

Л

ГЛАВА

39

ГЛАВА

*«Грек»*

**Доминикос Теотокопулос  
(Эль Греко)**

**1541 – 1614**

А

Доменикос Теотокопулос, названный Эль Греко. С его именем сегодня творят то же самое, что вытворяли и тогда, когда он жил. Теотокопулос, Теотокоупоулос, Ткокопулос, Теотокуполус, Теотокополос, Теотокопули, Теотукуполи... Авторы нынешних словарей и художественных сборников выбирают версию по своему разумению. А историки искусства должны обширные сведения о нем вышивать спекуляциями, поскольку нам известно множество фактов, но ровно столько же остается и «белых пятен», относящихся к жизни «грека из Толедо». Даже его греческое происхождение не совершенно бесспорно, поскольку Крит, родной остров Теотокопулоса, издавна населяли многочисленные семьи испанцев, так что, вполне возможно, приехав в Испанию, он возвращался к своим генетическим корням, в страну предков.

Испанской раздражительности, порывистости, упрямству он научился не в Мадриде или в Толедо, они были в его крови с рождения. Историки смеются, что чуть ли не каждый реализованный им заказ завершался судебными разбирательствами, в которых художник подавал иски, чтобы докучать своим инвесторам. Из чего легко можно сделать вывод, что был он патологическим скупцом и сутяжником. Действительно, он выставил несколько исков клиентам, но вовсе не потому, что обожал судиться, как Мантенья. Просто, он был слишком горд, чтобы позволить себя ошипать заказчикам, которые постоянно нарушали контракты (под любыми предложениями выплачивали художникам гонорары гораздо меньшие, чем было договорено). Эта же гордость сопровождалась и дерзостью, поскольку он тащил в суд Церковь, самого главного клиента и главного диктатора тогдашней Испании. Понятное дело, дерзость сопровождалась гордыней. В отношении «**Погребения графа Оргаса**» он бросил: «*Что же, действительно, за этот рисунок я получил меньше, чем он стоит. Но правда и то, что потомки поместят меня среди главных гениев испанской живописи!*» Истинный гений не грешит, когда вот так хвалится, хотя католическая этика для гордыни исключений не делает.

Его демонстративную "grandezza" терпели, среди прочего, и потому, что всем импонировала его ренессансная разносторонность. Эль Греко имел превосходное гуманистическое образование, он собрал библиотеку, наполненную литературными и философскими сокровищами, дискутировал с тогдашними светилами науки, политики и искусства, а в качестве художника занимался не только живописью, но также архитектурой и скульптурой. Очень любил жить «на высшем уровне», в роскоши, что стоило громадных денег, в связи с чем постоянно был должником, хотя хорошо зарабатывал. А чтобы так зарабатывать, множество произведений он клепал и без заказов, ради банальной продажи, и массово производил копии собственных картин (нам известны 17 реплик знаменитого "**Espolio**", но их могло быть и больше, опять же, не все сохранились). Для этого, после завершения каждой новой картины он тут же делал ее уменьшенную копию, которая впоследствии служила «матрицей» для реплик. Трудно назвать это иначе, чем фабричной деятельностью.

Никакому мастеру не выносят окончательного приговора за все его наследие, а только лишь за его ведущие произведения – за шедевры. Тем не менее, полное "oeuvre" может служить для самых широких выводов. Оставшиеся нам труды Эль Греко представляют собой зеркало современной ему Испании – таков будет вывод. Они являются феноменальной иллюстрацией испанской души времен Филиппа II, Лойолы, Лопе де Веги, святой Терезы, святого Хуана де ла Крус и Сервантеса. Без Эль Греко нам были бы неведомы богобоязненно-мистические страсти тогдашних испанцев, вся их пульсирующая жаром Контрреформации религиозность. Без его кисти мы не узнали бы вытянутых лиц идалго, той расы господ и завоевателей, эпопея которых в те времена постепенно заканчивается; их взгляда, лунатически всматривающегося в уходящее величие; взгляда усталого, серого, но, тем не менее, бросающего миру презрительные вспышки, словно толедская сталь; их гордых губ, кончики которых уже начинает пожирать пессимистическое декадентство; их остроконечных, седеющих бородок, врезающихся в плотные воротники из белых кружев, словно ржавчина, уже разъедающая империю. Если бы не Эль Греко, узнали



Эль Греко  
«Портрет дворянина»  
(1577/84, холст, масло; 81х66  
Прадо, Мадрид, Испания)

бы мы красоту женщин этих идалго, дам Старой Кастилии? Будучи художником, он одновременно был и хроникером.

Будучи художником, он демонстрировал стиль столь индивидуальный, что подобного рода отличие мы находим мало у кого из мастеров. Не имеющий специального образования человек никогда не различает картин давних великих мастеров, у него все они путаются. Исключением, подтверждающим правило, является Эль Греко, которого узнают все. «Странность» его стиля отпугивала учеников и стала причиной того, что у него не было эпигонов (за исключением сына, Хорхе Мануэля, мазилы), зато привлекла фальсификаторов искусства в XX веке. Оригинальность манеры Эль Греко и легкость его подделки – это явный парадокс. Пишет Хозе Гудиоль<sup>1</sup>:

*«Парадоксально, что стилю Эль Греко легко подражать»* (1973). Но можно ли столь же легко его охарактеризовать? Формально – это был Маньеризм, говоря точнее – надманьеризм, и он был более надманьеристичным, чем надманьеризм Тинторетто. Многие могут сказать, что это был архиконтрреформаторский маньеризм. Это правда, только я предпочитаю говорить, что стиль Эль Греко был маньеризмом мистическим.

Религиозный мистицизм невозможно проиллюстрировать лучше, чем холстами *«Грека из Толедо»*. Никто не представил более глубинного портрета мистического экстаза. Истинное изображение мистического спазма мы снова же находим только у него. Мир Эль Греко мистически надземной, сюрреалистичный, но не театральный, поскольку в нем больше духа внутреннего размышления, чем молитвенного жеста; в нем больше огня, чем дров; больше пульса, чем кровеносных сосудов. Все его картины являются дорогой к Богу, манифестацией ультрарелигиозной эмоции. Похоже, это должно свидетельствовать о том, что мастер был ревностным католиком, религиозным фанатиком, мистиком tout court. Было ли так на самом деле? Чистосердечный католицизм Эль Греко, символизируемый, среди

<sup>1</sup> Хозе Гудиоль Рикарт (1904-1985), испанский архитектор и историк искусства; в числе его работ – монография о творчестве Эль Греко (1971).



Эль Греко  
 «Снятие пятой печати  
 Апокалипсиса»  
 (1610/14, холст, масло;  
 225x193  
 Музей Метрополитен,  
 Нью-Йорк, США)

прочего, почитанием святого Франциска из Ассизи (мастерская Эль Греко выпустила более 120 изображений «Бедняка»!), сомнению не подлежит, а судебные скандалы, по искам против Церкви, с делом никак не связаны. Но о религиозном фанатизме Эль Греко мы можем лишь рассуждать, равно как и о его мистицизме. Зная «светскую жизнь» мастера, сложно видеть в нем слишком уж погруженную в себя натуру; здесь можно вспомнить едкую фразочку Станислава Ежи Леца «Мистик то он мистик, а котел гуляша умял». А когда признали фальшивкой уникальное письменное «доказательство»...

После Первой мировой войны итальянский исследователь творчества Эль Греко сообщает, что его студент, молодой югослав, раскапывая материалы городской библиотеки Сплита, обнаружил письмо Джулио Кловио. Сам Кловио – знаменитый римский миниатюрист XVI века, тоже иностранец, по происхождению хорват – был покровителем Эль Греко в городе над Тибром. Письмо содержит воспоминания о визите Кловио к Эль Греко. Прекрасный, солнечный день, а «Грек» сидит в полнейшей темноте, все шторы на окна задернуты. Встревоженный Кловио умоляет, чтобы Доменик вышел на дневной свет подышать воздухом, но тот отвечает, что не может, ибо солнечный свет гасит для него внутренний свет созерцания. Когда письмо было опубликовано, историки набросились на него как дракон на девственницу. Религиозный экстаз мастера был доказан! Теперь можно было, не стеснясь, спекулировать о том, будто бы он желал – в соответствии с учением святого Хуана де ла Крус – «все дальше продвигаться в глубины», к мистическим откровениям и к галлюцинациям толедской эры. Можно было вспомнить, что труды Игнатия Лойолы (основателя ордена иезуитов), равно как и комментарии к ним, рекомендовали закрывать окна для религиозных медитаций, ибо «тревога о смерти клеймит душу темнотой» (в этих же работах давался совет о том, чтобы рядом имелся череп или иное "memento mori", картины и символы смерти – "qualche ritratto della morte").



Эль Греко «Мученичество св. Маврикия»  
(1580-82, холст, масло; 448x302  
Капитул монастыря Сан-Лоренцо де Эскуриал, Испания)



Эль Греко  
«Молитва о чаше»  
(1590/98, холст,  
масло; 102x114  
Художественный  
музей, Толедо,  
Огайо, США)

Можно было цитировать Эпиктета:

*«Не забывай – когда закроешь двери,  
И темень комнату окутает –  
Чтоб ты не говорил, что ты один.  
Неправда то, ибо внутри  
Твой демон есть – и Бог»*

Можно было бы много чего, пока не было доказано, что «письмо из Сплита» – фальшивка, гамбург ученного скандалиста для того, чтобы подставить ножку коллегам. Мистическая «морда» Эль Греко несколько поблекла, но мистицизм, исходящий из его религиозных холстов, спекуляциям не поддавался. Говорится о влиянии испанского мистицизма на изначально мистическую (как ни говори, византийскую) душу Эль Греко. Антонина Валлентин: «Испанская мистика, находящая выражение в доктрине великих святых, поэтов и визионеров того периода, глубоко укоренена в прошлом Испании. Традиция мистицизма пришла к ней с Востока (...) Эта традиция мистицизма, образующая как бы фундамент испанской мысли, близка тому наследию Византии, в котором имелось множество различных элементов, чтобы создать весь этот мистический мир. Эль Греко, вздымаемый на волнах своего времени, отдает дань этому течению, которое становится в Испании все более мощным (...) Эль Греко, точно так же, как и святой Хуан, отождествляет свет с Богом...» (1948) и т.д.

