

## *Теория и история искусства*

*К 400-летию со дня кончины Эль Греко*

УДК 75.03  
ББК 85.143(3)

**Бычков Виктор Васильевич,**  
доктор философских наук, профессор,  
главный научный сотрудник сектора эстетики,  
Институт философии, Российская академия наук,  
ул. Волхонка, д. 14, 119991 г. Москва, Российская Федерация  
E-mail: iph@iph.ras.ru

### **МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА ЭЛЬ ГРЕКО**

**Аннотация:** Многие работы позднего Эль Греко отличаются сложной художественной организацией пространственно-временного континуума, что вызывает неоднозначное эстетическое восприятие и последующее понимание этих работ. Целью данного исследования является осмысление этого феномена. Проведённый анализ системы живописных средств выражения (композиции, колорита, деформаций человеческих фигур и предметов etc) больших алтарных картин позднего Эль Греко и его серий изображений апостолов (апостоладос) показывает, что метафизический смысл этого фактически главного пласта его творчества заключается в художественном выражении ощущения грядущего Апокалипсиса. Для этого испанский мастер помещает все изображаемые им события священной истории и образы апостолов в уникальный, не земной и не небесный, пространственно-временной художественный континуум. Его организации способствуют перегруженность композиции и, прежде всего, небесной сферы, сильно деформированными, предельно подвижными фигурами, контрастные колористические гаммы напряжённых, как правило, насыщенных тёмных цветов, тревожная организация облаков и туч, особые экспрессивные приёмы создания световой атмосферы и иных феноменов света.

**Ключевые слова:** искусство, живопись, Эль Греко, метафизический смысл искусства, апокалиптизм, символизм, образ, цвет, форма.

Творчество Эль Греко всегда привлекало моё внимание и как одного из двух величайших греческих художников, обретших вторую родину за пределами своего отечества и добившихся там выдающихся достижений в искусстве (вторым, но первым хронологически был наш соотечественник Феофан Грек), и как мастера, живопись которого созвучна каким-то моим глубинным эстетическим потребностям. Практически ради общения с его искусством я совершал неоднократные паломничества в Толедо и в Мадрид, да и в других музеях мира немало времени проводил

---

перед его полотнами, получая всегда от их созерцания эстетическое наслаждение и обогащаясь духовно.

Вот и в прошлом году, направляясь на отдых, мы с женой, которая тоже высоко ценит этого художника и даже писала о нём [5], на этот раз по её инициативе провели неделю в Толедо и Мадриде специально в гостях у Эль Греко. Эта неделя много дала мне для более глубокого проникновения в дух его творчества. Начиная с первого посещения Мадрида и Толедо в 1992 г., меня всегда магнетически влекли к себе огромные, вытянутые вверх алтарные полотна Греко позднего периода и одновременно чем-то настораживали, ставили какую-то границу восприятию и приводили в некоторое замешательство моё понимание многих из этих картин. В этом вроде бы противонаправленном воздействии великого испанца на моё эстетическое сознание я и ощущал всегда некую тайну его творчества, его метафизический смысл, но не мог на уровне *ratio* выразить его, что в принципе и необязательно для обычного реципиента, но всегда не даёт покоя сознанию исследователя искусства.

Признанные классические шедевры Эль Греко «Эсполио», «Погребение графа Оргаса», «Мученичество св. Маврикия» практически не вызывают у меня подобной реакции. Они просто доставляют высочайшее эстетическое наслаждение, втягивая сознание сначала в образный мир созерцаемой картины, а затем и куда-то за него в пространства высокой радости и духовного ликования. Эти работы, как и многие другие его, классически сгармонизированы во всём: в композиции, колористическом решении, эмоциональном и духовно-содержательном настрое. Подобное можно сказать о многих портретах его современников, «Святом семействе» (особенно из толедского музея «Госпиталь Тавера»). Высокое наслаждение доставляет мне его колорит, где он продолжает и развивает традиции любимой мною венецианской школы. Как известно, после усвоения на родном Крите византийских иконописных приёмов и написания ряда икон в этих традициях, Доменик Теотокопулос переехал в Венецию, где успел поучиться у стареющего уже Тициана и других крупных венецианских колористов. Затем он поработал и в Риме, но венецианскую живописную традицию признал своей, полюбил её, привёз в Испанию и на её основе создал свой уникальный живописный стиль.

