

**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 47

*Эль Греко*

Москва  
Директ-Медиа  
2010

Эль Греко

1541–1614



С именем Эль Греко связано начало расцвета испанской живописи. Парадоксально, но возглавить толедскую школу было суждено не испанцу по происхождению. Художник родился в Греции, а имя Эль Греко, закрепившееся за ним в истории мирового искусства, является псевдонимом, взятым мастером уже в Испании, и в переводе означает просто «грек». В биографии Эль Греко множество загадок, немало их и в его искусстве. Одни считали живописца помешанным, другие предполагали, что у него редкое заболевание глаз, из-за которого он видел все предметы искаженными, отчего якобы и писал человеческие фигуры с измененными пропорциями. Его живопись не похожа на строгое искусство испанского двора того времени, в ней было много мистики, напряжения, религиозного иступления. После смерти Эль Греко его творчество оказалось быстро забыто. Вероятно, это можно объяснить тем, что оно опередило свою эпоху. Спустя почти три столетия чрезвычайно эмоциональные произведения художника оказались близки немецким экспрессионистам, а также основателю ку-

*Поклонение пастухов. 1570*

бизма Пабло Пикассо. Искажение пропорций, сложность пространственных построений и религиозная мистика в творчестве Эль Греко сочетаются со знаменитым реализмом многочисленных изображений современников, в которых мастер выступил превосходным портретистом, способным проникать в психологию человека.

## Становление стиля

**Д**оменико Теотокопули, известный во всем мире под именем Эль Греко, родился в 1541 на греческом острове Крит в городе Кандия (современный Ираклион) — крупном иконописном центре. Будущий художник обучался в иконописной мастерской, до 1567 создавая храмовые образы по канонам византийской иконографии. В дальнейшем стиль Эль Греко вышел из установленных традицией рамок и подчинился индивидуальному духовному видению, однако



*Изгнание торгующих из храма. Около 1570*

византийская культура стала одним из источников художественной манеры мастера. Во второй половине XVI века критская иконопись утратила строгое следование канону и подверглась влиянию господствовавшего в то время в Италии маньеризма (подробнее о котором – чуть ниже), наложившего в будущем отпечаток на творческую манеру Эль Греко. В 1560-х он уехал в Венецию, владевшую в то время Критом. Здесь юноша окунулся в культуру местной школы живописи, учился у великого Тициана – представителя венецианской школы, творившего в эпоху Позднего Ренессанса.

В 1570–1572 Эль Греко отправился в Рим для изучения античных памятников, где по рекомендации друга – художника-миниатюриста Джулио Кловлио – поступил на службу к кардиналу Алессандро Фарнезе, известному меценату и коллекционеру римской скульптуры. В его дворце мастер и жил первое время. В Риме живописец, воспитанный на византийской иконописи, увидел работы Микеланджело, соприкоснулся с искусством Высокого и Позднего Ренессанса. Ранние итальянские работы Эль Греко – это попытка понять но-

вые законы глубины пространства, правильной компоновки фигур и четких пропорций. Таковы «Поклонение пастухов» (1570, собрание Буклах, Нортгемптоншир), «Изгнание торгующих из храма» (около 1570, Национальная галерея, Вашингтон) и «Исцеление слепого» (около 1570, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), выполненные в духе венецианской школы. Сочный колорит и перспективные архитектурные построения этих картин подчеркивают влияние на молодого Эль Греко живописи венецианских мастеров.

В Риме он погрузился в эстетику маньеризма, рожденную на закате Ренессанса характерными для того времени философско-религиозными переживаниями. Человек утратил ренессансное единение с природой и перестал ощущать гармонию в себе самом. Поэтому в пластическом языке маньеризма исчезли идеальная красота человека и уравновешенность композиции, исказились пропорции фигур, стали изломанными линии, усложнилось пространственное построение. Драматическое многоплановое пространство и динамичная трактовка человеческой фигуры, являющиеся основными чертами маньеризма, оказались близки недавнему иконописцу.



Извилистыми и спиралевидными стали линии его рисунка, сложным – пространство с перекрещивающимися планами и диагональным развитием.

Одна из ранних картин – «Пьета» (1565–1570, Музей искусств, Филадельфия) – буквально пропитана драматизмом. Условный гористый пейзаж с мрачным небом и крестами, на одном из которых только что испустил дух Христос, лишает сцену оплакивания временного и географического контекста, тем самым делая ее вселенской по масштабу. Чрезвычайно экспрессивен образ Богородицы, потерявшей единственного Сына. Находящаяся прямо за Ее спиной огромная черная туча словно покрывает мраком все вокруг, акцентируя фигурную группу и усиливая впечатление беспросветного горя и страдания. Грозное небо отражает душевные тревоги героев. В этой работе проявляется творческая индивидуальность Эль Греко со свойственным ему драматическим восприятием мира. Пирамидальная композиция произведения напоминает скульптурную группу «Пьета» Микеланджело (до 1555, Музей Опера ди Санта-Мария дель Фиоре, Флоренция), в которой бездыханное тело Христа поддерживают святой Никодим и две женщины.

## *Исцеление слепого. Около 1570*

В Риме Эль Греко стал известным художником, часто получал заказы и писал портреты. Однако он отличался непокладистым нравом: нередко судился с заказчиками по поводу оплаты созданных произведений и не желал уступать своим клиентам, если те требовали каких-либо изменений в портретах.

Психологический «Портрет Джулио Кловико» (1572, Национальный музей Каподимонте, Неаполь) сосредоточивает внимание зрителя на лице портретируемого художника-миниатюриста. Джулио Кловико держит в руках свой знаменитый манускрипт «Часослов Фарнезе», на оформление которого у него ушло девять лет. Эль Греко воспользовался приемом картины в картине, часто применявшимся мастерами Возрождения, изобразив окно с открывающимся за ним видом на окрестности. Этот пейзаж с взволнованным небом и одиноко стоящим искривившимся когда-то деревом разбавляет темные краски глухого фона и одновременно служит зеркалом душевного состояния старого миниатюриста.

«Мальчик, раздувающий лучину» (1570–1575, Национальный музей Каподимонте, Неаполь) – жанровая



*Пьета. 1565–1570*

сцена, в которой мастер обратился к легендарному произведению древнегреческого художника Антифила из Александрии «Мальчик, раздувающий огонь», известному по описанию историка Плиния Старшего. В XVI веке многие живописцы создавали работы по литературным описаниям утраченных картин прошлого.

## На испанской земле

**В** 1576 Эль Греко покинул Вечный город и совершил поездку в Испанию. Причиной отъезда могло быть его неуважительное высказывание о фресках Микеланджело в Сикстинской капелле и, как следствие, негодование римских художников, боготворивших великого флорентинца. Возможно, живописца привлекло начало строительства монастыря Сан-Лоренсо дель Эскориал под испанской столицей, для оформления которого требовались мастера. Так или иначе в 1577 художник приехал в Мадрид. Здесь его работы не встретили такого же успеха, как в Италии: искусство, впитавшее краски венецианской школы, оказалось чуждо мадридскому двору, более привычному к сдержанному



*Мальчик, раздувающий лучину. Фрагмент. 1570–1575*

*Портрет Джулио Кловио. 1572*





*Вознесение Девы Марии. 1577*

колориту национальной живописи. Необыкновенная страстность картин Эль Греко делала его непохожим на других художников. Вопреки ожиданиям он не получал крупных заказов, и по этой причине избалованный итальянской публикой мастер вскоре уехал в Толедо – старую столицу Испании с богатой культурой и средневековым духом.

Художник поселился в бывшем дворце маркиза де Вильена, по легенде считавшегося колдуном, воспоминания о котором были еще живы в городе. Эль Греко тратил немалые средства на красивую жизнь: не только арендовал огромный особняк, но даже нанял музыкантов, услаждавших своей игрой во время обеда его слух. Он был весьма эрудирован, собрал огромную библиотеку (сочинения античных и ренессансных поэтов, трактаты по искусству, архитектуре, философии и

истории), свидетельствовавшую о его разносторонних интересах, и общался с представителями местной аристократии (поэтом Феликсом Паравесино, возможно, Мигелем де Сервантесом и Лопе де Вегай). Из толедского дворянства также происходила и возлюбленная художника Иеронима де Куэвас (на которой он, впрочем, так и не женился), родившая ему сына в 1578. Выросший Хорхе Мануэль впоследствии также стал художником.

В 1577 Эль Греко получил первый заказ в Толедо – оформление главного церковного алтаря в толедском монастыре Санто-Доминго эль Антигуо, над которым работал до 1579. Центральный образ главного алтаря – композиция «Вознесение Девы Марии» (1577, Институт искусств, Чикаго). Святая Дева медленно поднимается на полумесяце в небо к ангелам, оставляя внизу группу апостолов и пустой гроб. Над ней, во втором ярусе алтаря, располагалась «Троица» (1577–1579, Музей Прадо, Мадрид). Художник выбрал необычное решение этой темы, представив Троицу в традиционной композиции «Оплакивания Христа»: Бог Отец, окруженный ангелами, принимает бездыханное тело Своего Сына, а над Ними парит голубь – Святой Дух. Здесь присутствуют характерные для