Действительно, если уж ты являешься уроженцем Византии, но обитателем Испании Филиппа II, святой Терезы из Авило и святого Хуана де ла Крус, коктейль двух мегамистик может стать взрывоопасной смесью. Эту смесь уже называли «мистическим византизмом Эль Греко». Еще ее называли «ультраконтрреформаторской живописью», содержащей «средневековый заряд набожности в упаковке маньеризма». Это определение защищалось утверждением, что творчество Эль Греко лишь тематически остается на службе Контрреформации, в то время как в плане мастерства оно абсолютно свободно. Неужели? Его творчество свободно с точки зрения техники (техники кисти), но нельзя сказать будто бы оно освобождено формально – формы буквально дышат Контрреформацией. Человечес-



Эль Греко  
 «El Espolio» (Раздел одежда Христа)  
 (1577-79, холст, масло; 285x173  
 Кафедральный собор, Толедо, Испания)

кие тела у Эль Греко – словно языки пламени инквизиторского костра, подхватываемые ветром вверх, кружащие в атмосферных торнадо и всасываемые небом. Или же просто как языки пламени набожности, ибо эта живопись является отражением религиозной экзальтации испанцев, усиленной контрреформаторской горячкой. Разделял ли ее «Грек»? Или же он был всего лишь гениальным интерпретатором духа эпохи?

Византия + Италия + Испания = Эль Греко. С точки зрения мастерства. Так что теперь давайте поговорим о мастерстве и о манере. Стандартная формула, наикратчайшим образом характеризующая творчество Эль Греко, звучит так: *«В своих произведениях он соединил византийскую живописную традицию с венецианским цветовым совершенством и с испанским религиозным воодушевлением»*. Это формула, вульгаризирующая истину, но не делающая ее неправдой. Что он взял с родного Крита, где властвовала иконописная традиция? Определенные формальные предпочтения (композиционные, перспективные, хроматические), о которых поговорим позднее. Родители его были богаты, так что в Кандии (нынешний Ираклион) он получил образование, соответствующее статусу обеспеченного человека. Он уже был художником, когда прибыл в Венецию (около 1567 года), под властью которой находился тогда Крит. В Венеции, в Риме и в Парме почти десять лет он изучал великую живопись и набивал руку, копируя картины Тициана (Эль Греко даже считали учеником Тициана, но мы не знаем, можно ли это понимать буквально), Веронезе, Корреджо, Бассано, Пармиджанино и, особенно, Тинторетто, который восхитил его своей дерзостью, потому ранние итальянские картины Эль Греко – это, в большей степени, наработки Тинторетто. В 1575 или 1576 году он покинул Италию, чтобы вступить в брак с Испанией. Навсегда.



Эль Греко  
«Св. Иоанн Креститель и  
св. Франциск»  
(~1600, холст, масло; 110x86  
Галерея Уффици,  
Флоренция, Италия)

Италию он бросил потому, что при убийственной конкуренции быструю карьеру он там сделать не мог. На Пиренейском полуострове он желал жениться на новой столице империи, на Мадриде, но не удалось. Якобы, для того, чтобы обратить на себя внимание короля Филиппа, он создал «Аллегорию Священного согласия» (называемую «Сном Филиппа II»), после чего король заказал ему «Мученичество святого Маврикия», и эта картина – слишком диссидентская по отношению к традициям испанской живописи – не завоевала монаршего одобрения, после чего двор перестал обращать внимания на Эль Греко. Тогда он поселился в Толедо, где мигом обрел славу и признание, хотя свой стиль не поменял. «Экстравагантность» его кисти иногда заставляла кого-то и дуться, но такие холсты как «El Espolio» («Раздел одежд Христа») или «Погребение графа Оргаса» повергли на колени всех толедцев и половину Испании, принеся бродяге, называемому здесь «Греком» гигантскую популярность. Он заставил испанцев полюбить «византийский Маньеризм». Теперь давайте познакомимся с этим Маньеризмом поближе.

В особой степени «византизм» Эль Греко проявляется в плоскостности проекций. Жак Лассань: «Его способ размещения форм в пространстве не имел в себе ничего классического. Как истинный византиец Эль Греко понимает живопись как искусство поверхностей, в связи с чем отвергает трехмерную иллюзию, а глубину выстраивает посредством деформации» (1973). Художник Генрих Готлиб: «Цвета и свет здесь не моделируют форм, как у Тициана или итальянцев Возрождения, а подчиненные дисциплине двухмерного холста, держатся плоскости. И даже если иногда Эль Греко каким-то персонажем или пейзажем проникает вглубь холста, цвет пятна никогда не растворяется, контур не рассеивается в воздухе, как в пейзажах Тициана или Рембрандта. Этот принцип построения картины пятном, параллельным плоскости холста, несомненно визан-

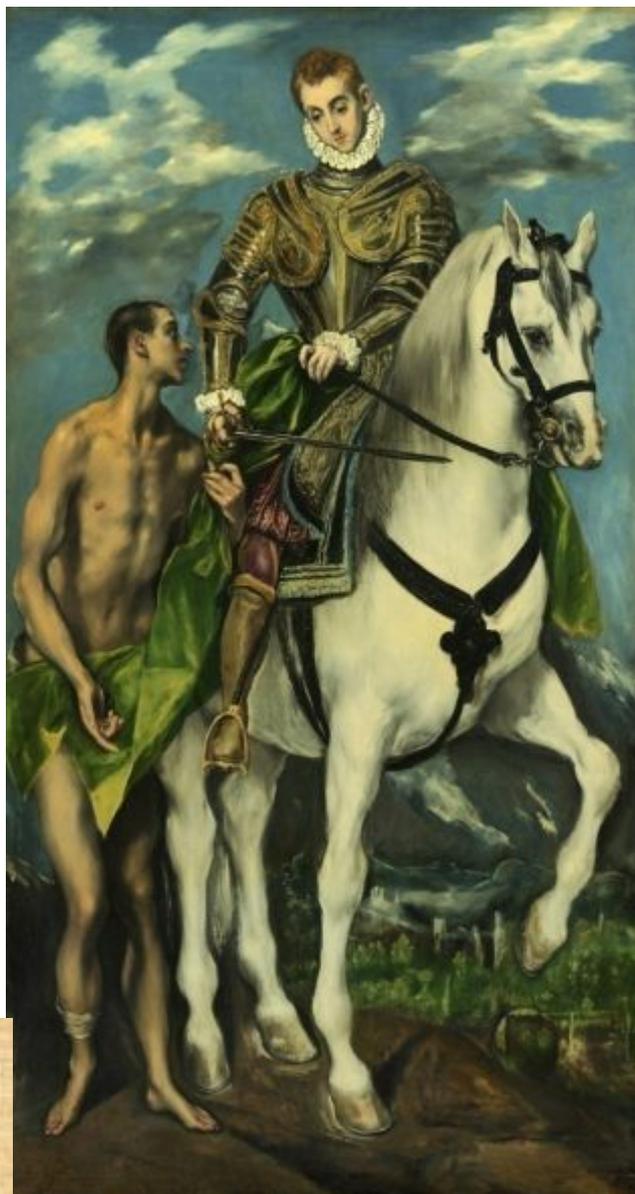


Эль Греко  
«Апостол Андрей»  
(~1610, холст, масло; 70x53,5  
Музей изобразительных искусств,  
Будапешт, Венгрия)

тийского происхождения. Воспитанный в дисциплине плоскостной живописи, после долгого сожительства с живописью и живописцами Ренессанса в Италии, Эль Греко уже не возвратился к абсолютной единой плоскости или же к плоскостности византийской фрески, но в то же время ни в каком из периодов собственного творчества он не поддавался объемному моделированию формы по образцу и по подсказке скульптуры, как-то делали итальянцы Возрождения» (1947).

Широкое плоское пятно Эль Греко, те огромные «драпировки», гектарами набрасываемые на холст, современников явно озадачивали. Лопе де Вега, когда писал о великом художнике, произведение которого, наблюдаемое вблизи, состояло исключительно из пятен, наверняка думал об Эль Греко. Тесть Веласкеса, Франсиско Пачеко, посещая как-то мастерскую Эль Греко, был напуган этими «ужасными пятнами» ("cruelles horrones"). В тот раз он спросил у мастера, что сложнее в живописи: рисунок или цвет? Эль Греко ответил, что цвет. То есть, крупные пятна он применял не потому, что те были более легкими в исполнении (своим «Погребением графа Оргаса» он доказал, что способен и на квази-фламандскую детальность), а только лишь потому, что предпочитал такое средство.

Палитра Эль Греко: изысканные, резкие, иногда яркие, иногда холодные цвета (морозная синева, мрачная зелень, убийственный фиолетовый, режущая лимонная желтизна, пылающий алый, а рядом – пепельная серость, черный и белый) были коктейлем всех трех влияний: византийского, итальянского и испанского. Итальянские классики не смогли заразить его теплом своих палитр, до самого конца жизни он использовал по-византийски холодные тональности, а когда использовал еще более холодные – те выдавали цветовую гамму маньеристов и отголоски бывших повелителей Испании, мавров (к примеру, мавританская колористика кафеля и стен в зданиях Толедо). Все цветовые оттенки Эль Греко стремятся в холодным областям спектра: красные – к карминам с примесью пурпура (знаменитые «багрянцы Эль Греко», в которые он, якобы, подмешивал голубиную кровь, а



**Эль Греко «Св. Мартин и нищий»**  
 (1597/99, холст, масло; 193,5x103  
 Национальная галерея искусств,  
 Вашингтон, США)  
 Коллекция Джозефа Э. Уиденера

источником вдохновения для него был цвет популярного тогда испанского соуса); зеленые – к аквамарину и темной растительной гнили; желтые – к незрелому зеленоватому лимону; белые – к голубоватым и серым оттенкам; синие – к темной синеве с примесью золы; коричневые – к темным бордовым и кроваво-красным тонам. Резкость и богатство этой эффектной палитры были наследием критской школы живописи, хотя Эль Греко осовременил ее влияниями итальянцев, а техника наложения пигментов (лихие импасты плюс тонкие затирки) была родом исключительно из Италии. Все на картинах Эль Греко строится посредством одной и той же цветовой и фактурной материи: тела, тучи, одежды, лица, скалы и природа.