В Толедо он приехал в возрасте 25 лет и прожил там практически всю испанскую, т. е. большую часть своей творческой жизни (с 1576 по 1614 гг.). Именно здесь его искусство впитало в себя неповторимый дух испанского мистико-экзальтированного маньеризма, характерного, например, для Луиса Моралеса (1509–1586) или Алонсо Берругете (1490–1561). Да и сам пряный аромат древней, только недавно оставленной королём испанской столицы, в которой во времена Греко одновременно господствовали аристократические кружки испанских интеллектуалов, не пожелавших переехать в Мадрид вслед за двором, и суровая католическая инквизиция, явно наложил на его сознание, изначально пропитанное духом свободного христианского неоплатонизма, усвоенного им в ренессансной Италии, особый отпечаток, нашедший яркое выражение в его живописи.

Мощным чисто художественным символом практически всего испанского, т. е. главного, зрелого и уникального периода творчества Эль Греко несомненно является его знаменитое полотно «Вид Толедо» (1597–1599; Метрополитен, Нью-Йорк), где любимый город изображён во время ночной грозы. Сегодня я вполне определённо могу сказать, что всё творчество великого живописца пронизано духом ожидания метафизической грозы грядущего Апокалипсиса, представленной в этой картине экспрессивным символическим образом. Возможно, что именно выражение этого глобального апокалиптизма и притягивает меня к искусству Эль Греко, а своей слишком уж сильной, иногда мрачноватой экспрессией даже как-то настораживает, вызывает внутренний дискомфорт эстетического восприятия.

Уже в «Эсполио» (1577–1579), изображающем момент стаскивания (так!) каким-то уродцем багряницы с Христа перед самым Его распятием, взгляд Иисуса тщетно молит небо, чтобы сия провиденная им гроза миновала человечество. Однако она в виде тёмной волны этого самого дикого, безумного человечества уже наваливается на Христа сверху и сзади, готовая вот-вот смыть и Его, и всё живое (красные, жёлтые, золотистые — цветные — пятна первого плана картины) с лица земли. Понятно, что картина сразу не понравилась заказчику — капитулу Толедского собора, для алтарной части сакристии которого полотно было заказано и в конце концов, не без сопротивления части толедского духовенства, заняло там своё место. Апогея художественной выразительности этот дух апокалиптизма достигает в последних гениальных полотнах художника «Лаокооне» (1610–1614) и «Снятии пятой печати» (1608–1614).

Между этими художественными шедеврами («Эсполио» — «Снятие...») начала работы в Испании и конца жизни и следует, на мой взгляд, рассматривать творчество великого живописца. Здесь ключ и к тем огромным алтарным образам, хранящимся сейчас в Мадриде (Прадо) и в Толедо, которые долгое время вызывали у меня какое-то двойственное отношение, но всегда производили сильное художественное впечатление. После летней поездки в Испанию специально к Эль Греко эта двойственность почти полностью снялась, разрешилась на эстетическом уровне. Что собственно смущало моё эстетическое чувство в этих работах? Прежде всего, перегруженность неба, т. е. образа духовной сферы бытия, излишне материализованными, нередко тяжеловатыми, предельно деформированными, иногда даже как-то неумело или небрежно написанными фигурами. Ничего подобного нет в «Лаокооне» и в «Снятии пятой печати». И как сильны в художественном отношении, выразительны и символичны (в смысле чисто художественной символизации [см. о ней: 2, с. 81–90; 3, с. 144–177; 4, с. 125–135]) эти полотна. Более мощно и лаконично выраженного метафизического духа апокалиптизма в живописи я, пожалуй, и не встречал. Разве что «Герника» Пикассо восходит к этому, но только восходит, а здесь — уже явлено. И как! Однако эти картины — как бы мощный прощальный аккорд гения, прозревшего апокалиптизм человеческого бытия в его сущности и сумевшего, наконец, выразить его живописно в лаконичной, предельно ясной форме. В алтарных же картинах он только идёт к этому, руководствуясь всем своим достаточно противоречивым духовно-художественным