*Троица. 1577–1579*



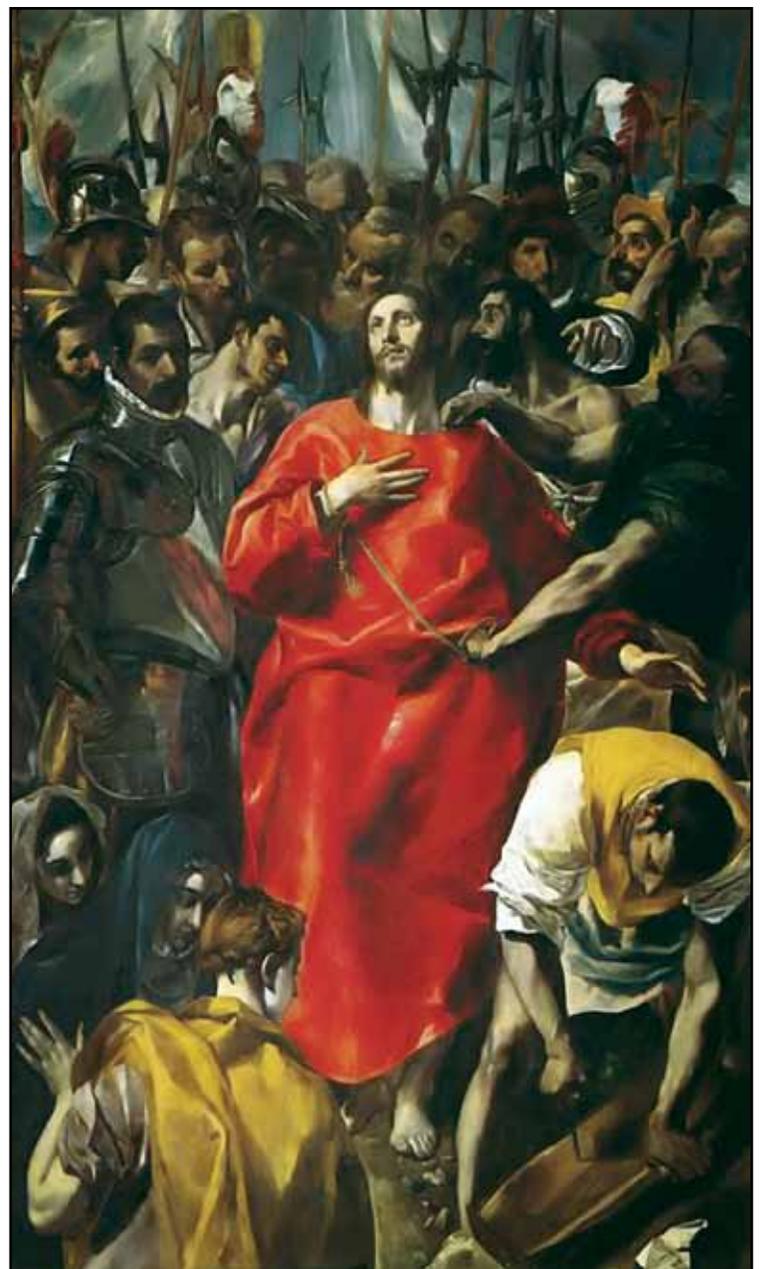


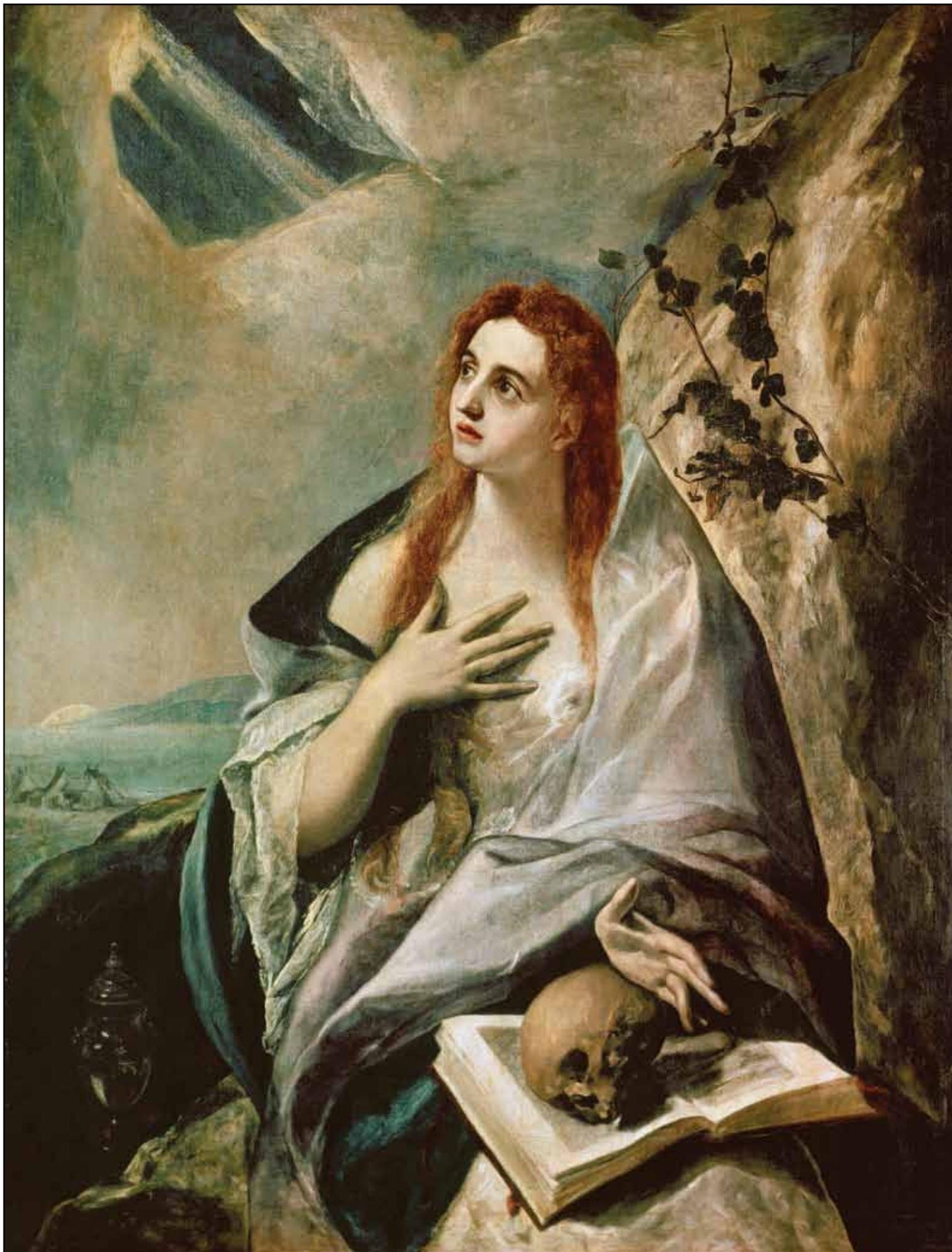
*Иоанн Креститель. 1577–1579*

дальнейшего творчества Эль Греко искажение пропорций человеческого тела, удлиненность фигур – явное влияние искусства маньеризма. Слева от образа «Вознесение Девы Марии» находилось изображение Иоанна Крестителя, справа – евангелиста Иоанна.

Почти одновременно с работами над алтарем церкви монастыря Санто-Доминго эль Антигуо художник получил от кафедрального собора в Толедо престижный заказ на картину «Совлечение одежд» (1577–1579, хранится там же). Это одна из самых известных работ мастера, в интерьере храма она занимает центральное место. Темой полотна стало событие, непосредственно предшествующее распятию Христа, – редкий сюжет в живописи. Иисус, облаченный в ярко-красный хитон, изображен в центре композиции. Его окружают плотным кольцом воины, один из которых уже занес руку, чтобы сорвать с Него одежду. В правом нижнем углу картины кто-то из исполнителей приговора готовит деревянный крест;

*Совлечение одежд. 1577–1579*

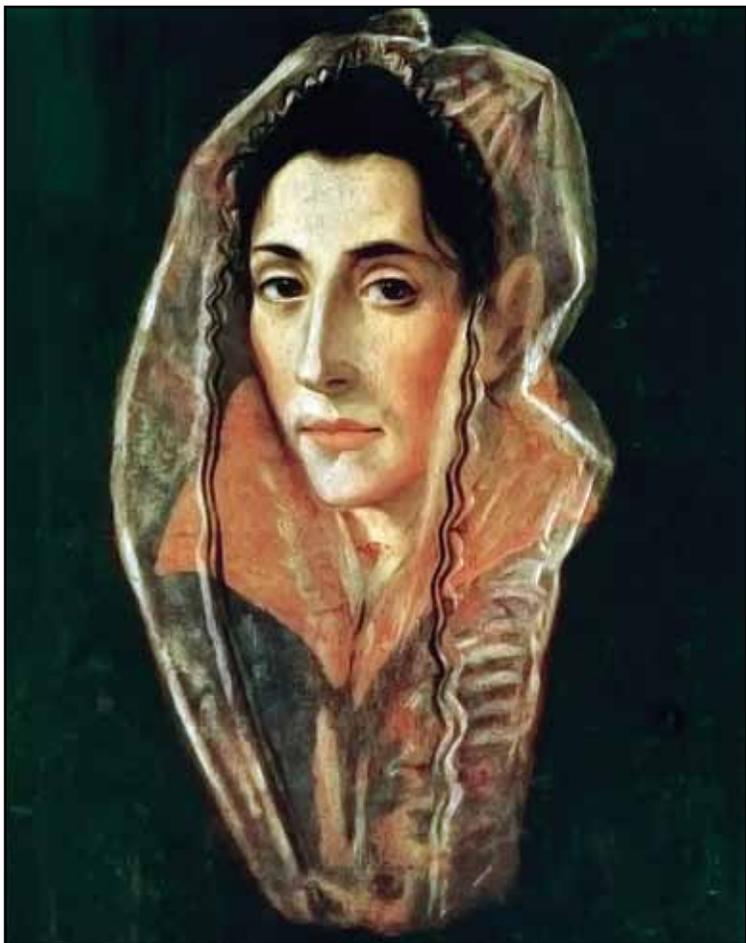




*Кающаяся Мария Магдалина. 1576–1578*



*Мученичество святого Маврикия. 1580–1582*



*Портрет дамы. 1577–1580*

*Дама в мехах. 1577–1580*



на его руки направлены взгляды трех женщин, провожающих Христа на казнь, – трех Марий. Солдат занят своим нехитрым делом и не обращает ни на кого внимания. Женщины же смотрят на орудие казни, будто впад в оцепенение. Лица воинов погружены в полумрак, как погружены во тьму их разум и души. Резко выделяется освещенный и словно светящийся изнутри Иисус, молитвенно поднявший глаза к небу.

Картина «Совлечение одежд» вызвала недовольство толедского духовенства, усмотревшего нарушение традиции в изображении Христа (ниже некоторых участников сцены), а также отступление от евангельского текста. Но работа все же была вывешена в Толедском кафедральном соборе, способствуя росту необычайной популярности художника у горожан. Однако Эль Греко не хотел довольствоваться успехом в Толедо, а по-прежнему стремился получить престижный заказ в Эскориале, для чего должен был понравиться Филиппу II – испанскому королю.

После успеха небольшой картины «Поклонение имени Христа» (1579, Эскориал, Мадрид), на которой художник изобразил Филиппа II и правителя Священной Римской империи Карла V, поклоняющихся мистически появившейся на небе анаграмме имени Христа, в 1580 живописец получил долгожданный заказ на большой алтарный образ «Мученичество святого Маврикия» (1580–1582, Эскориал, Мадрид) для собора Сан-Лоренсо в монастыре Эскориал. Сюжет был предложен самим королем. Действие картины происходит в IV веке во времена гонений на христиан: фиванский легион во главе с Маврикием, исповедовавшим христианство, был послан римским императором Максимилианом-язычником на борьбу с христианами; Маврикий отказался от исполнения этого приказа, подвергся пыткам и был обезглавлен. На переднем плане представлен диалог святого с римскими полководцами, который повлек за собой гибель всего легиона (единоверцев мученика) и самого Маврикия. На втором плане изображена казнь его ближайших друзей (по легенде, на глазах святого зарубили мечом даже его сына), а еще дальше – шествие солдат и их святого военачальника на казнь. Ангелы на небесах прославляют подвиг Маврикия и готовы возложить на его голову мученический венок.

В картине «Мученичество святого Маврикия» проявилась творческая индивидуальность Эль Греко: он уже не опирался на опыт своих учителей и традиции, а писал в соответствии с собственным мировоззрением. Однако именно это и не понравилось испанскому королю, привыкшему к классическим образцам живописи. Работа была представлена в Зале Капитула, а на отведенное для нее изначально место в соборе поместили полотно другого художника. Это очень оскорбило гордого мастера, он больше не желал королевских заказов и оставался в Толедо, где его популярность продолжала расти.