Перейдем к валёрам<sup>2</sup>. Как и Тинторетто, Эль Греко пользовался восковыми и глиняными моделями (у него их было несколько сотен) для исследования композиционных, а в особенности – светотеневых проблем. Вериста результаты могут шокировать. Нервные, переползающие или скачущие с предмета на предмет вспышки света Эль Греко взял у Бассано, чтобы развить этот прием. У него эти вспышки напоминают колдовскую флуоресценцию, а источники света и направления его распространения невозможно открыть. Колористика, которой наплевать на световые реалии, это анти-венецианский отклик Византии, отклик совершенно понятный – сферы неземные, сферы, подчиняющиеся чуду, не знают никаких ваших Ньютонов и Эйнштейнов. Во всем испанском творчестве «Грека из Толедо» мы видим отражение мистической теории света, которую Франческо

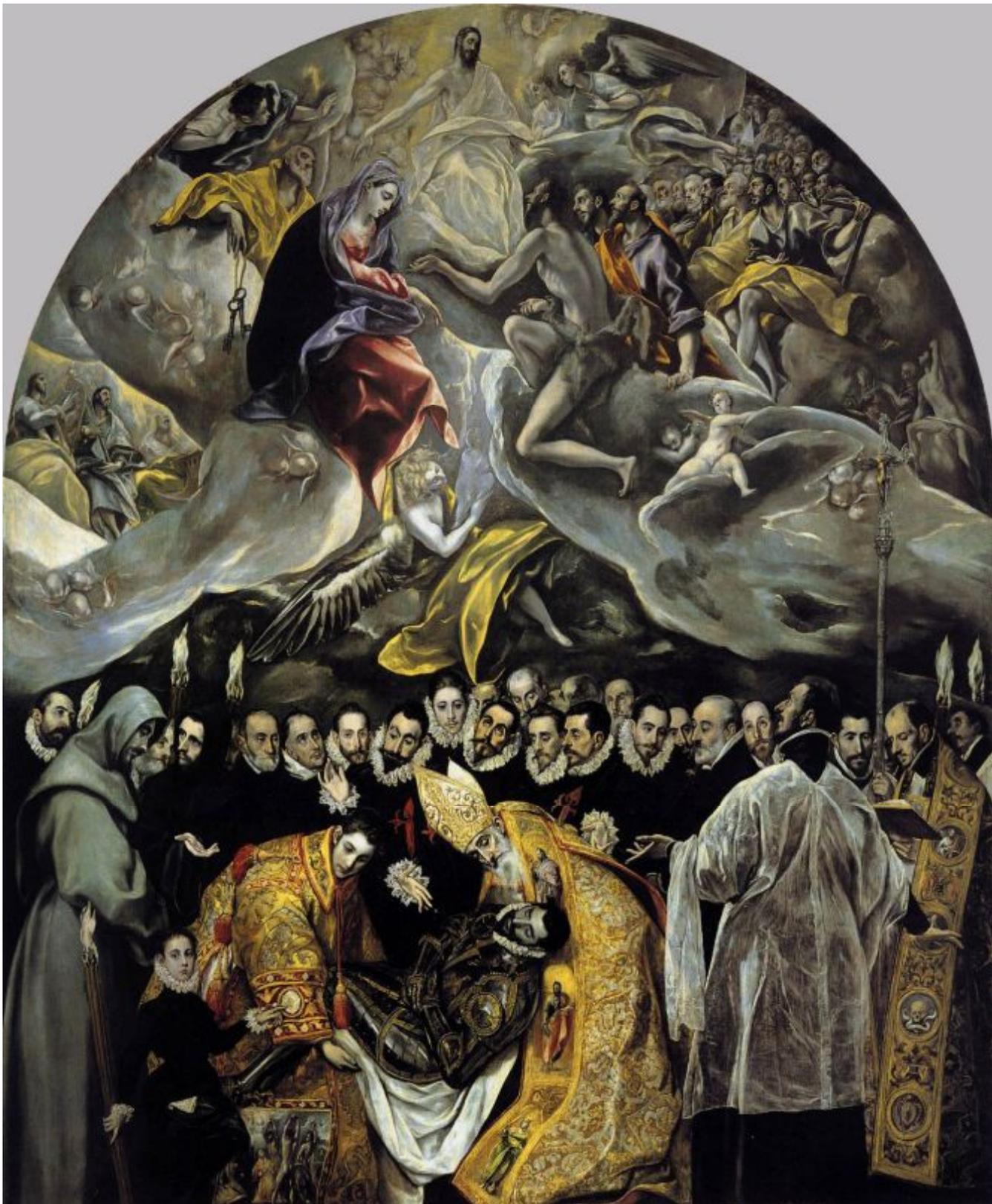
<sup>2</sup> Здесь: света, тени и цвет в живописи (интенсивность красок в зависимости от интенсивности светов и теней).



Эль Греко  
 «Христос в Гефсиманском саду»  
 (1605/10, холст, масло; 170x112,5  
 Музей изобразительных искусств,  
 Будапешт, Венгрия)

Патрици изложил в своем труде "**Nuova de universis philosophia**" (Эль Греко эту книгу имел). Как холодноватая хроматика Эль Греко служит смещению изображаемого в сфере мистики, вознесению библейской, литургической или погребальной сцены в неземной, божественный, духовный мир, так и грубые, неожиданные столкновения валеров (светов и теней), наряду со вспышками доминирующих цветов (в виде холодного желтого и белого тонов) служили усилению экспрессии мистических сцен. Все эти дикие контрасты "*chiaroscuro*" и фосфорные кульминации сегодня могут немного отталкивать, но не будем забывать, что они неприятно поражают нас в музеях и в альбомах с репродукциями, в то время как мастер писал для мрачных часовен и церквей.

Я уже упоминал об экспрессивности. Даже без диких светотеней, у Эль Греко она была бы слишком сильной по причине экспрессивных деформаций, поз, движений и жестов персонажей. Эль Греко – как и всякий чистокровный маньерист – буквально вызывающе презирает человеческую анатомию, рисуя сверхстройных участников действия, как будто бы их тела были растянуты на пыточных ложах инквизиции, или же они представляют собой струи дыма, поднимаемые дующим снизу ветром. Когда эти фигуры стоят на земле – они явно готовы взмыть к небесам в метафизическом полете, или по крайней мере – левитировать в состоянии транса будто группа факиров. Холсты Эль Греко демонстрируют всеобщее прекращение действия закона тяготения, отсутствие силы тяжести, здесь редко случается падение (скорее, мы видим обратное проявление силы гравитации – здесь, раз за разом, «падают» в небо). Результатом становится частое нагромождение персонажей, расположенных один над другим. Специалисты определяют это как конструкционные (композиционные) отзвуки Византии (снова), что является правдой; «*дитя икон*» должно



Эль Греко «Погребение графа Оргаса»  
(1586, холст, масло; 480x360  
Церковь Санто Томе, Толедо, Испания)

было нести генетическое и практическое бремя византийского искусства, но лично я хотел бы заметить, что испанское изобразительное искусство так нагромождало группы персонажей еще на сотню лет ранее (vide Педро Берругете), так что Эль Греко, даже если бы прибыл в Испанию из Пекина, а не из Византии, мог те же «этажи» подсмотреть где-нибудь между Мадридом и Толедо.



Эль Греко

«Мадонна с Младенцем, св. Мартином, св. Агнессой и благочестивыми женами»  
(1597/99, холст, масло; 193,5x103)

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США)

Коллекция Джозефа Э. Уиденера

При жизни гигантом он был лишь в Испании, в особенности – в Кастилии. А после смерти перестал им быть даже там. Хотя автор сонета-эпитафии называл «Грека» гением «повыше Апеллеса» (1614), а Веласкес считал мастера из Толедо образцом, стиль Эль Греко долгое время раздражал и отвращал вкус испанцев. В 1714 году «испанский Вазари» Антонио Паломино-и-Веласко<sup>3</sup>, громогласно осуждает «чудовищные ошибки в рисунке» и «жесткие краски» Эль Греко. В 1800 году Хуан А. Сеан Бермудес, автор словаря великих испанских художников, с кислой миной называет живописные произведения Эль Греко «экстравагантными». В 1881 году Федерико де Мадрасо (директор музея Прадо!) характеризует их как «неуместные карикатуры». Если сами испанцы так оплевывают его, стоит ли удивляться, что чужеземцы делают то же самое, и даже известный французский романтик, Теофил Готье, увлеченный творчеством Эль Греко, когда пишет о нем ("Voyage en Espagne", 1845), смешивает поклоны с пинками.

В первые годы XX столетия многотомные истории искусств либо полностью пропускают гения, либо рассматривают маргинально и написанное является совершеннейшей чушью (vide Хелдейн Макфолл). «Бедекеры»<sup>4</sup> коронуют несколькими звездами пересахаренных святых Мурильо, а героям Эль Греко скупаются дать хотя бы одну. Даже столь известный исследователь, как Карл Джасти, характеризует творчество Эль Греко диагнозом «монументальный случай вырождения художника, не имеющий параллелей в истории искусств» (1897). Объемные польские исследования искусств в течение всей первой половины XX века Эль Греко либо не упоминают совсем, либо посвящают ему пару предложений (или даже пару слов!).