---

опытом. Отсюда, по-моему, и двойственное воздействие на моё (думаю, что не только) эстетическое чувство.

В творческом сознании великого живописца удивительным образом сочетались практически несочетаемые или трудно сочетаемые художественные традиции поствизантийской иконописи, венецианской и римской (тоже — противоположности) живописных школ высокого и позднего Ренессанса и атмосфера экзальтированного мистицизма католической Испании, шедшей в искусстве своим особым путём. При этом все эти традиции были хорошо освоены и усвоены многомудрым греком на практике. До нас дошли и его прекрасное «Успение» (1567), написанное в лучших традициях критской иконописи, и его же добротные полотна как зрелого мастера венецианской школы (например, «Исцеление слепого», 1570–1575, Парма). Исследователи творчества Эль Греко особенно подчёркивают влияние на него Тинторетто и Микеланджело. Это очевидно, хотя сам великий испанец относился к живописи Микеланджело скептически, что тоже понятно. В своём искусстве, в понимании цвета, колорита, цветовых отношений он, повторяюсь, и в Риме, и в Толедо оставался типичным последователем венецианской школы.

Между тем как сочетать в себе, в своём художественном сознании главные принципы византийской иконописи, для которой характерен предельно условный канонизированный художественный язык, ориентированный на создание символических анаagogических образов, как бы идеальных моделей видимого мира, его предвечных эйдосов в некоем идеальном вневременном сознании, с венецианским буйством ярких земных красок в изображениях исключительно земной, даже плотской жизни во всей её материальной красе и почти избыточности? Все события Священной Истории, которые, кстати, стояли в итальянском искусстве зрелого Ренессанса в одном ряду с событиями античной мифологии и античной и всей последующей истории, изображались здесь исключительно как события земные, когда-то произошедшие с земными, плотскими людьми. Именно изображение земной материи — человеческих тел и вещей — влекло тех же венецианцев и позволило им выработать потрясающий живописный язык.

Как совместить в одном творческом сознании эти противоположные по сути своей художественные тенденции? И нужно ли? И пытался ли сделать это Эль Греко? Проще ведь было остаться на какой-то одной, на благо он хорошо владел и той, и другой традициями. Между тем уникальность его творческой манеры выросла и сложилась — это хорошо показывает его живопись — именно на скорое всего внесознательном стремлении совместить, синтезировать освоенные им противоположные художественные традиции, включая, кстати, и некоторые изобразительные приёмы Микеланджело, и экзальтированный мистицизм своих испанских предшественников в живописи.

Между тем не будем забывать, что это традиции из разных конфессиональных и культурных пространств. По рождению (т. е. генетически и архетипически), по крещению и по первому художественному образованию и опыту Доменик Теотокопулос — православный грек, т. е. прямой наследник византийских традиций. В Италии он попал в пространство духовного свободомыслия, а в Испании оказался

---

в чуждой православии и любой духовной свободе ригористически наэлектризованной католической среде, в которой преследования инакомыслящих были обычным делом, а аутодафе (торжественные богослужебные акции осуждения еретиков, проводившиеся на центральных площадях городов и завершавшиеся часто сожжением их на костре) воспринимались народом как театральные зрелища. Между тем в Венеции и Риме он вкусил от плода активно секуляризирующейся и антикизирующейся культуры высокого Ренессанса. Известно, что он привёз с собой в Испанию большую библиотеку духовной и философской литературы на греческом, итальянском и латинском языках. А освоив испанский, пополнял её ещё и испанскими книгами. Он был дружен с некоторыми крупными представителя испанской духовной интеллигенции, поэтами, художниками.