В портретном жанре яркие краски религиозных работ Эль Греко сменялись почти монохромной живописью. Так, «Портрет дамы» (1577–1580, собрание



*Дворянин с рукой на груди. 1577–1579*



*Портрет поэта Алонсо Эрсилья-и-Суньиги. 1577*

Джона Дж. Джонсона, Музей искусств, Филадельфия) кажется поистине испанским произведением с типичной для этой школы сдержанным колоритом и преобладанием теплых тонов. По-испански строго выглядит и сама модель: в ее лице и костюме нет даже намека на обольщение, платье полностью скрывает от нас тело портретируемой, оставляя открытой лишь небольшую часть шеи. Внимание зрителя притягивается к освещенному лицу и глазам молодой женщины.

Женский портрет «Дама в мехах» (1577–1580, собрание Стерлинг Максвелл, Глазго) изображает выступающую из полной темноты молодую испанку с легкой шалью на голове и в роскошной меховой накидке. Очертания фигуры женщины растворяются во тьме, в лице и темных глазах заключается тайна. Возможно, на этом удивительно лиричном полотне изображена возлюбленная художника Иеронима де Куэвас.

Знаменитый портрет «Дворянин с рукой на груди» (1577–1579, Музей Прадо, Мадрид) также монохромен, однако цветовыми акцентами выступают ослепительно белые кружевные воротник-стойка и манжет, а также золотой эфес шпаги. Высокий белоснежный воротник, виднеющийся из-под черного костюма портретируемого, словно служит оправой для его лица; белый манжет привлекает внимание к холеной руке с длин-

ными аристократическими пальцами. На невозмутимо-спокойном лице испанского гранда выделяются чрезвычайно живые глубокие глаза. Образ психологичен благодаря легкой асимметрии лица: при идеальной симметрии оно смотрелось бы холодной маской.

Как и в только что упомянутой работе, в «Портрете поэта Алонсо Эрсилья-и-Суньиги» (1577, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) автор снова использует белый воротник в качестве цветового акцента, притягивающего свет на лицо портретируемого. Лавровый венок – атрибут, которым с античных времен венчали поэтов, – не оставляет сомнений в призвании модели.

В «Святом Себастьяне» (1577–1578, Кафедральный собор, Валенсия) очевидно следование традиции классической живописи в изображении обнаженного тела. Однако пропорции тела святого вытягиваются, что в творчестве Эль Греко означает возвышенность духа. В результате сравнительно небольшая голова Себастьяна, безропотно смирившегося со своей участью и возведшего глаза к небу, кажется неестественно чужой на мускулистом теле. Утрачивается гармония прекрасного человеческого тела, которая была важна для художников Ренессанса, но Эль Греко было важно показать духовное начало и силу душевных стремлений.

*Святой Себастьян. 1577–1578*





### Искусство зрелого периода

**В** 1580–1590-е Эль Греко стал в Испании признанным мастером. Его искусство, выросшее на почве философско-религиозных переживаний, органично вписалось в испанскую культуру конца XVI столетия, которой были свойственны строгость католицизма и ощущение дисгармонии мирового порядка, характерные для заката эпохи Ренессанса. Художника все больше интересовали духовное на-

*Святой Франциск и брат Лео, размышляющие о смерти. Фрагмент. 1582*

чало в человеке и состояние экстаза, приводящее на границу реального и ирреального бытия. Так, подчеркивая именно духовную красоту помыслов, Эль Греко неестественно вытягивал пропорции фигур, отчего создается ощущение их устремленности ввысь, но нарушаются каноны красоты человеческого тела, заповеданные Ренессансом.

Произведения мастера примыкали к другой культуре – маньеризму, выросшему из Позднего Возрождения.

Некоторые исследователи полагают, что удлинение и искажение художником пропорций человеческой фигуры явились следствием увлечения Эль Греко оптикой, особенно законами получения изображения предметов при помощи выпуклых зеркал и линз<sup>1</sup>. Многие ученые и живописцы XVI столетия, в том числе и великий грек, интересовались не только оптикой, но и новыми достижениями в области геометрии, что отразилось и на композиционных решениях произведений мастера. Работая над компоновкой фигур на холсте, художник использовал небольшие вылепленные им восковые модели, расположение которых относительно друг друга он мог варьировать до тех пор, пока не находился наиболее удачный вариант.

В 1586–1588, став уже знаменитым и почитаемым живописцем в Толедо, Эль Греко работал над произведением для толедской церкви Санто-Томе, ныне там и находящимся. Сюжет «Погребения графа Оргаса» основан на старинной легенде о том, как на церемонию похорон благочестивого графа с неба спустились святой блаженный Ав-

густин и святой Стефан, чтобы собственноручно предать земле тело усопшего.

Строгому ритму «земной» зоны картины, в которой происходит погребение графа, противопоставлено барочное построение «небесной» зоны, где на разных уровнях в облаках душу графа встречают Христос, Дева Мария, Иоанн Креститель, ангелы и херувимы. Композиция тщательно продумана. Верхняя зона построена по принципу симметрии: в центре восседает Христос, чуть ниже слева – Богоматерь, а напротив нее – Иоанн Креститель; под ними ангел возносит душу усопшего. За Девой Марией и Иоанном Крестителем изображены поющие ангелы, святые и херувимы. Фигуры Христа и летящего ангела образуют вертикальную ось, которая продолжается в нижней зоне центральной фигурой одного из дворян. Композиционный центр смещен в нижнюю часть картины, где склонившиеся Стефан и Августин опускают в землю тело графа Оргаса. Фигуры святых являются и колористическим центром произведения: они выделяются на общем сумрачном фоне черно-серых тонов золотым свечением одежда, которому вторят желтое одеяние ангела, уносящего душу графа, и желтые одежды святого Петра (в левой части верхней зоны), а также одного из праведников (в правой части). Эта картина – одна из известнейших работ кисти Эль Греко, она пользовалась огромным успехом, что способствовало растущей популярности художника в Испании. О силе выразительности полотна можно судить по такому факту: увидевший его спустя почти четыре столетия Сальвадор Дали потерял сознание.

В 1590-е художественная манера Эль Греко сложилась окончательно, благодаря неповторимому почерку его работы трудно спутать с произведениями кого-либо из других живописцев. Художник получал много заказов на изображение Распятия, Святого Семейства, Девы Марии, писал алтарные образы, изображения святых и апостолов, а также портреты. Отметим, что его религиозные произведения почитались как иконы. Свои работы Эль Греко часто тиражировал, создавая несколько вариантов одного и того же сюжета (иногда прибегая к помощи художников своей мастерской). Он часто обращался к темам покаяния, молитвы и духовного экстаза как проявлениям духовной жизни человека, а также борьбы со своей греховной сущностью и общения со Всевышним. Например, в таких полотнах, как «Молитва святого Доминика» (1585–1590, частное собрание), «Стигматы Франциска Ассизского» (около 1585–1590, Художественный музей Уолтерс, Балтимор), «Покаяние Петра» (1585–1590, Барнар-Касл, Дарем).

На картине «Коленопреклоненный святой Франциск» (1594–1595, Художественный музей,

*Молитва святого Доминика. 1585–1590*



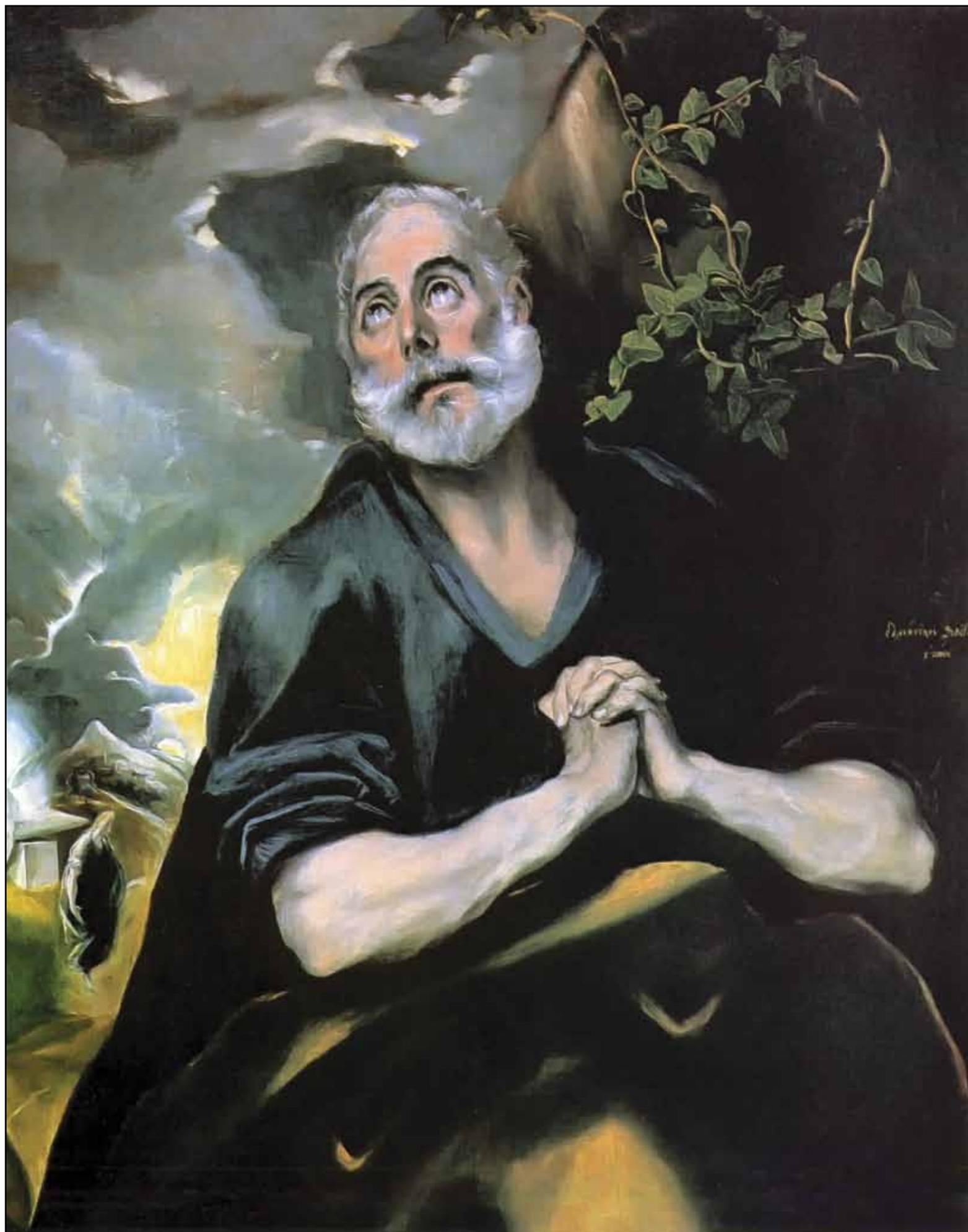


Сан-Франциско) автор представил молящегося в пещере святого, одетого в грубый плащ и подпоясанного веревкой. Взор Франциска обращен к распятию, все его мысли сосредоточены на общении с Богом. Этот святой особо почитался в Испании, и Эль Греко часто создавал на заказ образ челове-

*Погребение графа Оргаса. 1586–1588*

ка, в юности отказавшегося от богатства и красивой жизни и обвенчавшегося с бедностью.