Поворот в общественном мнении осуществили художники-колористы и два писателя – историки искусств, француз и немец. Начали фанатики цвета. Сам Эль Греко тоже был фанатиком цвета. Юлий Фельдхольм определяет это весьма точно: «Цвет является смыслом и содержанием картины, он содержит в себе свою собственную философию; цвет, отважно накладываемый полосами, на большие плоскости, с импровизаторским презрением к мелочам, с безошибочной уверенностью кисти, глубинно точен и болезненно интенсивен даже не своим тоном, но эмоциональным воздействием. По сравнению с ним, на второй план отходят скученные, многократно закрытые контуры. Цвет, краска – это стихия, он говорит сам за себя. В цвете таится весь Эль Греко. Ничего удивительного, что гений его открыли и оценили лишь импрессионисты, но обожают его и художники современности. Первые видели в нем слаженное действие цветовых пятен, вторых восхищают упрощенность и деформация форм, их синтез в цвете» (1961).

Особенно значительным был культ Эль Греко, исповедуемый Сезанном (хотя выдающийся французский колорист знал работы Эль Греко в основном по гравюрам!), а впоследствии – такой же культ, исповедуемый Пикассо (Пабло Пикассо, в «голубой период», удлиннял фигуры по образцу персонажей Эль Греко). Но в первой декаде XX века Сезанн и Пикассо не были еще популярны, а следовательно – не могли быть авторитетами для снобов или, тем более, для толпы. Переломным стал 1910 год. И не потому, что именно тогда в свет вышла серьезная монография по творчеству Эль Греко, автором которой был Сан-Роман Фернандес (двумя годами ранее появилась такая же толстая монография Мануэля Б. Коссио), а потому, что немец Юлиус Майер-Грефе опубликовал "**Spanische Reise**", а француз Морис Барре – "**Le Gréco ou le Secret de Tolède**". Оба превозносили Эль Греко до небес (при этом Майер-Грефе без всякого смысла пинал Веласкеса), но прогремела, прежде всего, книга Барре, положив начало мировому культу испанца как предшественника и по-

<sup>3</sup> Асискло Антонио Паломино де Кастро и Веласко (1653-1726), испанский художник эпохи Барокко, более известный как автор труда «Музей живописи и шкала оптики» (1715-24), в третьем томе которого помещены биографии множества мастеров испанского Золотого века.

<sup>4</sup> «Бедекеры» – путеводители по разным городам и странам (путеводители Карла Бедекера, вследствие непревзойденной достоверности и издательского качества, стали нарицательным названием для изданий такого вида). С 1844 г. «бедекеры» ввели пятизвездочную систему рейтинга достопримечательностей, которую с тех пор переняли и другие путеводители. Таким образом, начало формироваться представление об обязательных местах для посещения.



Эль Греко  
«Поклонение пастухов», фрагмент  
(1612/14, холст, масло  
Прадо, Мадрид, Испания)

кровителя чуть ли не всего современного искусства. Благодарные испанцы назвали одну из улиц, ведущих к собору в Толедо, именем Барре.

Майер-Грефе: *«Словно Данте и Шекспир – Эль Греко был изобретателем языка (...) Для так называемых современников, этот старый мастер является предком, на которого все время можно ссылаться»* (1910). Какой язык имеется в виду? Язык деформаций, язык анти-натурализма. Выведенная из маньеризма склонность Эль Греко к деформированию, его нелюбовь к веристической иллюзии, все его предпочтение поэзии ирреальной сферы реализму – должны были восхитить, к примеру, сюрреалистов. В экстатических, типичных для снов, видениях испанца они находили свою колыбель, свой рай, свое Эльдorado. Точно так же, как и он, они считали, что живопись не обязана быть миметической, она не обязана копировать природу; и еще они обожали его за то, что он был предводителем тех мастеров (от Учелло до импрессионистов), которые бросают вызов *"mimesis"*.

Представители иных современных направлений тоже много должны греческому испанцу. Жозеф-Мари Ло Дюка: *«Деформации Эль Греко очень часто сходны с деформациями Модильяни»* (1937). Энрике Лафуэнте Феррари: *«Все современное искусство, начиная с Импрессионизма, а в особенности – с так называемого Постимпрессионизма, использует принцип изменения форм, который является чем-то большим, чем банальное подражание. Эль Греко был одним из предшественников этого открытия, потому он воскрес только лишь в эпоху, которая испытывала непреодолимую потребность в наполненных экспрессией деформациях»* (1969). Именно: экспрессия, экспрессивность, экспрессионизм XX века. Три первых декады столетия. Шок мировой войны, травма нищеты, голода, утраты идеалов, социальные напряжения, религиозные волнения, боль и ярость, экстаз и страсти – все это стало колыбелью европейского (в особенности, немецкого) экспрессионизма, покровителями которого был дуэт давным-давно покойных святых: великого алхимика кисти Грюневальда и великого дезорганизатора реализма Эль Греко. Пара чародеев света и цвета.

Подводя итог: никакой из живописцев того времени не продвинулся столь же далеко, как *«Грек»*, в деле дематериализации реальности, в преобразовании ее в одухотворенные, наполненные экспрессией видения, в направлении анти-натуралистической трактовки форм, света и цвета. От мистического маньеризма к галлюцинирующей экспрессивности – так можно кратко охарактеризовать его творческий путь. А его влияние – следующим образом: от критской иконописи до Сезанна, Пикассо, сюрреализма и экспрессионизма. Построить живописный мост между Византией и XX веком – на это способен только лишь гений!



### Эль Греко «Пьета»

1578/85, холст, масло; 120x145

Коллекция Ниархосов, Париж, Франция

Эта греческая религиозность – явление весьма странное. «Имел я твою Богоматерь!» и «Имел я твоего Христа!» – подобного рода ругательства у греков весьма популярны. И в то же время культ Христа и Богородицы в Греции очень сильны. И всегда были. Эль Греко своей кистью выражал этот культ неоднократно.

Он считался (и не безосновательно) замечательным "Madonnero", который культ Богоматери вывез с Крита, где легендарная икона «Мессопандитисса» была священной реликвией острова, как в Польше – Ченстоховская икона Божьей Матери. Толедцы же называли его "el Christero", поскольку все время он писал сцены с участием Христа. «Пьету» Ниархосов он написал сразу же после прибытия в Испанию. Подписал он картину странно: "doménikos theotokópolis" (различные версии подписей Эль Греко позволяют историкам применять различные версии написания его фамилии) и, похоже, реплики никогда не делал (нам никакая реплика не известна), что было довольно странно, поскольку он повторял чуть ли не все свои произведения, некоторые – по много раз, не исключая других версий «Пьеты».

Эта «Пьета» – названная развернуто: «Умерший Христос, оплакиваемый Богоматерью, св. Марией Магдалиной и св. Иосифом» – воистину отличается от других. И в то же время, она очень типична для Эль Греко. Это означает, что она особенно красива, и что ею можно проиллюстрировать многие типичные для Эль Греко приемы. Здесь мы видим своеобразный каталог маньеризма, от "horror vacui" (уплотняющего сцену «страха перед пустотой») до анатомических искажений и холодной хроматики. Холодной в мистическом смысле, по сравнению с палитрой Эль Греко. Говоря точнее: по сравнению с чудесно сдержанной палитрой Эль Греко, лишенной резких багрянцев и парочки других крикливых цветов – всего лишь немножко лимонной зелени, немножко желтого, немножко голубого, а все вместе, даже белый пигмент – какое-то пепельное, сероватое, серебристое, купающееся в смолисто-черных оттенках, словно в меланхолически мягкой атмосфере картины.

Мягкость, деликатность, спокойный вариант мистицизма Эль Греко. Никакого отчаяния, никого извержения боли, никакого воя или стенаний, только лишь затаенная печаль, меланхолическое страдание, наполненное пониманием того, что смерть "non est exitus, sed transitus" – означает не конец, а переход (в иное состояние, в иное бытие, в вечный триумф). Редкая для Эль Греко сила тяжести (тяжесть и инерция Христа) не меняют того факта, что Иисус кажется нам огромной белой птицей, которая спит, чтобы через мгновение проснуться и улететь в небеса.

Какой же это рафинированный Спаситель! Тело худенькое, словно растение, в нем есть что-то от альбатроса, но что-то и от гончей и от змеи (вспоминается маньеристский постулат Джованни Паоло Ломатцо, что «форма должна быть живой, словно ползущая змея», 1584), а еще что-то от меандров ар-нуво, и что-то – от вибрирующих линий Боттичелли, но прежде всего – от произведений ван дер Вейдена и Микеланджело. Конструируя анатомию Иисуса, Эль Греко непосредственную идею воспринял от этих двоих.

Микеланджеловской частью вдохновения были, конечно же, скульптурные «Пьеты». В основном, похоже, самая знаменитая, ватиканская (из Собора св. Петра). Здесь не может быть особых сомнений, хотя историки искусств уже неоднократно заблуждались, выводя маньеристические конфигурации фигур различных мастеров кисти из статуй, созданных резцом Буонаротти. Наиболее разительным примером является мнение (высказанное самим Кеннетом Кларком<sup>5</sup>!), будто бы Бронзино в «Аллегории Времени и Любви» взял образец тела своей широко известной Венеры из «Пьеты св. Никодима» или «Пьеты Палестрины» Микеланджело, что выглядит весьма правдоподобно, когда мы сравниваем снимки этих произведений, но совершенно неправдоподобно, когда сопоставляем даты их создания – картина Бронзино старше упомянутой «Пьеты» почти на десятилетие, так что следовало бы предположить, что это Буонаротти брал за образец работу Бронзино, только это было бы совсем глупо. Одним словом: дамы и господа, относитесь к подобным «открытиям» спокойно...

**Аньоло Бронзино «Аллегория»**  
(~1544/46, дерево, масло; 146,1x116,2  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)



**Микеланджело Буонаротти «Пьета Палестрины»**  
(~1555, мрамор; высота 253  
Галерея Академии, Флоренция, Италия)

<sup>5</sup> **Кеннет Маккензи Кларк** (1903-1983), британский писатель, историк искусств, директор лондонской Национальной галереи в 1934-45 годах.