И всё это каким-то чудесным и уникальным образом сплывилось в его сознании в нечто целостное и выразилось в живописи. Правда, целостность эта отнюдь не была непротиворечивой. Суть этого противоречия по крупному счёту основывалась, как мне представляется, на художественном стремлении мудрого живописца выразить сущностное единство небесного и земного миров, Града Божьего и града человеческого в их метафизических измерениях, вопреки тому резкому противопоставлению этих градов, которое он наблюдал в испанской инквизиционной реальности. Византийская и греческая иконопись давали незамутнённые, столетиями отстоявшиеся художественные символы небесного града; Микеланджело в своём Страшном суде наполнил небо предельно человеческими, даже плотскими телами, фактически спустил его на землю, приземлил. Венецианцы обычно изображали библейские события как исключительно земные, чисто исторические, изредка помещая среди людей ангелов в предельно земном облике мифологических существ во плоти только с крыльями, тоже вполне земными — птичьими. Хотя они умели изображать их и в качестве совершенно призрачных (почти прозрачных) существ (см. хотя бы «Тайную вечерю» позднего Тинторетто в венецианской церкви Сан Джорджо Маджоре). Однако выработанной только ими утончённой, богатейшей цветовой гаммой они чисто эстетически возносили все изображаемые события высоко над земной эмпирией.

И всё это знал и умел делать своей кистью Эль Греко и попытался как-то синтезировать в испанский период творчества. Иногда ему удавалось решить эту задачу художественно очень целостно и корректно, но чаще небо и земля вступают в его произведениях в художественную схватку, и тогда мы слышим мощные апокалиптические трубы. Грядёт Нечто!

Вывод этот основывается на результатах моего длительного эстетического созерцания и изучения больших алтарных картин Эль Греко, многие из которых находятся в Толедо и в Прадо. Все они написаны в последние два десятилетия жизни художника. Некоторые повторены в нескольких разных вариантах для разных заказчиков. Картины сильно вытянуты по вертикали (писались для высоких храмов), предельно динамичны, экспрессивны по форме и цвету (колористически развивают находки венецианцев XVI в. в направлении большей контрастности цветов и тонов), отличаются сильной деформацией человеческих фигур, иногда

доходящей до гротеска<sup>1</sup>, сложными ракурсами фигур, большая часть из которых как бы парит в пространстве картины. Земли как таковой, как некоего устойчивого подиума для изображённых действий в большинстве из этих полотен нет вообще, а верхние небесные сферы заполнены множеством предельно материализованных и очень подвижных фигур небожителей. Сюжетно на этих картинах изображаются основные евангельские события из земной жизни Христа и Марии: Благовещение, Поклонение пастухов, Крещение, Распятие, Воскресение, Вознесение Марии и др. Однако происходят они у Эль Греко явно не на земле.

Фактически в этих изображениях нет ни земли, ни неба. Всей совокупностью художественных средств живописцу удаётся создать некий особый (вне-)пространственно-временной континуум, специфический план (как сказали бы антропософы) бытия со своей тонкой материей, который располагается в каком-то своём измерении — между плотной материей земного мира и нематериальным духовным миром божественных сфер. Поэтому в этих полотнах явно земные и материальные по евангельскому сюжету фигуры Марии, Иисуса, Иоанна Крестителя, учеников Христа, пастухов имеют такую же живописную плотность, фактуру, деформированность тел, подвижность, как и небесные чины, музицирующие ангелы, сам Бог-Отец. И это отнюдь не потому, что великий грек не умел изобразить чисто земные сюжеты на земле, а духовные сущности на небе в их собственных средах и соответствующем (скажем, в призрачно-прозрачном, светоносном) живописном облике.