Интересен образ «Святого Иеронима в кардинальском облачении» (1590–1600, Национальная

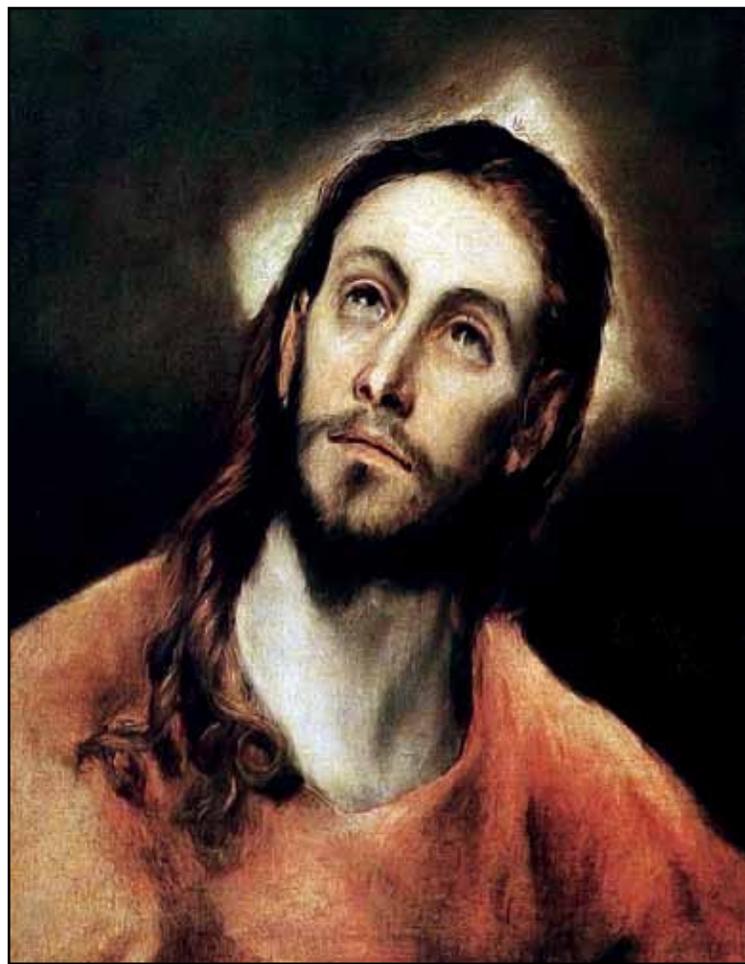


*Покаяние Петра. 1585–1590*



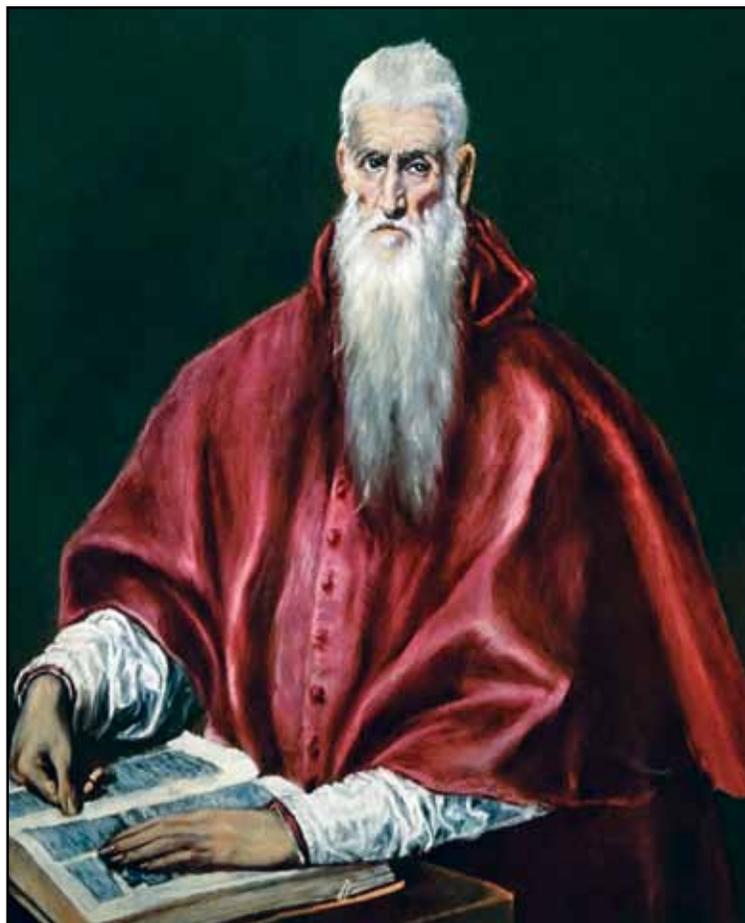
*Коленопреклоненный святой Франциск. 1594–1595*

*Этюд мужской головы. Около 1595*



*Христос. 1590–1595*

*Святой Иероним в кардинальском облачении. 1590–1600*





*Апостол Андрей и святой Франциск. 1590–1595*



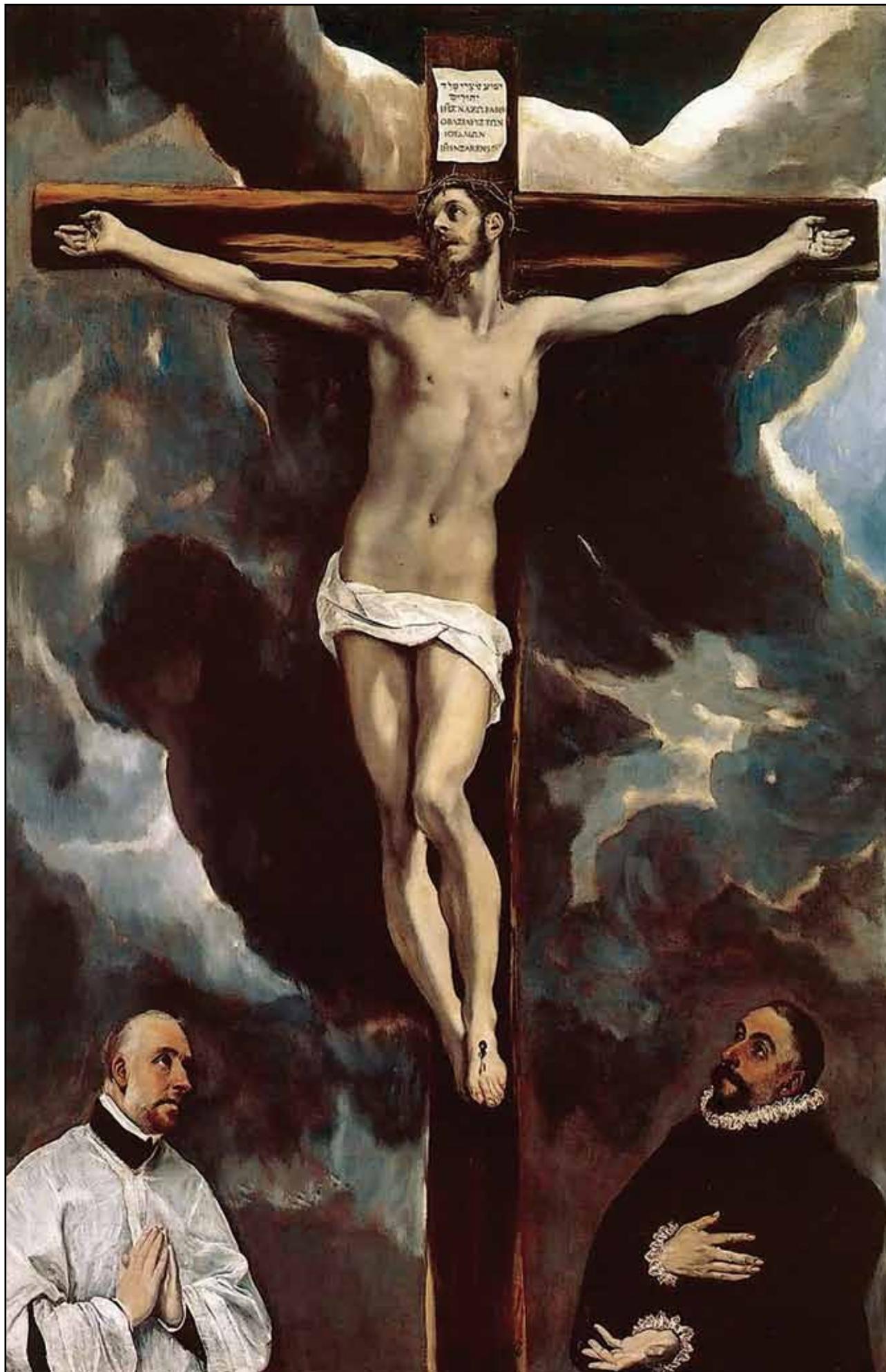
галерея, Лондон). Святой Иероним, живший в IV столетии, никогда не являлся кардиналом – собственно, так высшие духовные лица стали именоваться в XI–XII веках. Он был советником папы, то есть выполнял те функции, которые впоследствии вошли в обязанности кардиналов. Поэтому в напоминание о важном положении, занимаемом Иеронимом при папе, в живописной традиции одним из иконографических изводов стало изображение святого в образе кардинала.

Для искусства мастера характерен «драматический» пейзаж, на фоне которого разворачиваются события полотен. Природа, как часть мироздания, откликается на трагические события библейской истории и переживания героев. Так, в картине «Христос на Масличной горе» (1590–1595, Музей искусств, Толидо, Огайо) бурное движение об-