Раз уж мы оказались на стыке Микеланджело – Эль Греко, стоило бы упомянуть, что «Грек» ценил Буонаротти исключительно как скульптора; Буонаротти-живописца он считал мазилой (нам известны два весьма критичных высказывания Эль Греко, которого раздражала рисуочность живописного искусства Микеланджело). Сикстинский «**Страшный суд**» заставил Эль Греко фыркнуть: «- Если бы сбросить на землю все это творение, я мог бы его воспроизвести столь же умело, но не оскорбляя нравственности!».

Таким образом тело Христа у Эль Греко имеет отзвук скульптурных «**Пьет**» Микеланджело, но я замечаю столь же сильное эхо «**Снятия с креста**» кисти ван дер Вейдена. Картина фламандца вызвала восхищение короля Испании Филиппа II, который приказал выполнить ее копию (1569) для собственной коллекции. Впоследствии Мария Венгерская приобрела оригинал и подарила его Филиппу (1574). Случилось это перед самым прибытием Эль Греко в Мадрид, так что нет никаких сомнений, что «Грек» видел произведение фламандца. Либо оригинал, либо копию, а может – и то, и другое. «**Пьета**» Ниархосов является тому доказательством. Здесь имеются сильные заимствования; это чуть ли не квази-плагиат, когда речь идет о конфигурации рук<sup>6</sup>.

Персонажи «**Пьеты**» из коллекции Ниархосов демонстрируют три источника влияний. Христос – как я говорил выше – был внуком ван дер Вейдена и Микеланджело. Святой Иосиф и, в особенности, золотоволосая Мария Магдалина – преклонение Эль Греко перед Венецианской школой. А Богоматерь – воспоминание о Крите, то есть, об искусстве Византии. Во времена Эль Греко критские мастера оптом привозили в Венецию своих архаичных и примитивных «**Черных Мадонн**»<sup>7</sup>, но многие итальянские клиенты предпочитали эту византийскую строгость «*бесстыдности*» слишком уж смелых, слишком уж светских, слишком вызывающих, слишком обнаженных «**Мадонн**» Возрождения. Мадонна в «**Пьете**» Ниархосов – это критская «*Черная Мадонна*», представленная маньеристом. Она по-критски "*glykophilousa*" (Богоматерь умиленная), по-критски "*elousa*" (Богоматерь милостивая) и по-критски же "*cardiotissa*" (Богоматерь скорбная). И в то же время – это портрет любовницы маньериста. Это донья Херонима де лас Куэвас, мать сына Эль Греко, Хорхе Мануэля, которую биографы называют «*единственной любовью гения из Толедо*». Он так и не женился на этой женщине (быть может, она слишком быстро умерла), но, как правило, давал ее лицо героиням собственных картин. В первый раз, похоже – держащей Вераикон святой Веронике (Музей де Санта Круз в Толедо). Антонина Валлентин: «*Для Эль Греко она стала воплощением всех женщин, ибо с момента встречи с ней, все святые, которых он писал, имели ее черты лица*» (1948).

Крайне редко шедевры Эль Греко обладают подобным зарядом меланхолической лирики. Это, плюс чудесная цветовая гамма, взятая из очага чародея, причина того, что всякий раз, когда я смотрю на этот образ, то смотрю долго.

<sup>6</sup> См. Том I, стр. 148 и 151 – примечание автора.

<sup>7</sup> **Чёрной Мадонной** в религиозной иконографии обычно называют картины или статуи, изображающие Деву Марию (Мадонну) с ликом крайне тёмного оттенка (к такому типу изображения относится в частности образ Ченстоховской Божьей Матери). Поскольку на данной картине Богоматерь не отличается заметной «смуглостью», автора следует понимать в более широком смысле, как отмечающего архаично-византийские черты в её изображении.



### Эль Греко «Лаокоон»

1608/14, холст, масло; 137,5x172,5

Национальная галерея искусств, Вашингтон, США

Коллекция Самуэля Г. Кресса

Понятия «Эль Греко» и «Толедо» сегодня настолько же неразлучны, что стали едва ли не синонимами, как «Каналетто» и «Венеция». Этот город, выстроенный на скале, с трех сторон омываемый подковой желтых вод Тахо, город, окутанный испарениями кастильских легенд и дымами религиозных процессий, буквально только что утратил славное имя испанской столицы (в 1561 году Филипп II перенес столицу в Мадрид). «Грек» устроился там около 1576 года.

Там же он и умрет после почти сорока лет аристократического (только, Боже упаси, не разгульного) существования.

Толедо он писал неоднократно, в основном, в качестве пейзажного фона на своих картинах. Для историков это крайне важные фоны. Для испанцев, и особенно – для кастильцев. Дело в том, что, как благодаря его портретам идальго, мы знакомимся с цветом мужской Испании той эпохи, а благодаря Мадоннам и женщинам-святым – с красотой женщин Кастилии, так и благодаря изображениям Толедо мы узнаем характер этого города. Никакой урожденный испанец с заданием не справился, понадобился пришелец с Крита, чтобы ухватить кистью душу испанского города. Точно так же, некий поляк (Корженёвский<sup>8</sup>), когда-то попал в Англию, чтобы лучше любого англичанина выразить (пером) английский дух, питаемый поэзией морей и океанов. И совершенно не имеет значения факт, что изображения Толедо у Эль Греко никогда не были фотографиями, потому что мастер жонглировал архитектурой, смешивая реальные и фантастические строения, тасуя их, переставляя и т.д. Ему была нужна не топографически-веристическая панорама, а душа города. В «**Лаокооне**», где мы видим довольно много реальных толедских строений (в том числе королевский дворец Алькасар, собор Санто Томе, городские стены с украшенными гербом воротами Бисагра), Толедо исполняет роль древней Трои.

Лаокоон, троянский жрец Посейдона или Аполлона, был родственником царя Трои, Приама. Его драматичную смерть первым описал, кажется, Арктинос (Арктинус) из Милета,

<sup>8</sup> **Джозеф Конрад** (псевдоним *Юзефа Теодора Конрада Корженёвского*, 1857-1924), английский писатель. Поляк по происхождению, получил признание как классик английской литературы.

а впоследствии, в «Энеиде», переработал Вергилий. На Лаокоона, который на берегу приносил жертвы богам, напали два морских змея, чтобы после ужасной борьбы убить самого священника и двух его сыновей. Одна версия мифа говорит, что наказание назначил Аполлон (вопреки воле божества, Лаокоон нарушил обет безбрачия и создал семью), вторая – что кара была делом рук Афины, поскольку Лаокоон протестовал против деревянного коня, которого греки «подбросили» для коварной победы над троянцами (знаменитые слова: *«Боюсь я греков и их подарков!»*<sup>9</sup> произнес именно Лаокоон).

14 января 1506 года некий Фелис Фредис, перекапывал свой виноградник на Эсквилинском холме в Риме, неподалеку от старых терм Тита, и выкопал эллинистическую статую – выполненную в I веке н.э. копию с оригинала, старшего лет на 100-150. Благодаря сообщению Плиния, было выяснено, что это знаменитая группа Лаокоона, истинная звезда среди древнеримских мраморных скульптур. Для Италии и всей Европы Ренессанса она была откровением, весь мир сошел с ума от этой скульптурной группы и эллинистической истории. Писатели, поэты, музыканты и художники тут же с энтузиазмом начали отдавать дань Лаокоону своим искусством. Среди графиков и живописцев это даже приняло масштабы эпидемии, над которой желчно насмеялся Тициан, запустив в оборот карикатуру: гравюру по дереву со своего рисунка, где роль Лаокоона и его убиваемого змеями потомства играют обезьяны.



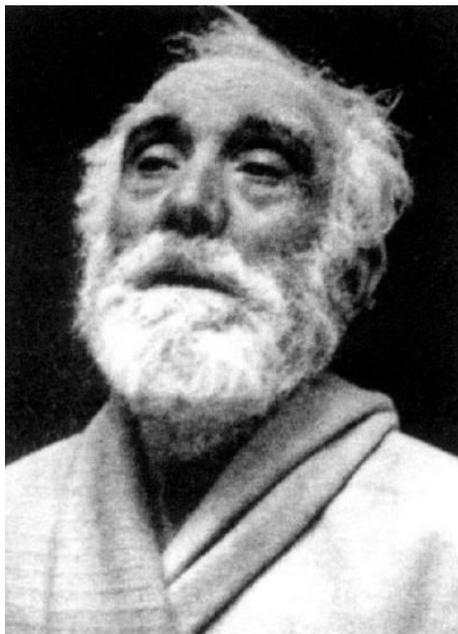
Никколо Больдрини  
«Обезьяний Лаокоон», фрагмент  
(перед 1532, гравюра по рисунку Тициана)



Агесандр, Полидор и Афинодор  
«Лаокоон и его сыновья»  
(ок. 50 до н. э., мрамор; высота 242  
Музей Пия-Климента, Ватикан)

<sup>9</sup> В русской классической традиции, освященной то ли Гнедичем, то ли Жуковским, эта фраза звучит как *«Бойтесь данайцев, даже дары приносящих»*. Протестовал Лаокоон против того, чтобы коня затащили в город. Троянцы Лаокоона не послушали, с радостью наблюдали за тем, как морские чудовища расправились с жрецом и его сыновьями, радостно сделали пролом в городских стенах и закатали «троянского коня» на площадь. Остальное – известно.





Лица Лаокоона и Св. Петра у Эль Греко,  
а также современный снимок пациента испанского дома для  
умалишенных

Экспрессивная динамика группы Лаокоона, равно как ее *"serpentinatae"* (змееподобные) линии оказали громадное влияние на искусство Маньеризма и Барокко. Среди испанцев первым заинтересовался этой мраморной скульптурой Алонсо Берругете. Эль Греко, который наверняка видел статую во время своих римских каникул, взял только тему. Точно так же, как во всем творческом наследии Питера Брейгеля-старшего оказался всего лишь один мифологический мотив, реализованный пару раз (миф об Икаре), так и во всем огромном наследии Эль Греко оказался всего лишь один мифологический анекдот из классической сокровищницы, тоже реализованный пару раз (посмертные каталоги наследия Эль Греко упоминают несколько **«Лаокоонов»** различного формата). А это означает, что *«Грек»* вовсе не тосковал по античным корням Греции, Лаокоон же нашел свое место в его сердце совершенно по иной причине. Старость любит подобного рода травму, такую автобиографическую горечь.