Там, где он сознательно хотел это сделать, у него получалось великолепно. Например, в его выдающихся полотнах «Погребение графа Оргаса» или в «Мученичестве св. Маврикия». В первой картине он чисто живописными (композиционными и цветовыми) средствами выделяет два плана: земной, где жители Толедо присутствуют на погребении тела графа, и небесный, где парят небожители во главе с Иисусом Христом. Планы разделены между собой облачным слоем, на котором восседают живописно более материальные, чем остальные обитатели неба, Богоматерь и Иоанн Креститель. Они выступают здесь как бы стражами врат (некая воронка в облаках) Царства и одновременно ходатаями перед Господом за душу покойного, которую (в виде полупрозрачной (!) фигурки) живописно данный ангел пытается протолкнуть снизу, из земного мира в воронку небесного лона. Оба мира разделены очень чётко.

При этом в земной мир для выражения большей торжественности события и особой святости погребаемого художником помещены и некоторые давно почившие

---

<sup>1</sup> Именно к работам этого периода относится прекрасная характеристика Т. П. Каптерёвой, внимательно изучавшей творчество Греко в Толедо: «Чаше всего его персонажи некрасивы, в них нарушена гармония и симметрия черт; идеал живописца — это идеал неправильного: узкие, сходящиеся углом очертания лиц, непомерно большие, асимметричные, разные глаза, у хрупких бесплотных женщин — крошечные рты, у мужчин — удлинённый череп, огромный лоб, резкие черты, а дети, лишённые обаяния своего возраста, — нередко маленькие уродцы. Тем не менее образам Эль Греко присуща высокая мера духовной красоты, и порой их странная привлекательность достигает редкой волнующей силы» [6, с. 315].

к тому времени персонажи. Тело графа опускают в могилу не его современники, а св. Августин и св. Стефан, а среди живых толедских жителей (современников и знакомых Эль Греко, да и он сам просматривается здесь на заднем плане), присутствующих на обряде, в скорбной позе стоит и св. Франциск Ассизский. Все эти святые, спустившиеся по столь торжественному поводу с неба, изображены так же материально, как и толедские жители, отличаются только облачениями (священническими Августин и Стефан, монашеским — Франциск). Близким к этому образом решена и композиция в «Мучении св. Маврикия». Земная и небесная сферы здесь тоже чётко разграничены чисто живописными средствами. Интересно, что в этих картинах фигуры изображённых персонажей даны практически без каких-либо заметных деформаций и более статично (особенно на земном плане), чем в интересующих нас алтарных работах.

Так что Эль Греко никак нельзя обвинить в каком-либо техническом неумении. Да его никто в этом и не обвинял. Он всё умел. Более того, что особенно интересно, толедские современники, даже заказчики из духовенства, почти единодушно отмечали высокое художественное достоинство его работ, хотя ничего подобного в живописи до этого они, по крайней мере в Испании, не видели. Пеняли же ему исключительно за свободное обращение с каноническими сюжетами. Тем не менее, все картины принимались в храмы, для которых они были написаны, а художнику выплачивались (каждый раз не без препирательств и даже судебных тяжб) за них большие, иногда баснословные гонорары.

Сегодня, внимательно изучив основные алтарные картины Эль Греко, я понимаю, что на них представлены не единожды произошедшие значительные эпизоды Священной Истории, но вечно длящиеся события, ознаменованные этими историческими эпизодами. Всей своеобразной системой художественных средств мастер вынес их в некие метафизические пространства, где небо и земля сходятся в единой мистерии того или иного события (Благовещения, Крещения, Воскресения и т.п.), которое длится вечно. Однако события эти представлены на полотнах Эль Греко отнюдь не благостно, как того казалось бы требуют данные сюжеты, но драматично и даже трагично.