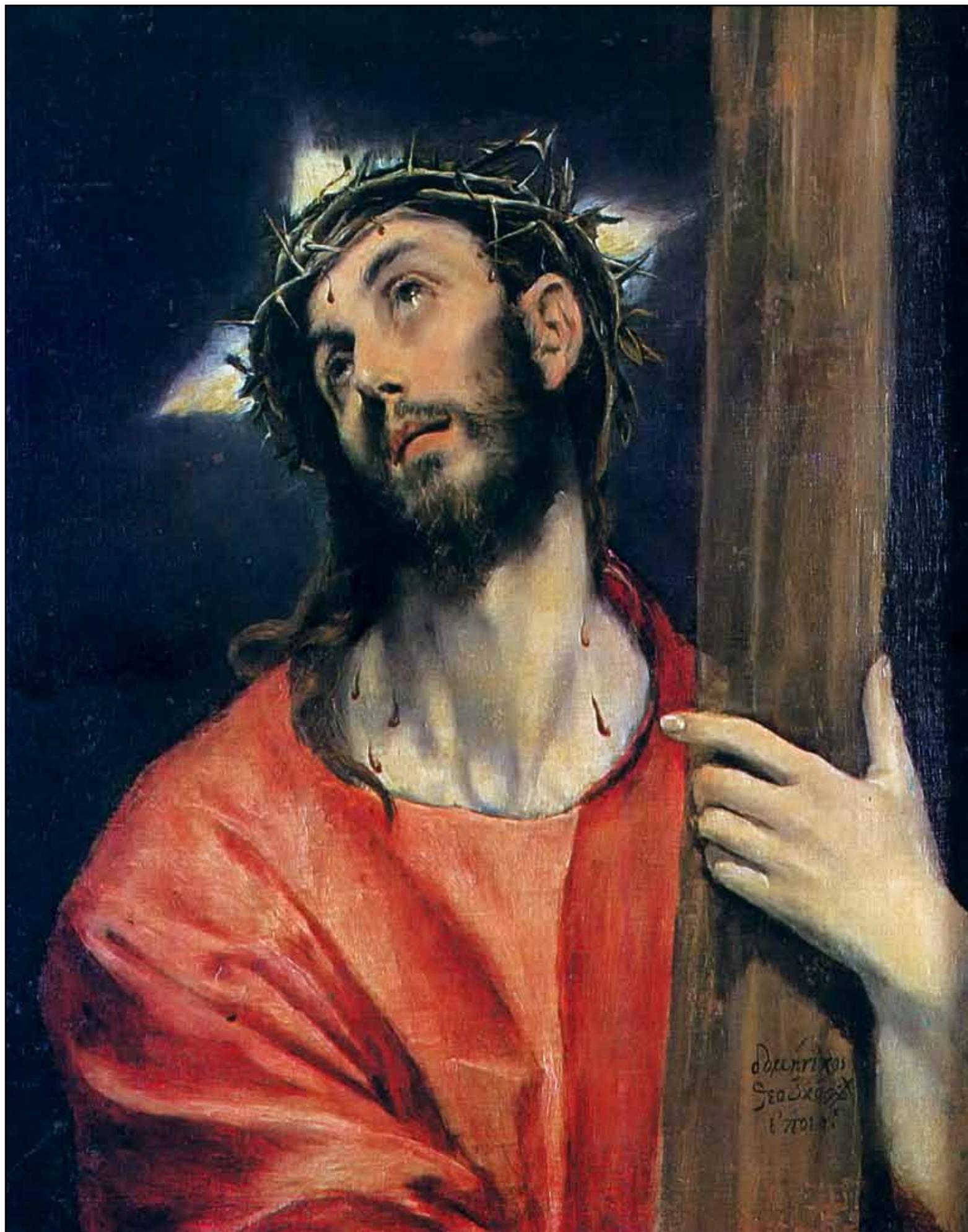
*Христос на Масличной горе. Фрагмент. 1590–1595*

лаков на ночном небе свидетельствует о надвигающейся катастрофе: Христос, зная о предательстве и скорой смерти, молится в Гефсиманском саду, а на дальнем плане Иуда уже ведет воинов для взятия Спасителя. Здесь художник не делит пространство холста на земную и небесную зоны; реальное и ирреальное бытие нераздельно переплетены, вовлечены одно в другое. Трое спящих учеников Иисуса словно окутаны облаком, на котором стоит разговаривающий с Христом ангел.

«Драматическое» небо служит фоном и в «Распятии с двумя заказчиками» (около 1590, Лувр, Париж) – одним из многочисленных вариантов этого сюжета; рваные облака, несущиеся по темному небу, свидетельствуют о произошедшей трагедии.



*Распятие с двумя заказчиками. Около 1590*



Несение креста. 1590



*Коронация Девы Марии. Фрагмент. 1591*

*Благовещение. 1595–1600*



*Крещение Христа. Около 1596*



*Святое семейство с Марией Магдалиной. 1595–1600*



*Святое семейство со святой Анной. 1595*



*Благовещение. 1596–1600*

Едва ли не самый популярный персонаж евангельской истории в европейской живописи – Дева Мария. Эль Греко часто писал образ Божией Матери в сценах Рождества, Благовещения, Коронования. В «Короновании Девы Марии» (1591, монастырь Санта-Мария де Гуадалупе, Касерес) Бог Отец и Бог Сын возлагают венец на Ее голову, Святой Дух парит над Ней. Это событие происходит в Небесных Чертогах, а на земле мистическое событие созерцают святые. Ноги Марии опираются на полумесяц, вошедший в иконографию сюжета из Откровения Иоанна Богослова.

Мистическим видением представил Эль Греко «Благовещение» (1596–1600, Музей Прадо, Мадрид). Матерь Божия, словно онемевшая, ослепленная светом, является единственной фигурой, стоя-

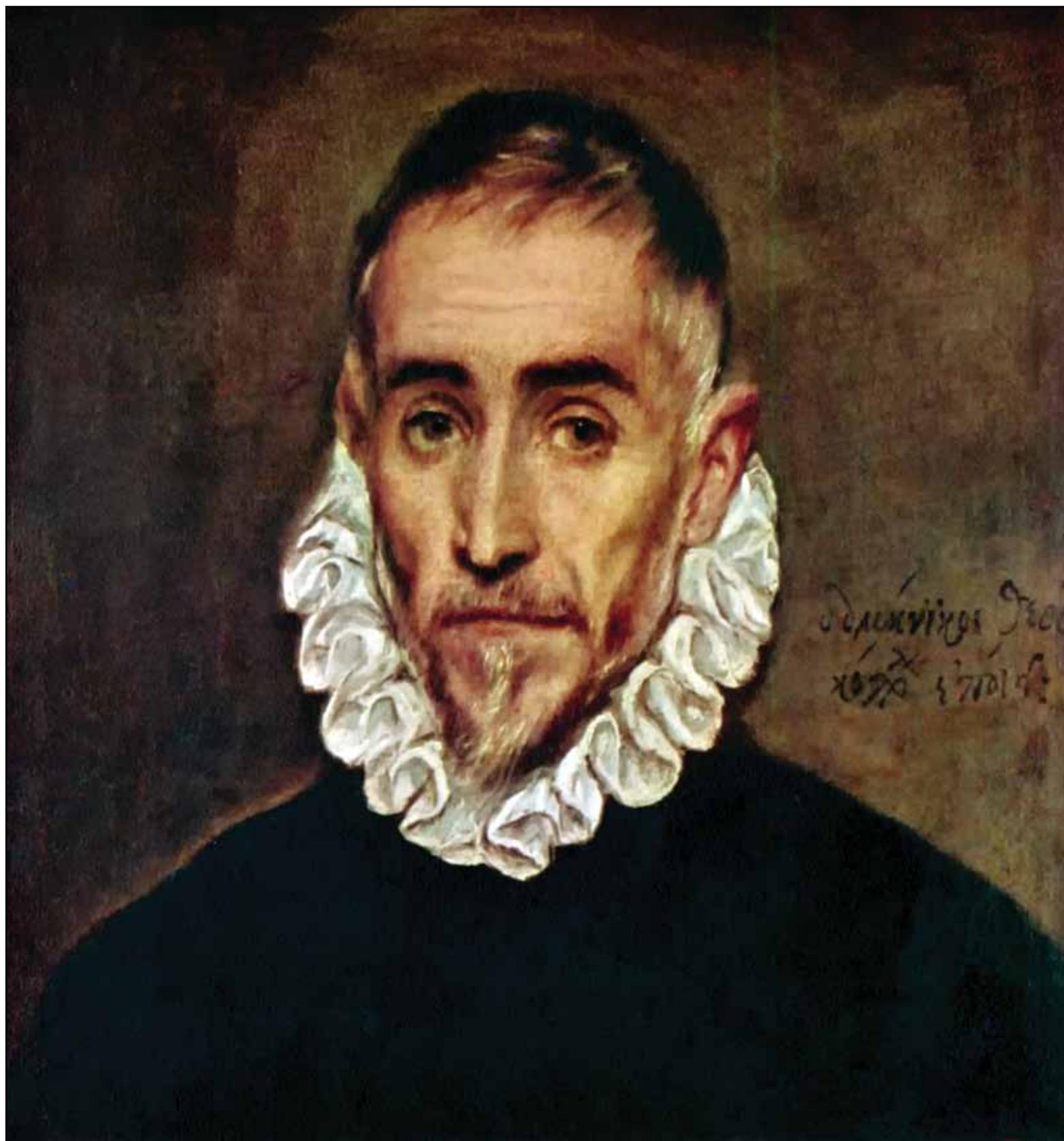
щей на земле, все остальные персонажи принадлежат небесной сфере. Небеса как будто опустились на землю, реальное слилось с ирреальным. Композиция полотна тщательно продумана: сложное барочное пространство организовано плавными диагоналями. Из левого нижнего угла картины диагональ проходит по фигуре Богоматери, находит центр в голове голубя и уходит вправо вверх по фигуре одного из музицирующих ангелов. Красный и синий цвета в одежде Марии и ангела перекликаются между собой. Вторая диагональ образуется фигурой благовествующего архангела, крыльями голубя и сидящим ангелом в левом верхнем углу полотна. И снова перекликаются зеленые оттенки одежд архангела Гавриила и музицирующего ангела. Таким образом, цвет выполняет не только декоративные функции – он также организует пространство. Мягкость линий и выверенная симметрия рождает ощущение гармонии. Голубь является композиционным центром, смещенным немного влево для придания картине большей динамики. Смысловый центр произведения – треугольник, образованный лицами Марии, архангела и голубем. Работа изображает момент

*Дева скорбящая. 1594–1600*





*Апостолы Петр и Павел. 1587–1592*



сакрального диалога между Марией и архангелом, в ходе которого Святой Дух проникает в Богоматерь. Мистическая трактовка сюжета будет характерна для позднего периода творчества мастера.

В работе «Дева скорбящая» (1594–1600, Музей изящных искусств, Страсбург) Эль Греко отошел от традиционных иконографических схем, представляющих Деву Марию в каком-либо сюжете с Младенцем на руках или в полный рост в качестве алтарного образа, и практически создал Ее погруд-

*Портрет старого дворянина. 1587–1600*

ный портрет. Немного асимметричное юное лицо с огромными печальными глазами притягивает взор зрителя. Золотое свечение вокруг головы словно приближает изображение к нам, выделяя его на сером нейтральном фоне. Это удивительно простой и благородный образ.

В 1587–1592 Эль Греко написал знаменитое полотно «Апостолы Петр и Павел» (Государственный



*Портрет доминиканца (монаха ордена тринитариев [?]). 1600–1610*

Эрмитаж, Санкт-Петербург). Петр и Павел, два верховных апостола христианской церкви, два столпа христианской веры, являли собой и две противоположности. Петр был простым неученым человеком, уверовавшим во Христа во время одного из Его чудес. Он трижды отрекся от Него, искренне раскаялся, был прощен и утвержден верховным апостолом Самим Христом. Павел родился в богатой семье, был образованным иудеем, поначалу преследовавшим христиан. Однажды по пути в Дамаск его ослепил Христос, после чего, приняв учение Иисуса, он прозрел и стал проповедником христианской веры. Художника интересовало сопоставление двух разных характеров в одной картине. Святой Павел в ярком одеянии красных тонов, опирающийся на Евангелие, изображен в уверенной позе ближе к зрителю. Его взгляд полон решимости и страстного желания нести людям истину, а весь образ явно лидирует на полотне. Чуть позади слева изображен святой Петр в блеклом охристом одеянии, со слегка склоненной головой, его кроткий взгляд обращен внутрь себя. Затронутая в этой картине проблематика нашла отражение в более поздних сериях изображений апостолов – «Апостоладос» 1605–1610 и 1610–1614.

## Популярный живописец

**Х**удожник продолжал работать в Толедо. По-прежнему он получал многочисленные заказы, приносящие хороший доход, однако покрывать затраты на привычную красивую жизнь становилось все сложнее. В итоге Эль Греко разорился; он больше не устраивал пиров, не приглашал музыкантов. Жизнь во дворце сосредоточилась в задних комнатах, от былой роскоши остались лишь несколько стульев и библиотека. Но живописец продолжал работать над своими картинами.