Как я уже сказал: только лишь тему. Единственная проекция Эль Греко, вдохновленная сокровищницей Классицизма не обладает хотя бы тенью классицистической формы, хотя два лежащих тела выявляют знакомство с речными божествами Микеланджело (теми, что из Капеллы Медичи). В Капелле Медичи был маньеризм Буонаротти, а здесь – маньеризм Эль Греко, причем Эль Греко последних лет жизни, то есть – первых лет XVII столетия; и Эль Греко здесь более *«чудной»* vel *«экстравагантный»*, чем ранний. Произведения, порожденные Эль Греко, всегда были наполнены лучащимися ритмами, деформациями, сокращениями, застающими врасплох пропорциями, в них присутствуют фигуры с телами, растянутыми словно жевательная резинка, со слишком маленькими головками, с истерическими жестами, в акробатически-цирковых позах, но под конец жизни (хотелось бы сказать: по примеру Тициана) Эль Греко делается еще более авангардным,

vulgo: нетипичным. Хозе Гудиоль: *«Это уже настолько смелые решения, что никто в его эпоху, и никто после него, не отваживается их продолжить. В конечной фазе (...) деформация уже отказывает в послушании законам чисто оптическим, она напитывается экспрессионистскими ценностями, но картины качественно ничего не теряют, примером чего являются «Лаокоон» и «Пятая печать»...»* (1971).

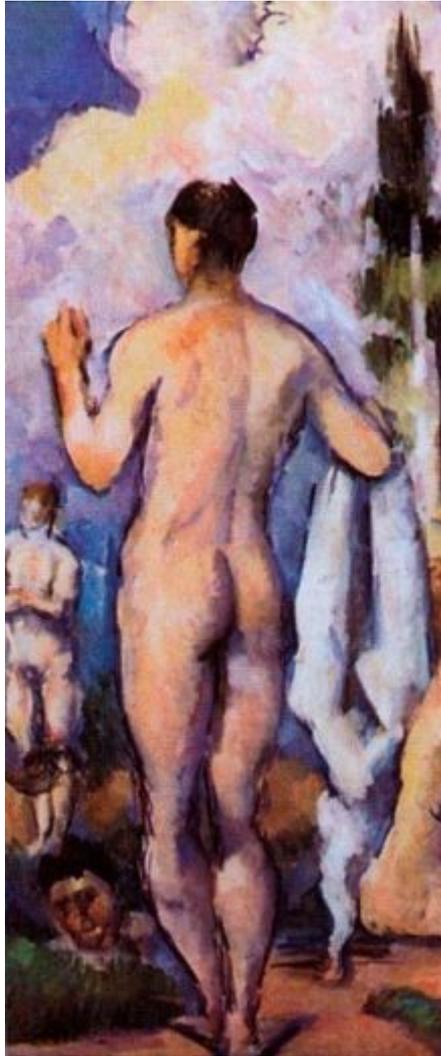
И «Лаокоон» и «Пятая печать Апокалипсиса» были населены обнаженными телами с упрощенными формами; исключением является только сам Лаокоон, лицо которого мастер прописал более подробно. Каждый, кто знаком с творчеством Эль Греко – прекрасно знаком и с физиономией Лаокоона, ибо тот же самый натурщик служил художнику для написания других лиц (прежде всего, для рисования лиц святых Петров). Существует гипотеза, будто бы черты своих мистиков Эль Греко выискивал в толедском приюте для умственно больных (Грегорио Маранон доказал, что «Грек» его посещал), и что пытались подтвердить с помощью фотографий современных испанских сумасшедших, и что Лючиано ди Пьентро объясняет следующим образом: *«В галлюцинативном мире безумцев, в их потерянных взглядах при явном отсутствии духа, Эль Греко, возможно, отметил определенную общность с экстатичной мистикой святых, точно так же, хотя и совершенно иным образом, отдаленную от будничных переживаний реальности»* (1976).

Гениталии двух крайних обнаженных фигур «Лаокоона» когда-то были замалеваны цензурой с целью соблюдения нравственности. Тканевые повязки были удалены с их бедер и лон в 1955/56 годах, во время реставрации картины. При случае открыли лицо и колено третьей фигуры справа, в центре, между женщиной и мужчиной. Этого персонажа записал сам Эль Греко, так что его раскрытие искажает окончательную концепцию художника. Почему он записал эту фигуру, мы не знаем. Гадать было бы легче, если бы мы знали, что означают другие фигуры, образующие эту дамско-мужскую пару. Мужчина – это, похоже, мстительный Аполлон, хотя предлагают и Посейдона. Если же говорить о женщине – чаще всего упоминается Кассандра (любовница Аполлона, дочь царя Приама) и Артемида (vel Диана, сестра Аполлона), хотя некоторые мудрецы в качестве действующего лица предлагают Антиопу<sup>10</sup>. А.В. Пальм убеждал всех (1969), будто бы нагой дуэт – это Адам и Ева. Что же касается вскрытой при реставрации головы между ними – говорят, будто бы она должна была символизировать "pentimento" (раскаяние, сожаление).

«Лаокоон» является незавершенной картиной – утверждают некоторые исследователи, а большинство из них считает, что это случилось вследствие того, что работу прервала смерть Эль Греко. Доказательством незавершенности как раз и должны быть те фигуры с правого фланга, оставленные как на эскизе. Но, как я уже упоминал, Эль Греко – словно Тициан – со временем давал все большую свободу собственной кисти, а это означало дорогу к эскизной технике. В первые годы XVII века стиль Эль Греко преобразился в «галлюцинирующий экспрессионизм», столь сильно наполненный сильнейшими деформациями и «эскизными» персонажами, что теоретики XIX века станут объяснять это астигматизмом (дефектом зрения) или буквально безумием художника. Тем временем, здесь видно нечто иное – живописная свобода гения, который трансформирует реальность в артистические видения, не подлежащие ограничениям традиционных правил. Классицизму конец! Finito!<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Антиопа, в греческой мифологии дочь фиванского царя Никтея и Поликсо. Забеременев от Зевса, явившегося к ней в образе сатира, Антиопа в страхе перед гневом отца бежала из Фив в Сикион, где стала женой сикионского царя Эпопея. Никтей перед смертью завещал своему брату Ликосу насильно вернуть Антиопу в Фивы. Ликос отправился в поход на Сикион, убил Эпопея и привел домой плененную Антиопу, которая по дороге, у подножия горы Киферон разрешилась двойней - Амфионом и Зетом (по приказу Ликоса они были брошены на произвол судьбы). Антиопа, терпевшая в течение многих лет притеснения со стороны Ликоса и особенно его супруги Дирки, однажды бежала из Фив и нашла своих сыновей, которых подобрал и воспитал пастух. Узнав мать и услышав о ее страданиях, они пошли походом на Фивы, свергли Лика, а Дирку казнили, привязав ее к хвосту дикого быка, и тот затаскал ее до смерти.

<sup>11</sup> "Finito" (конец, заверченный) является выражением как итальянским, так и испанским – примечание автора.



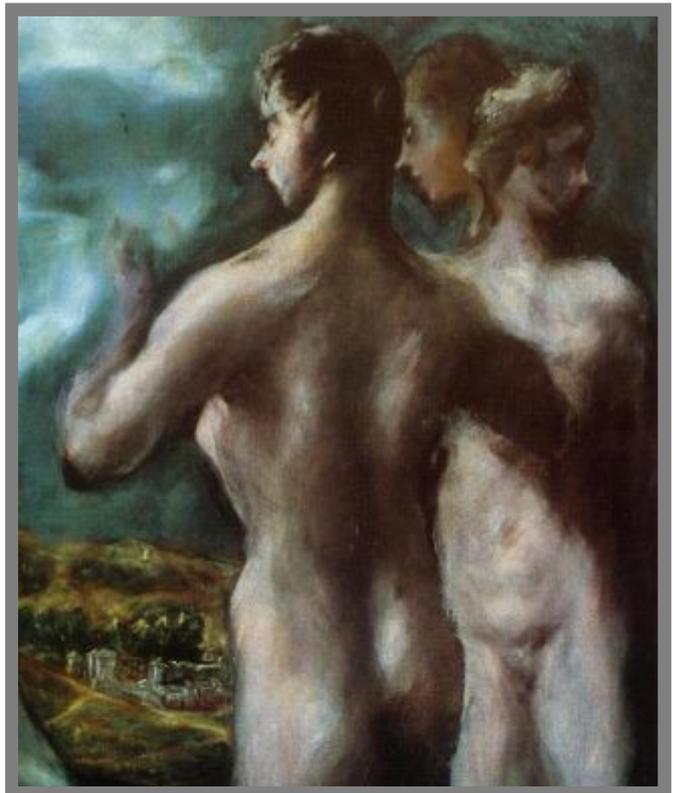
Поль Сезанн «Купальщица», фрагмент  
(1890/94, холст, масло  
Музей д'Орсе, Париж, Франция)

Только лишь импрессионисты и постимпрессионисты опускаются перед «Лаокооном» испанского виртуоза на колени. Сезанн, который, впрочем, сам называл свои картины «воспоминаниями из музеев» (свидетельство Ренуара) – явно стащил из «Лаокоона» правую мужскую фигуру, чтобы вставлять ее в различные версии своих «Купальщиц». Когда мы сравниваем голышей Эль Греко с голышами Сезанна, прекрасно видно, что вторые не столь далеко отошли от классицизма, как первые.

