жизни и творчества Доменикоса Теотокопулоса (Эль Греко)	254
Литература	258

Петров М. А.

П 30 Эль Греко /Максим Петров. — М.: Молодая гвардия, 2016. — 261[11] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.; вып. 104).

ISBN 978-5-235-03904-9

В истории (и особенно в истории культуры) встречаются выдающиеся личности, чьи биографии словно невидимые нити сшивают в единое целое духовное пространство Запада и Востока. Одной из таких личностей был Доменикос Теотокопулос — гениальный живописец и скульптор, более известный нам как Эль Греко (1541—1614). Его судьба складывается из ярких фрагментов — детства и юности, проведенных на Крите, периода учебы в мастерской Тициана в Венеции, активного творческого поиска, которому художник отдался в Риме, переезда в Испанию и, наконец, почти четырех десятилетий жизни в Толедо, принесших критянину славу и бессмертие. В книге изложены основные события биографии Эль Греко, включая те, что основываются на недавно сделанных открытиях, а также дана попытка ответить на вопрос, почему гений мастера, которого современники называли просто «Грек», до сих пор волнует зрителя, завораживает и заставляет задуматься, в чем смысл истинного творчества.

УДК 75.03(460)(092)
ББК 85.143(4Исп)

знак информационной
продукции

16+

Петров Максим Анатольевич
ЭЛЬ ГРЕКО

Редактор Е. В. Смирнова
Художественный редактор К. В. Забусик
Технический редактор В. В. Пилкова
Корректор Т. И. Маляренко

Сдано в набор 11.02.2016. Подписано в печать 08.04.2016.
Формат 70x100/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 11,05+0,65 вкл. Тираж 3000 экз.
Заказ № 1611450.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Сушеvская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>.
E-mail: dsel@gvardiya.ru

arvato
BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в ООО «Ярославский полиграфический комбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-03904-9

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

С. А. Шаргунов

КАТАЕВ

В книге представлена первая подробная биография выдающегося прозаика и поэта, тонкого мастера слова Валентина Петровича Катаева (1897—1986), лишенная идеологической предвзятости. Немногие знают, что писатель происходил из старинного священнического рода, среди его близких родственников были архиепископы — новомученики. Герой Соцтруда Катаев был в свое время белым офицером, учеником Бунина, сидел в расстрельном подвале Одесской губчека... Писателю Сергею Шаргунову, опиравшемуся на воспоминания, архивные документы, мемуарную и биографическую литературу, блестяще удалось воссоздать непростую, отчасти таинственную, тесно сплетенную с литературным творчеством жизнь Валентина Катаева — сложного и противоречивого человека, глубоко вовлеченного в исторические события XX века.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сущевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

М. Чертанов
СТЕПАН РАЗИН

Степан Разин — одна из самых таинственных личностей в российской истории; достоверно о нем известно очень мало, ни строчки, им написанной, не сохранилось, хотя он, предположительно, был грамотен и знал восемь языков; он весь, от рождения до смерти, — сплошной миф и загадка. Кто он по национальности? Бросал ли он персидскую княжну в Волгу, а князя Прозоровского — с колокольни? Кем он был — лихим пиратом, жалостливым защитником угнетенных или амбициозным политиком? Для чего затеял все то, что принесло ему славу и закончилось так ужасно? Автор предлагает читателю вместе заняться увлекательнейшей детективной работой — опираясь на документы, распутывать клубки мифов, старинных и современных, и пытаться понять загадочного человека, который жил так задолго до нас.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

В. Л. Полушин

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА

Наталия Гончарова, внучатая племянница знаменитой Натальи Гончаровой, жены А. С. Пушкина, пережила и оглушительную славу, и забвение, и вновь воскресла, пройдя испытание временем. Сегодня она — известный художник, ее работы находятся в самых прославленных музеях мира и наиболее престижных картинных галереях. Вместе с Михаилом Ларионовым в начале прошлого века она была законодателем новых направлений и школ русского авангарда. В советской России в условиях тоталитарного режима и установления соцреализма в искусстве у художницы просто не было бы шансов выжить. Ее спасло то, что Дягилев в 1915 году пригласил их с Ларионовым в Париж для участия в оформлении балетных постановок «Русских сезонов». Книга известного писателя Владимира Леонидовича Полушина — первое полное биографическое исследование жизни и творчества замечательной русской художницы, основанное на многолетних поисках и изучении не только российских материалов, но и многочисленных зарубежных источников, а также тщательной проработке обширного парижского архива художников.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

Н. А. Карташов
КРАМСКОЙ

Иван Николаевич Крамской широко известен не только как талантливый живописец, автор ярких полотен «Христос в пустыне», «Неизвестная», «Неутешное горе», портретов Л. Н. Толстого, Т. Г. Шевченко, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, но и как авторитетный общественный деятель, блестящий художественный критик и публицист. Являясь одним из создателей Товарищества передвижных художественных выставок, Крамской внес огромный вклад в дело художественного просвещения населения России, создания по всей стране художественных школ, училищ и музеев. Крамской воспитал целую плеяду живописцев, имена которых составляют гордость как отечественного, так и мирового искусства. Настоящей сокровищницей художественной мысли является его переписка, в которой отражена жизнь русского искусства второй половины XIX века.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

НОВАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ:

МАЛАЯ СЕРИЯ

Уже изданы и готовятся к печати:

А. Ветлугина
«ИГНАТИЙ ЛОЙОЛА»

В. Калгин
«ВИКТОР ЦОЙ»

М. Петров
«ЭЛЬ ГРЕКО»

Г. Субботина
«МАРСЕЛЬ ПРУСТ»

И. Левина, Д. Володихин
«ПЕТР И ФЕВРОНИЯ»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

НОВАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ:

МАЛАЯ СЕРИЯ

Уже изданы и готовятся к печати:

В. Емельянов
«ГИЛЬГАМЕШ»

М. Бондаренко
«МЕЦЕНАТ»

В. Десятерик
«ИВАН СЫТИН»

Н. Карташов
«КРАМСКОЙ»

В. Бондаренко
«БРОДСКИЙ»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

С. Шаргунов
«КАТАЕВ»

А. Житнухин
«ВЛАДИМИР КРЮЧКОВ»

А. Королев
«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

Т. Матасова
«СОФЬЯ ПАЛЕОЛОГ»

Н. Павленко
«МЕНШИКОВ»

А. Куланов
«РОМАН КИМ»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

В. Таназ
«СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ»

Д. Олейников
«АВРААМ ЛИНКОЛЬН»

Н. Долгополов
«ЛЕГЕНДАРНЫЕ РАЗВЕДЧИКИ»

В. Полушин
«НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА»

Е. Глаголева
«ДЮК ДЕ РИШЕЛЬЁ»

М. Чертанов
«СТЕПАН РАЗИН»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ИНФОРМАЦИЯ

ДЛЯ ОПТОВЫХ

ПОКУПАТЕЛЕЙ

Склад

издательства «Молодая гвардия»

находится в центре Москвы

по адресу:

Сущевская ул., д. 21

ст. м. «Новослободская», «Менделеевская»



В отделе реализации действует

гибкая система скидок



**Доставка книг по территории
Москвы и Московской области
БЕСПЛАТНО**

ТЕЛЕФОНЫ ОТДЕЛА РЕАЛИЗАЦИИ

8(495) 787-64-20

8(495) 787-62-92

ТЕЛЕФОНЫ СКЛАДА

8(495) 787-65-39 8(495) 787-63-64

ISBN 978-5-235-03904-9



9 785235 039049 >

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