На портретах кисти Эль Греко запечатлены многие его современники (дворяне, ученые, поэты, писатели, лица духовного сана), которым тот давал тонкую психологическую характеристику. Художника в человеке более всего интересовали его внутренний мир, духовное богатство, интеллект. Однако можно заметить, что многие портреты мастера однотипны. Их сближают схожее композиционное решение (погрудное изображение в легком

*Портрет Хорхе Мануэля Теотокопулоса. 1600–1605*

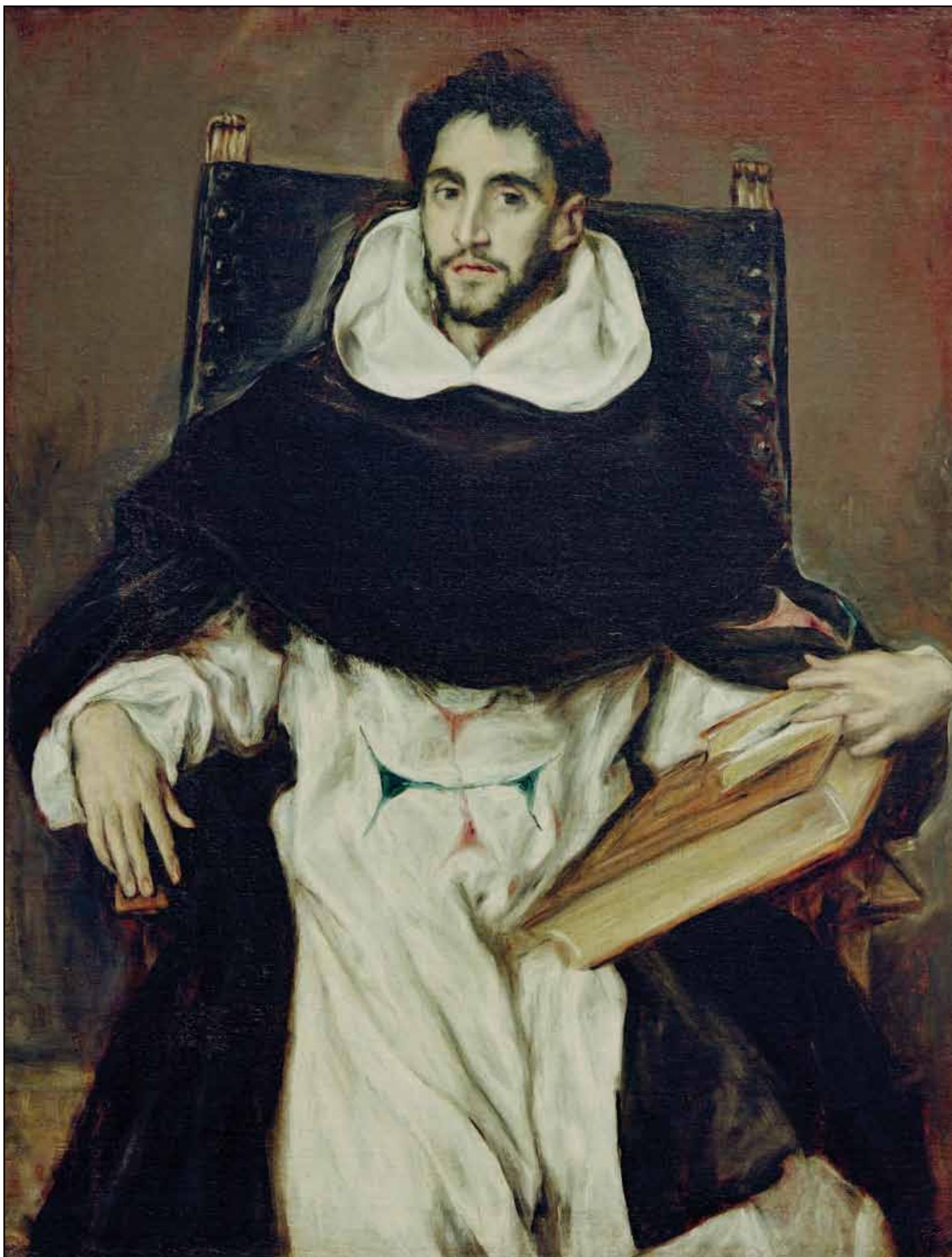




Портрет молодой женщины. 1590–1600



*Портрет Диего де Коваррубиаса. Около 1600*



*Портрет фра Ортенцио Феликса Парависино. 1604–1609*



*Распятие. 1596–1600*

трехчетвертном повороте или анфас), темный фон, темные одежды с обязательным ослепительно-белым аксессуаром – накрахмаленным воротником, а также горделивая прямая осанка и бесстрастное выражение лица модели, предписанные придворным этикетом. Но все же при этом каждый портрет индивидуален, каждый представляет судьбу и характер.

«Портрет Хорхе Мануэля Теотокопулоса» (1600–1605, Музей изящных искусств, Севилья), сына художника, отличается от других его работ аналогичного жанра. В нем нет характерной бесстрастной маски, на лице появляются «живое» выражение и улыбка. Это превосходное полотно исключительно для творчества Эль Греко, поскольку является редким свидетельством семейной жизни

мастера. В XIX веке считалось, что это автопортрет художника, однако в настоящее время большинство исследователей признают его изображением Хорхе Мануэля. Картина одновременно строга по стилю и необыкновенно выразительна эмоционально.

Еще одна блистательная работа мастера – «Портрет Диего де Коваррубиа» (около 1600, Музей Эль Греко, Толедо), на которой изображен испанский юрист, политик, священник и философ, принадлежавший к Саламанкской школе средневековой философии. Диего де Коваррубиа разработывал экономические теории, а также осуждал захватнические войны Испании, в ходе которых колонизаторы жестоко и бессмысленно убивали американских индейцев. В этом портрете, как и в остальных произведениях жанра, Эль Греко все же остается верен своему стилю: все внимание зрителя должно быть сосредоточено именно на лице модели, поэтому лишние отвлекающие детали отсутствуют.

«Портрет фра Ортенсио Феликса Парависино» (1604–1609, Музей изящных искусств, Бостон) отличается живостью и поэтической вдохновенностью. Ортенсио Феликс Парависино был ученым монахом и поэтом при дворе Филиппа III, его перу принадлежат сонеты, посвященные Эль Греко. Фра Ортенсио представлен почти в полный рост, сидящим на кресле. Фронтальная постановка его фигуры могла бы сделать композицию

*Портрет Херонимо де Севальоса. 1605–1614*





Портрет кардинала Ниньо де Гевара. 1596–1600



*Евангелист Иоанн. 1595–1604*



*Мадонна покрова. Около 1603*



*Вознесение Девы Марии. 1613*

тяжелой и монументальной, но художнику удается избежать этого благодаря некоторому нарушению пропорций и асимметричному изображению высокой спинки кресла, вносящему динамику в композицию.

На «Портрете Херонимо де Севальоса» (1605–1614, Музей Прадо, Мадрид) перед нами предстает одетый по испанской моде в черный костюм с ослепительно белым кружевным воротником юри-консулт, профессор университета в Саламанке, в 1613 преследуемый инквизицией. Художник не стал изображать спокойное бесстрастное лицо-маску, которую было принято носить по придвор-

ному этикету. Эль Греко запечатлел усталого стареющего человека. Возраст, болезнь и осознание неизбежности конца земного существования сделали трагичным мировосприятие художника, что и нашло отражение в его драматичном искусстве.

«Портрет кардинала Хуана де Таверы» (1608–1614, Госпиталь святого Иоанна Крестителя, Толедо) написан с посмертной маски, на которой пропечатались уже измененные смертью черты исхудалого лица с резко выступающими скулами и огромными глубокими глазницами. Правдиво передав лицо-маску, художник был вынужден написать открытые глаза, и на портрете архиепископа и инквизитора они и кажутся живыми. Кардинал Тавера, архиепископ Толедский, являлся шестым главным инквизитором Испании. Инквизиция – преследование и искоренение церковных ересей – на испанской почве отличалась особой жестокостью. Широко практиковались публичные казни (аутодафё), многие жертвы которых гибли невинно. Судьбы людей решали кардиналы.

В 1613 Эль Греко создал для толедской церкви Сан-Висенте алтарный образ «Вознесение Девы Марии» (Музей Санта-Крус, Толедо). Богоматерь в окружении ангелов поднимается к небесному свету, Ее встречает голубь – Святой Дух. Ангелы

*Евангелист Лука, пишущий икону Богоматери. Около 1608*





*Портрет кардинала Хуана де Таверы. 1608–1614*



*Снятие пятой печати. 1608–1614*

занимают практически все пространство картины, далеко внизу остается пейзаж Толедо. Фигура Марии неестественно удлинена, что также подчеркнуто низкой точкой зрения, с которой Она изображена. Композиция выстроена по плавным округлым линиям, делающим картину гармонич-

ной: в верхней части композиции головы ангелов образуют овал, в который вписан меньший круг – «хоровод херувимов». В этом круге в небесном сиянии парит Святой Дух. Фигуры возносящихся ангелов также расположены по плавной линии, восходящей из правого нижнего угла полотна. На земную жизнь намекает лишь остающийся далеко внизу Толедо – любимый город художника, в



который он словно перенес сакральное действо. Тайнство Вознесения Богоматери происходит в небесной сфере. Мистическое видение лишено свидетелей, оно сокрыто от глаз смертных, принадлежа полностью потустороннему миру.

### Поздний период

**В** творчестве последних десяти лет жизни Эль Греко отразились трагическое восприятие действительности, обостренное чувство одиночества и подвластности року. Основная идея его искусства – выражение стремления человека к Богу и подчинения телесного начала духовному – достигла наивысшей точки развития.