Сам мифологический анекдот является мелким предлогом. Его подробности здесь не слишком-то и важны; правда, на втором плане виднеется легендарный троянский конь (у Эль Греко это, скорее, лошадка), но змеи – вопреки традиционному изложению мифа – не сжимают своих жертв, не душат и не раздавливают, а кусают, убивая ядом. Танцевальность, хореографическая расстановка всей группы, связывает ее с «матерью» (эллинистической скульптурой) гораздо сильнее, чем тема и название (испанское название картины: **"Muerte de Laocoone"** – «Смерть Лаокоона»). К картине пытались подобрать и религиозные (христианские) ключи с целью ее интерпретации, ибо змей в Священном Писании – символ греха, а Лаокоон с сыном, которые еще сражаются со змеями, спасения ищут не среди языческих божеств,

стоящих рядом, а с мольбой подымая взоры к католическому небу над Толедо.

А небо очень даже завораживающее – прямиком из живописи XX века (уже в 1934 году Робер Делоне назвал Эль Греко главным среди старых художников предшественником современных направлений XX века). Если зря не тратить слов: небо – экспрессионистское. Им управляет тот же самый ритм, который моделирует неровности почвы и анатомию тел, то же самое экстатическое возбуждение, та же самая деформация, в конце концов – та же самая колористика, поскольку облака, которые зеркально отражают жесты героев, обладают и цветом их тел. Пара справа, которая, похоже, готовится взлететь в небо, и юноша слева, выглядящий словно циркач, жонглирующий обручем, представляют собой застужку для трупа, города и умирающего Лаокоона, а нервные тучи выстраивают балдахин всей травмы типично живописным образом (такие нервные, темные, безжалостные небеса часто присутствуют у позднего Эль Греко). Так что же мы видим: боль Лаокоона или боль творца?



Здесь историки искусства демонстрируют редкое согласие: на этом холсте нашел свой выход старческий пессимизм «Грека». Одни утверждают, что речь идет о городе (первые годы XVII века были последними годами величия Толедо, признаки декаданса были тогда заметны даже слепцам, отсюда и троянская метафора), но другие – что здесь представлено страдание самого художника перед лицом приближающегося вечного сна. "*Camino de la soledad*" (дорога одиночества) гения часто заканчивается такой травматической разочарованностью или такой болью, которая стимулирует творчество.

И какой все же великолепный кадр! Пантомима огромных синтетических обнаженных фигур, извивающихся в синеватом свете, чтобы документировать конец «Грека», конец «имперского Толедо», завершение Классицизма...



### Эль Греко «Вид Толедо»

1597/1610, холст, масло; 190x121  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США  
Коллекция Генри О. Хавемейера

Современные Эль Греко великие испанские писатели включались в гонку по прославлению Толедо. Сервантес называл этот город *«гордостью Испании, светом искусств, святым градом»*. Лопе де Вега восклицал:

*«О чудный и преславный, Толедо величавый (...)  
Испании ты сердце, ее источник жизни,  
Ты словно сердце в человека теле».*

Трижды столица (вестготов, мавров, испанцев), гордящаяся своеобразным *"genius loci"*, являющимся смесью нескольких культур (иберийской, мусульманской, еврейской), свой красивейший портрет получила от человека, прибывшего из дальних краев. Если бы не Эль Греко, имя Толедо в мире звучало бы сейчас гораздо скромнее и тише.

Как и «Лаокоон», «Вид Толедо» мог быть последней картиной Эль Греко. Датируется он совершенно противоречиво: 1595/1600 (Гарольд Э. Уити), 1600/1602 (Х. Зёхнер), 1604/1614 (М. Мураро). Исключительность этого произведения так и подбивает признать за ним славу завещания гения, но близким к истине и наиболее достоверным признали предположение Р. Палуччини: около 1610 года.

В чем же состоит та исключительность, о которой шла речь? Во множестве вещей. Во-первых, здесь мы имеем единственный *«чистый»* (совершенно свободный от людских или животных фигур, одним словом: от стаффажа) пейзаж Эль Греко. Другой **«Вид Толедо с планом города»** (Толедо, Музей Эль Греко) не был столь безлюдным. Во-вторых: *«чистый»* пейзаж в испанском (и в южно-европейском) изобразительном искусстве того периода представляет собой вещь уникальную, ибо одни только нидерландцы занимались тогда подобный живописью. В-третьих, это живописное представление бури, с которым мало какая **«Буря»** способна сравниться. В-четвертых, это превосходное представление *«теологии темноты»*, разрабатываемой и практикуемой мистиками той эпохи. В-пятых, это



Эль Греко «Вид Толедо с планом города»  
(1610/14, холст, масло; 132x228  
Музей Эль Греко, Толедо, Испания)

гениальный и совершенно передовой в искусстве белого человека автопортрет, выраженный через пейзажную сцену. В-шестых, это первая в живописи Запада экспрессионистская нерелигиозная картина. В-седьмых, это вообще произведение родом из XIX или даже XX века! Кеннет Кларк: *«Исключительная картина, разрушающая все правила пейзажной живописи XVII века и спорящая со всем духом средиземноморского искусства. Она скорее, близка духу Романтизма XIX века, но Тёрнер был не таким болезненным...»* (1956). Джулиан Гальего: *«Картина, написана столь современно, что даже трудно понять, каким образом нечто подобное могло быть создано в самом начале XVII века».*

А теперь по очереди. Начнем с пейзажа города. «**Описание Толедо**», созданное пером Франсиско де Пиза, является ровесником «**Вида Толедо**» кисти Эль Греко. Цитирую фрагмент: *«Расположение возвышенное, суровое, укрепленное, труднодоступное, ибо на обрывистой гранитной горе (...) Отовсюду, чуть ли не окружая, течет Тахо (...) Берега реки, то приближающиеся к городу, то удаляющиеся от него, увенчаны густой зеленью: богатые, тенистые рощи и привлекательные сады. У самого города река сужается словно канал, поскольку втекает в узкое скальное ложе...»* А теперь посмотрим на рисунок: все сходится. На переднем плане выцветшая кастильская земля, покрытая буйной, сочной зеленью, мельницы и сады Сафон, сужающееся русло реки, которая и дальше, меандрами, окружает город. На втором плане та же самая, но уже более гористая земля, выстроенный еще римлянами мост Алькантара и (слева) замок Сан-Сервандо. На дальнем плане – город, названный «нагромождением домов», собственно так и выглядящий. Сколько же здесь реализма, любой туземец сразу же распознал бы готико-арабский характер зданий или же местные породы цвета сланца с лиловыми тенями. Но ведь пейзаж этот – совершенно нереалистичный, это чисто поэтическое видение, окрашенное драматизмом, чуть ли не шекспировским, которому далеко до пленэрных ландшафтов.

В «**Лаокооне**» Толедо играло роль Трои. В «**Распятиях**» – роль Иерусалима. Любое Толедо у Эль Греко было метафорой, параболой, аллегорией, символом, всем, чем угодно, только не самим собой. Мастер выстраивал эти виды из нескольких постоянных элементов (дворец Алькасар, монастырь Санта-Фе, госпиталь Тавера, ворота Бисагра, укрепления) и нескольких случайных, не копируя их, а моделируя по-своему, привязывая ко всему этому придуманную архитектуру. Сегодня педанты создают целые перечни архитектурных «искажений» Эль Греко. Они тычут пальцем туда, где он неправильно представил реаль-



ность (например, в **«Виде Толедо»**: правая башня моста Алькантара была квадратной, а художник изобразил ее восьмигранной!, шпиль собора перенес влево от Алькасара! и т. д.), что только обогащает художественное преклонение перед Толедо, приблизительно так, как наукообразные рассуждения филологов возвышают гениальную поэму.

Не будучи реалистическим пейзажем, **«Вид Толедо»** является феноменально новаторским примером экспрессионизма Эль Греко. Многие признанные художники XX века могли бы позавидовать *«Греку»* в свободе кисти, технике и хроматическом воображении. Все на холсте строится пламенной *«чистой живописной материей»*. Призрачно холодные тона (синие, зеленые, белые, серые, черные, плюс шепотка желчи и коричневого), наложенные вроде бы беспорядочно, быстро, квази-эскизно, да плюс к тому же нервные, вибрирующие света (помигивания, вспышки, отблески) и подобные им линии (зигзаги, эллипсы, волны) создают таинственное настроение, пропитанное беспокойством, страхом. Быть может – Апокалипсиса? Призрачное, галлюцинирующее видение, горящее грозным люминизмом.

Грозы часто посещают Толедо. Как-то раз молния ударила в открытое окно мастерской Эль Греко, не доставив ни малейшего вреда мастеру. Монах Ортензио Феликс Паравичино тут же накропал сонет **«О молнии, попавшей к художнику в комнату»**. Он представит молнию в качестве орудия мести Юпитера, которого Эль Греко победил, кистью своей создавая мир более прекрасный, чем мир божеств. Молния должна была уничтожить холсты живописца, но, увидав волшебные краски, пощадила их. Для художников и поэтов многих эпох гроза, буря (леонардовская проблема<sup>12</sup>) представляли твердый орешек; большинство из них ломали на этом зубы, а успеха добились немногие. Даже живший в XVII веке Петер Мюлье, которого за постоянное живописание бурь и гроз наградили прозвищем "Cavalier Tempesta" (Кавалер Буря), своими молниями, которые среди бела дня точнехонько попадают в объекты на земле, возбуждает у нас, скорее, смех, чем ужас. Что уже говорить о ночной грозе! Сама ночь уже представляется сложной задачей, хотя и такой манящей. Ван Гог мечтал: *«...написать эффект ночи... быть может, звездную ночь и пейзаж, все в желтоватой зелени...»* В июне 1879 года он писал брату из Васмэ:

*«Несколько дней назад, около одиннадцати вечера тут безумствовала ужасная гроза (...) Когда я той ночью присматривался к буре, вокруг был абсолютный мрак, и только молнии на мгновение пробивали темноту, создавая особенные эффекты. Стоящие неподалеку в поле громадные, одинокие, мрачные здания шахты Маркассе, походили на Ноев ковчег, который должен был выглядеть именно так, среди ливня, когда свет молний разрывал мрак Потопа. Еще тем же вечером, находясь под впечатлением грозы, я прочитал в Библии описание кораблекрушения».*

Когда глядишь на **«Вид Толедо»**, возникает впечатление скорой гибели. Чувствуется Апокалипсис, надвигающийся на заснувший город. Убедительное, квази-монохроматичное небо Эль Греко конвульсивно вибрирует под вспышками молний, которых мы не видим, но их разрывы рикошетом расходятся среди туч, прорываются фосфоресцирующими рефлексамии к земле, заставляя светиться фосфором все – окружающую землю, деревья, воду и контуры домов. Все серебрится, пульсирует огнем, пылает, как будто вспышка магния вырвала сцену из мрака, отбрасывая мерцающие отблески на каждую деталь. Эти травы переднего плана, вроде бы зеленые, волнующие ветром огоньки масляных ламп, та *«желтоватая зелень»* ночи, о которой мечтал Ван Гог, и архитектура, словно бы отлитая из стекла, которое, вместо того, чтобы пропускать свет, его задерживает. Магический люминизм, придающий совершенно статичному виду иллюзию экспрессивного движения. Великое искусство!