В 1605–1610 Эль Греко выполнил серию изображений апостолов – «Апостоладос», ныне в разрозненном виде находящуюся в различных музеях мира. По числу учеников Христа цикл состоит из двенадцати образов, отражающих индивидуальность характера каждого апостола. В 1610–1614 была создана вторая серия изображений апостолов, которая

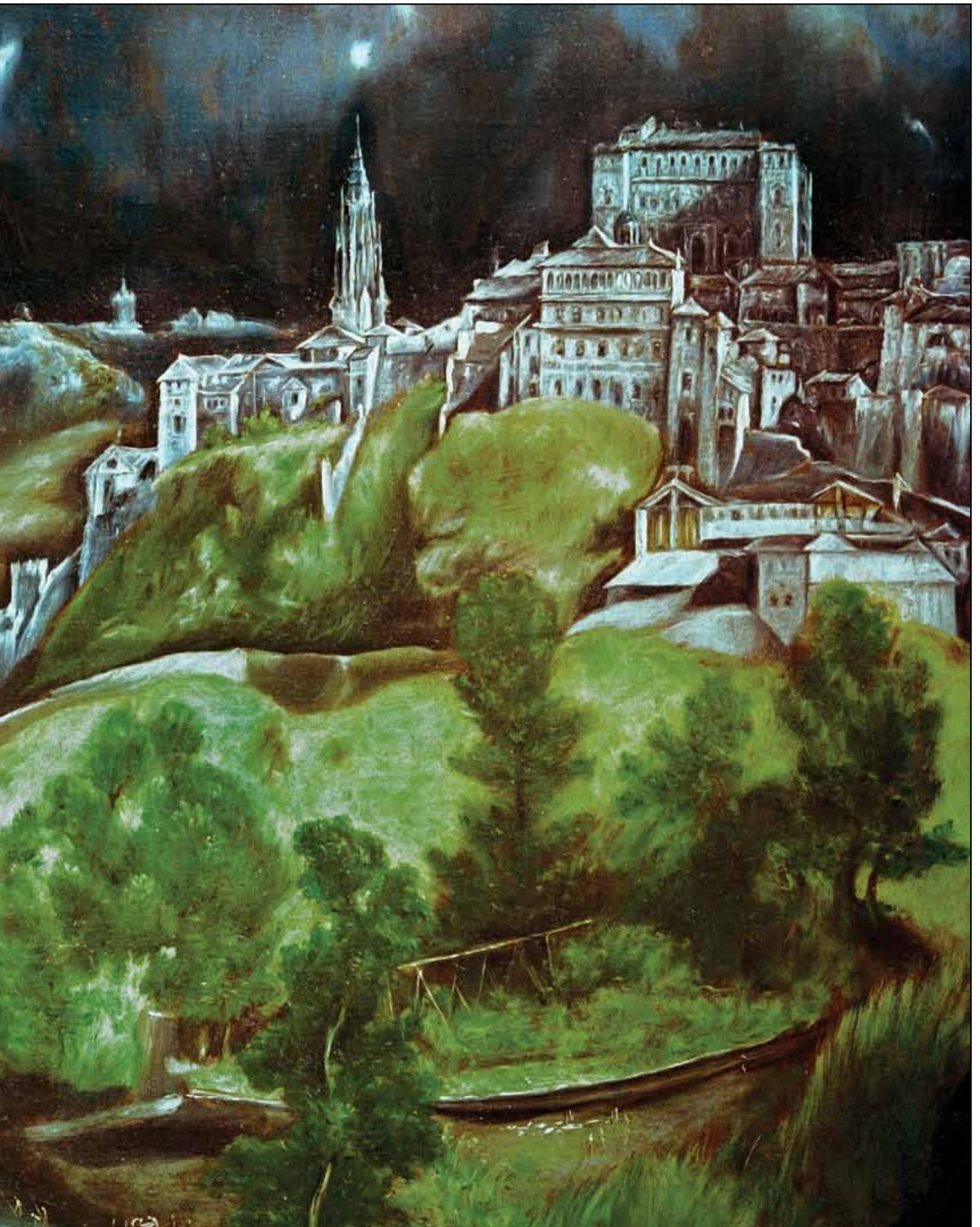
*Лаокоон. 1604–1614*

хранится в Доме-музее Эль Греко в Толедо. Апостолы предстают реальными, живыми людьми со своими характерами и переживаниями. Они, разными путями пришедшие к Богу, призваны нести миру Свет Истины, проповедовать и спасать людей. Каждого из них автор изобразил с индивидуальными чертами лица и в разных ракурсах, создав практически портреты учеников Христа.

В 1610–1614 Эль Греко написал знаменитый пейзаж «Вид Толедо» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк), в котором на фоне грозового неба показал свой любимый город на холмистой местности, изрезанной излучиной реки Тахо. Город безлюдный, оттого он кажется брошенным, а весь пейзаж выглядит таинственным миражом под беспокойным небом. В этом произведении не чувствуется степень отдаленности одних предметов от других, то есть автор сознательно не создает глубину пространства. Отказываясь от ренессансных завоеваний живописи – передачи пространства при помощи

*Вид Толедо. Фрагмент. 1610–1614*







*Вид и план Толедо. 1608–1614*

перспективы, – художник творит словно в духе средневекового искусства. В картине разлито предчувствие катастрофы: грозное небо будто опрокидывается на землю, белые постройки призрачного города, раскинувшегося на холмах, похожи на надгробия. Пейзаж нельзя назвать точным топографическим «портретом» города: все здания показаны зрителю главными фасадами, что усиливает впечатление плоскостности, к тому же изменено положение некоторых объектов исторической застройки относительно друг друга. Вероятно, автор преследовал иную цель, отличную от стремления точного воспроизведения местности. Этот пейзаж – скорее субъективный образ Толедо, каким его видел сам Эль Греко.

Любимый город возникает и на другом полотне мастера – «Вид и план Толедо» (1608–1614, Музей Эль Греко, Толедо). Здесь зритель может видеть город с разных сторон: на уровне зрительно-го восприятия – общая панорама и карта, на аллегорическом уровне – персонификация реки, на которой вырос Толедо, на религиозно-мистическом уровне – небесные покровители города. Эль Греко рассказывает легенду о святом покровителе Толедо, облаченном в ризу Самой Девой Марией. Их фигуры, окруженные ангелами, парят в небе, освящая Толедо своим присутствием. Слева внизу на полотне мы видим скульптурный образ сидящего мужчи-

ны, облокотившегося на сосуд, из которого льется вода, – это аллегория реки Тахо. В правом нижнем углу представлен юноша, держащий в руках карту города. На ней же художник дал надпись (в правом углу), объясняющую изображение отдельно написанного здания, вынесенного из контекста городской застройки и словно парящего на облаке. Это госпиталь Тавера, построенный по приказу уже упоминавшегося кардинала Хуана де Таверы. По заказу де Таверы, возможно, и была написана картина. Эль Греко предпочел изобразить здесь модель госпиталя с главного фасада, а на плане Толедо показано, как это здание располагается в архитектурной среде города.

В конце жизни мистик Эль Греко обратился к Апокалипсису в полотне «Снятие пятой печати» (1608–1614, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Души умерших за слово Божие, возопившие к Господу, получают с неба белые одежды в знак грядущего отмщения за их невинно пролитую кровь. «И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка святы́й и истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу? И даны были каждому из них одежды белые, и сказано им, чтобы они успокоились еще на малое время, пока и сотрудники их и братья их, которые будут убиты, как и они, дополнят число» (Откровение Иоанна Богослова, глава 6; 9–11).



*Святой Ильдефонс. 1605–1610*

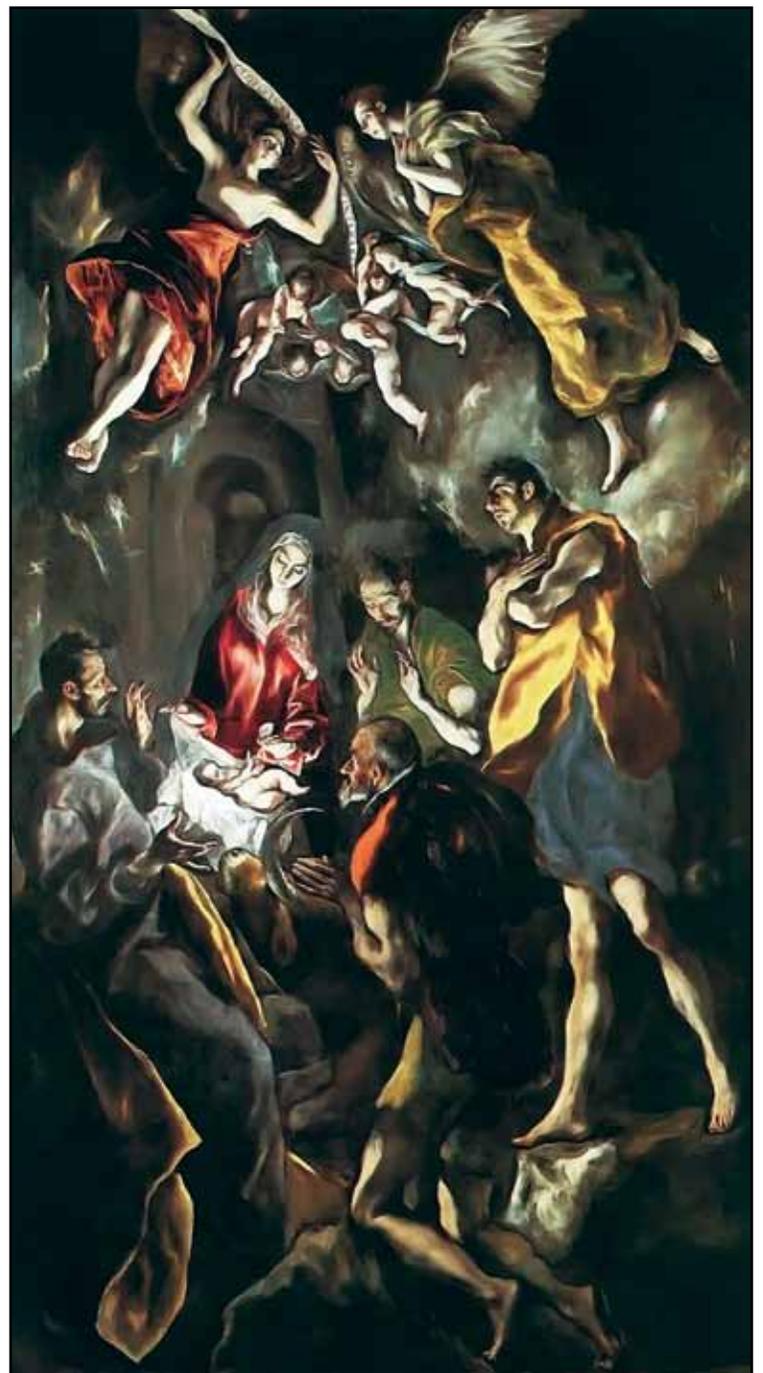
Некоторые исследователи считают, что эта картина – нижняя часть оригинального произведения, а в утраченной верхней части должны были быть изображены Агнец Божий и символы снятых Им первых четырех печатей. Кроме того, предполагается, что Эль Греко по-своему интерпретировал сюжет снятия пятой печати как предвестия Страшного суда, обозначающего конец времен: фигуры людей показаны так, будто они встают из могил, что

обычно изображается в сценах Страшного суда<sup>2</sup>. Тема конца света оказалась близка стареющему художнику, которым овладевали мысли о смерти. Картина, свободная от традиционных живописных канонов, как и другие поздние произведения мастера, осталась не понятой современниками.

Больной и слабый Эль Греко все равно продолжал писать. Его последняя работа – «Обручение Девы Марии» (1613–1614, Румынский музей искусств, Бухарест) с абстрактным ирреальным фоном, в котором угадываются архитектурные детали, – не окончена. Художник умер, трудясь над этой картиной, 7 апреля 1614 и был похоронен в церкви Санто-Доминго эль Антигуо. Последователей у него не было (только сын делал копии с его работ).