И в то же время – психоаналитическое. Можно ли одним лишь пейзажем представить состояние людской души? Да, можно, хотя холодные рационалисты и будут это отрицать. Один из приятелей сказал Дега:

– Говорится, будто пейзажи отражают состояние души...

<sup>12</sup> См. том III, гл. 28, стр. 119-120 – примечание автора.

Дега в ответ фыркнул:

– Скорее, состояние зрения. Мы, художники, столь претенциозным языком не пользуемся.

Ложь, художники все время пользуются языком поэтов, философов и психологов. Знаменитый живописец эпохи Романтизма, Карл Густав Карус, видел финальную цель пейзажной живописи в том, чтобы определенный духовный настрой человека выразить через воспроизведение параллельного состояния природы, в пейзаже, символизирующем духовную жизнь. Творчество всех романтиков – это доказательство данного тезиса (и не только романтиков XIX века), и чаще всего, пейзаж, являющийся проекцией состояния души, представляет собой портрет души художника – его автопортрет.

Великий испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет предьявляет «Греку» обвинение в том, что он, в отличие от элегантного Веласкеса, был нахальным. Веласкес, закончив писать, уходит и оставляет зрителя один на один с картиной, продолжает философ, в то время, как в каждой картине Эль Греко виден, прежде всего, сам Эль Греко. Если у Ортеги-и-Гассета и есть что-то комичное, то именно это обвинение. Во-первых, поскольку он сформулировал полуправду. Эль Греко, в своих картинах с наличием персонажей, вытаскивает наружу не столько свою, сколько общечеловеческую психологию, основные движения людской души, то есть, делает практически то же самое, что и Шекспир, вместе с целой ордой драматургов и рифмоплетов. А во-вторых, даже если этот диагноз и был правильным, его нельзя ставить в вину мастеру. В случае «**Вида Толедо**» все верно – здесь имеется автопортрет Эль Греко. А это означает, что он умел использовать свой талант совершенно сенсационно.

«*Пейзаж внутреннего состояния художника*», vulgo: автопортрет состояния его души или сердца, может быть зеркалом многих чувств, которые детально распознать крайне сложно, так что у исследователей имеется широкое поле для спекуляций. Не живописное ли это представление человеческого одиночества, той самой, типичной для творцов "*camino de la soledad*" (дороги одиночества)? Или же это глубинная интроспекция души, измученной собственным бессилием, разорванной в клочья, озлобленной на свое окружение, инквизиторскую Испанию тех времен? Или же это портрет гнева? Грозовое небо над Толедо наводит на подобные предположения. Полоса застроек кажется сползающей вниз, словно белая пена бешенства, выплюнутая обезумевшими тучами. Размышляя о стихийной символике пейзажа, философ Фридрих Теодор Фишер пояснял, почему в шуме бури слышен гнев, хотя и без всяких пояснений это понятно каждому сопляку. Через несколько десятков лет после Эль Греко, гениальный голландец Якоб ван Рёйсдал, столь же глубоко заглянет в собственную душу пейзажем «**Еврейского кладбища**», используя чуть ли не идентичные трюки (призрачная архитектура и окружение, грозовое ночное небо, вспененный, как и у «Грека» поток, каскад белых стен и т.д.)<sup>13</sup>. Вспоминается и Ван Гог:

*«Ты, возможно, считаешь, будто бы я представляю все это слишком мрачно? Наша жизнь – это чудовищная реальность, сами же мы идем в бесконечность. Все есть, как есть, и будем ли мы смотреть на все более или менее мрачно, сути вещей это ни в чем не изменит. Так я размышляю, к примеру, ночью, когда не могу спать, и точно так же думаю во время грозы, на вересковой пустоши, или вечером, при печальном закате».*

Фатализм Ван Гога близок к трансцендентности. Пейзаж Эль Греко – этот крик замученной человеческой души – уже чистая трансцендентность, извержение мистицизма tout court. Живущие в одно время с Эль Греко испанские мистики, в особенности, святой Хуан де ла Крус<sup>14</sup>, рекламировали мрак в качестве католического средства для размышлений, сформировав (под конец XVI столетия) доктрину, которую впоследствии назвали «*теологией мрака*», «*теологией темноты*». Своими заключениями, в том числе, поэмой «**Темная ночь**» ("**Noche oscura**", 1578), которая была написана в камере толедской тюрьмы, святой Хуан убеждал всех, будто бы ночь должна быть не временем для греха, а со-

<sup>13</sup> См. том VI, гл. 55 – примечание автора.

<sup>14</sup> Святой Хуан де ла Крус (имя в миру Хуан де Йепес Альварес; 1542-1591), христианский мистик, католический святой, писатель и поэт; реформатор ордена кармелитов.

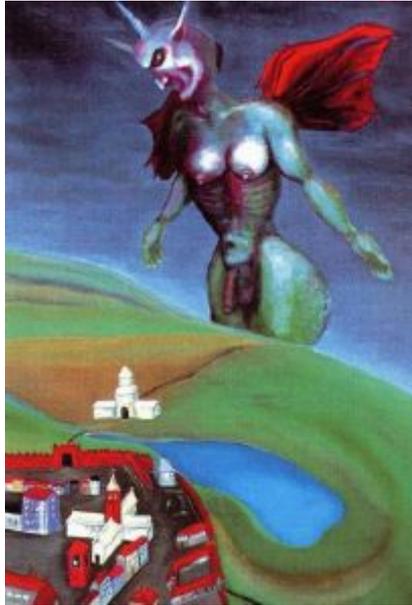


стоянием, способствующим духовному общению между человеком и Христом. Такую ночь он называл Ночью Духа, а единственным по-настоящему важным для него светом был свет веры, проясняющий сердца мистиков. Полное изложение «*теологии темноты*» св. Хуана мы находим в трактате с идентичным наименованием, что и тюремная поэма («**Темная ночь**», 1582-1585), но еще гораздо раньше св. Игнатий Лойола в своих «**Духовных упражнениях**» ("**Exercicios espirituales**", 1548) провозглашал то же самое, рекомендуя темноту в качестве средства, способствующего религиозной собранности и настрою: «*Избавиться от сияния дневного света, закрыв двери с окнами...*» и т.д.

Шутник, который перед Второй мировой войной столь интеллигентно (если говорить о содержании) подделал письмо Джулио Кловиво, воспользовался "**Noche oscura**" либо "**Exercicios espirituales**", а может и комментариями к ним (таких было полно, поскольку как иезуиты Лойолы, так и реформированные кармелиты св. Терезы и св. Хуана, где только могли, распространяли «*теологию мрака*»), либо всем вместе. А вот чем пользовался Эль Греко? Нам известно, что он читал "**Exercicios**". Письма св. Хуана де ла Крус в печатном виде были изданы только лишь в 1618 году, но содержание их не было тайной и ранее. Эль Греко, будучи эрудитом и библиофилом, мог даже знать изданное в 1604 году произведение великого Кеплера, воздающее хвалу темноте, только не в мистическом, а в астрономическом смысле.

А что нам известно о внутренней жизни Эль Греко? Горькая темнота, к которой правило Лойолы о набожном сосредоточии без внешних огней подходит столь же удачно, как и та, упомянутая Ван Гогом, строка Евангелия<sup>15</sup>: «*И свет во тьме светит*»? "*Camino de la soledad*", к которой так подходят строки из «**Духовной песни**» Хуана де ла Крус, поскольку там святой, помимо темноты, воспекает одиночество, то есть, убежище израненных любовью и тропу к высотам общения с Богом? Собственно говоря, все холсты Эль Греко (исключая портреты) являются страстными диалогами между ним и Богом, они горячо убеждают людей и самого себя, что Бог существует. Они и представляют собой ту дорогу к желанному Богу, трудный подъем по ступеням мистической лестницы к наивысшему кругу посвящения. Неужели не хватило ступеней?.. Над головой зловонная пустота мрачной ночи, чуть ниже – пространство без малейшей искорки жизни, все умирает, кроме дьявола, который в тишине наслаждается своей усадьбой. Так, похоже, думал Эпиктет, когда говорил: «*внутри тебя находятся твой Бог и твой демон*». Именно так, по-

<sup>15</sup> «*И свет во тьме светит, и тьма не объяла его*». (Иоанна, 1.5)



**Лешек Вожняк «Вид Толедо со стороны дьявола»**

(1986, холст, масло; 135x90)

Собрание В. Лысяка, Варшава, Польша)

хоже, размышлял Лешек Вожняк, рисуя «**Вид Толедо со стороны дьявола**» в качестве ответного удара Эль Греко. Но действительно ли так думал сам великий «Грек из Толедо»? Не знаю. Знаю лишь, что ночной «**Вид Толедо**» вошел в первый десяток моих любимейших произведений живописи белого человека, с легкостью чуть ли не беспечной, зато королевским шагом *par excellence*.