На Крите, родине мастера, его имя было

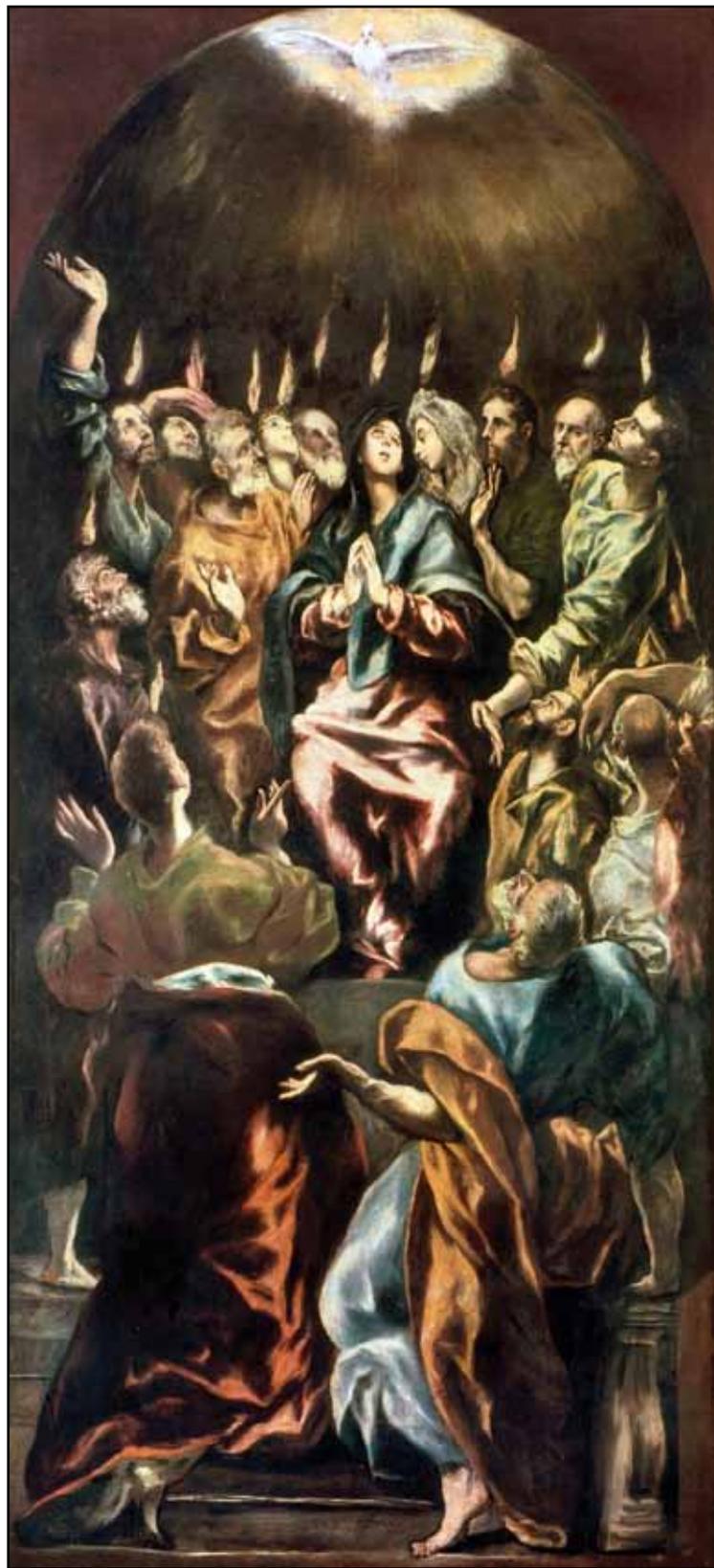
*Поклонение пастухов. 1612*



неизвестно. А после смерти о нем быстро забыли и в Европе. Лишь Диего Веласкес (1599–1660), бывший придворным живописцем, высоко оценил его творчество и попытался возродить почитание искусства Эль Греко, вернув его работы в залы Эскориала. В XVII и XVIII веках произведения художника оставались чуждыми и в художественных кругах.

В XIX веке художники романтического направления пленились загадкой Эль Греко, восхились его эксцентричностью. Теофиль Готье считал его даже предтечей романтизма. Романтикам был сродни мистицизм живописца, а его образ жизни вызывал большой интерес. Тогда же распространи-

*Апостол Петр. Фрагмент. 1610–1613*



*Троицын день. 1607–1614*

лась легенда о том, что Эль Греко был безумен (а в понимании романтиков безумие граничит с гениальностью и свидетельствует об особом духовном уровне человека). Эти слухи появились еще при жизни мастера, а в XX столетии составили «научное» мнение и «диагноз»: сумасшествие<sup>3</sup>. Эль Греко восхищались Поль Сезанн и Пабло Пикассо, испытавшие влияние работ мастера на свое творчество.



*Обручение Девы Марии. 1613*

## Примечания:

- 1 Bronstein Leo. El Greco. – London, Thames and Hudson Ltd., 1991. P. 17.  
 2 Bronstein Leo. El Greco. – London, Thames and Hudson Ltd., 1991. P. 122.  
 3 Bronstein Leo. El Greco. – London, Thames and Hudson Ltd., 1991. P. 11.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Поклонение пастухов.** 1570. Холст, масло. Собрание Буклех, Нортгемптоншир  
 стр. 4 – **Изгнание торгующих из храма.** Около 1570. Холст, масло. Национальная галерея, Вашингтон  
 стр. 5 – **Исцеление слепого.** Около 1570. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
 стр. 6 – **Пьета.** 1565–1570. Холст, масло. Музей искусств, Филадельфия  
 стр. 7 – **Мальчик, раздувающий лучину.** Фрагмент. 1570–1575. Холст, масло. Национальный музей Каподимонте, Неаполь  
**Портрет Джулио Кловио.** 1572. Холст, масло. Национальный музей Каподимонте, Неаполь  
 стр. 8 – **Вознесение Девы Марии.** 1577. Холст, масло. Институт искусств, Чикаго  
**Троица.** 1577–1579. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 9 – **Иоанн Креститель.** 1577–1579. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
**Совлечение одежды.** 1577–1579. Холст, масло. Кафедральный собор, Толедо  
 стр. 10 – **Кающаяся Мария Магдалина.** 1576–1578. Холст, масло. Музей изобразительных искусств, Будапешт  
 стр. 11 – **Мученичество святого Маврикия.** 1580–1582. Холст, масло. Эскориал, Мадрид  
 стр. 12 – **Портрет дамы.** 1577–1580. Холст, масло. Собрание Джона Дж. Джонсона, Музей искусств, Филадельфия  
**Дама в мехах.** 1577–1580. Холст, масло. Собрание Стерлинг Маквелл, Глазго  
 стр. 13 – **Дворянин с рукой на груди.** 1577–1579. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 14 – **Портрет поэта Алонсо Эрсилья-и-Суньи.** 1577. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
**Святой Себастьян.** 1577–1578. Холст, масло. Кафедральный собор, Валенсия  
 стр. 15 – **Святой Франциск и брат Лео, размышляющие о смерти.** Фрагмент. 1582. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 16 – **Молитва святого Доминика.** 1585–1590. Холст, масло. Частное собрание  
 стр. 17 – **Погребение графа Оргаса.** 1586–1588. Холст, масло. Церковь Санто-Таме, Толедо  
 стр. 18 – **Покаяние Петра.** 1585–1590. Холст, масло. Барнар-Касл, Дарем  
 стр. 19 – **Коленопреклоненный святой Франциск.** 1594–1595. Холст, масло. Художественный музей, Сан-Франциско  
**Христос.** 1590–1595. Холст, масло. Национальная галерея, Прага  
**Эпид мужской головы.** Около 1595. Холст, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт  
**Святой Иероним в кардинальском облачении.** 1590–1600. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон  
 стр. 20 – **Апостол Андрей и святой Франциск.** 1590–1595. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 21 – **Христос на Масличной горе.** Фрагмент. 1590–1595. Холст, масло. Музей искусств, Толидо, Огайо  
 стр. 22 – **Распятие с двумя заказчиками.** Около 1590. Холст, масло. Лувер, Париж  
 стр. 23 – **Несение креста.** 1590. Холст, масло. Бруклинский музей, Нью-Йорк  
 стр. 24 – **Коронование Девы Марии.** Фрагмент. 1591. Монастырь Санта-Мария де Гуадалупе, Касерес  
**Благовещение.** 1595–1600. Холст, масло. Венгерский музей изобразительных искусств, Будапешт  
**Крещение Христа.** Около 1596. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 25 – **Святое семейство с Марией Магдалиной.** 1595–1600. Холст, масло. Музей искусств, Кливленд  
 стр. 26 – **Святое семейство со святой Анной.** 1595. Холст, масло. Госпиталь Тавера, Толедо  
 стр. 27 – **Благовещение.** 1596–1600. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
**Дева скорбящая.** 1594–1600. Холст, масло. Музей изящных искусств, Страсбург  
 стр. 28 – **Апостолы Петр и Павел.** 1587–1592. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 стр. 29 – **Портрет старого дворянина.** 1587–1600. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 30 – **Портрет доминиканца (монаха ордена тринитариев [?]).** 1600–1610. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
**Портрет Хорхе Мануэля Теотокопулоса.** 1600–1605. Холст, масло. Музей изящных искусств, Севилья  
 стр. 31 – **Портрет молодой женщины.** 1590–1600. Холст, масло. Собрание Розермер, Лондон  
 стр. 32 – **Портрет Диего де Коваррубиса.** Около 1600. Холст, масло. Музей Эль Греко, Толедо  
 стр. 33 – **Портрет фра Ортенсio Феликса Парависино.** 1604–1609. Холст, масло. Музей изящных искусств, Бостон  
 стр. 34 – **Распятие.** 1596–1600. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
**Портрет Херонимо де Севальоса.** 1605–1614. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 35 – **Портрет кардинала Ниньо де Гевара.** 1596–1600. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
 стр. 36 – **Евангелист Иоанн.** 1595–1604. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 37 – **Мадонна покровы.** Около 1603. Холст, масло. Церковь госпиталя Каридад, Пльескас  
 стр. 38 – **Вознесение Девы Марии.** 1613. Холст, масло. Музей Санта-Крус, Толедо  
**Евангелист Лука, пишущий икону Богоматери.** Около 1608. Холст, масло. Кафедральный собор, Толедо  
 стр. 39 – **Портрет кардинала Хуана де Таверы.** 1608–1614. Холст, масло. Госпиталь святого Иоанна Крестителя (Госпиталь Тавера), Толедо  
 стр. 40 – **Снятие пятой печати.** 1608–1614. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
 стр. 41 – **Лаокоон.** 1604–1614. Холст, масло. Национальная галерея, Вашингтон  
 стр. 42–43 – **Вид Толедо.** Фрагмент. 1610–1614. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк  
 стр. 44 – **Вид и план Толедо.** 1608–1614. Холст, масло. Музей Эль Греко, Толедо  
 стр. 45 – **Святой Ильдефонс.** 1605–1610. Холст, масло. Монастырь Сан-Лоренцо, Эскориал  
**Поклонение пастухов.** 1612. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 46 – **Апостол Петр.** Фрагмент. 1610–1613. Холст, масло. Монастырь Сан-Лоренцо, Эскориал  
**Троицын день.** 1607–1614. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид  
 стр. 47 – **Обручение Девы Марии.** 1613–1614. Холст, масло. Румынский музей искусств, Бухарест

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *Д. Перова*  
Корректор: *А. Плещачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: *editor@directmedia.ru*  
*www.directmedia.ru*

---

**ТОМ 47 «Эль Греко»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Эль Греко. «Кающаяся Мария Магдалина»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,  
г. Ярославль

Подписано в печать 10. 08. 2010  
Формат 70x100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
№