Вот «Благовещение» (1596–1600) из Прадо. Архангел несёт Марии благовест, на неё слетает из золотистой глубины неба Дух Святой в виде белого голубя, а на небе ангелы воспевают и славят событие на музыкальных инструментах. Однако от картины веет не благостью (благостны только лицо Гавриила да жест его сложенных на груди рук). Всё остальное — космологическая тревога и смятение. Тревожно завихряются смерчами тёмные облака, Гавриил в ярко-зелёном (почти ядовитого цвета) хитоне с чёрными крыльями, одно из которых уже складывается, тогда как другое как бы стремительно раскрывается. Одежды Марии раздувает какой-то вихрь, она сама в тревоге (ну, её-то тревога здесь вполне объяснима). Беспокойны позы музицирующих на небе ангелов и гамма их одежд. Вихрящиеся облака суть живые небесные силы, ибо они по краям наполнены младенческими головками ангелочков, что создаёт уже какой-то особо тревожный сюрреалистический эффект.

То же самое можно сказать и о «Вознесении Марии» (1607–1613) из музея Санта Крус в Толедо. Здесь космическая тревога (а чего тревожиться-то? Мария посмертно забирается в теле на небо, из его золотистых глубин к ней опять слетает всё тот же белый голубь — Дух Святой — радость и ликование! Ан нет!) усиливается ещё и сполохами ночной грозы над Толедо внизу картины — уже знакомым нам апокалиптическим символом. Почти в тех же словах можно описать и «Крещение Иисуса» (1608–1614) из госпиталя Тавера (кстати, тот же белый голубь из тех же золотистых глубин слетает здесь на Иисуса). Полное композиционное и цветовое единство небесной и земной сфер — как бы один хоровод тел (не совсем земных и совсем не небесных) вокруг голубя, но атмосфера мрачная, почти трагическая, предельно напряжённая. Апокалиптическая! Не случайно эта картина входила в один цикл со знаменитым «Снятием пятой печати». Обе с ещё несколькими работами писались для храма госпиталя Тавера — вряд ли Эль Греко думал тогда об утешении пациентов госпиталя, да и самого себя — больного и старого. Вряд ли вообще думал о чём-то. Просто самозабвенно писал то, что через него выражалось, прорывалось наружу, в земной мир. А прорывались тревога и предупреждение.

В «Крещении», например, и сейчас находящемся в храме госпиталя, превращённого в музей, изображение выдержано в такой колористически тёмной, мрачноватой, красновато-коричневой гамме, которая скорее погружает нас в хтонический мир Аида с его угрожающими отсветами пламени, сожигающего грешников, чем возвещает о великой радости таинства мистерии крещения самого Иисуса. В подобном же колористическом ключе решены «Распятие» (1590–1600, Прадо — и здесь это ещё как-то можно понять) и «Воскресение Христово» (1590, Прадо — а вот это на рациональном уровне понять очень трудно). Эстетическое восприятие и углублённое созерцание, а затем и пострецептивная герменевтика основных алтарных полотен Эль Греко приводят меня к убеждению, что все основные события евангельской истории художник в этот период своего творчества ощущает и понимает в апокалиптическом ключе, при этом осмысливая Апокалипсис в его катастрофически-карающем модусе, а не в эсхатолого-преображающем и спасающем человека. Для православного грека, попавшего в пространство католической инквизиции Испании, грядущий Апокалипсис — не надежда на рай, преобразование и Царство Божие, а ужас и страх перед вечной карой небесной. Тем более что память о символе подобной кары на земле ещё жива была в душах православных греков — падение Византии как оплота православия. В этом, на мой взгляд, главный метафизический смысл поздних алтарных полотен Эль Греко<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Интересно отметить, что у прибывшего значительно раньше (1370 г.) на Русь другого выдающегося грека Феофана мы наблюдаем, особенно во фресковом цикле новгородского храма Спаса Преображения на Ильине улице, тоже суровый, почти апокалиптический дух, выраженный совсем в иной манере, но также исключительно художественными средствами живописи. Здесь, на мой взгляд, он определялся совсем иной духовной ситуацией. Будучи ярким представителем позднего византийского исихазма, Феофан обнаружил на Новгородской земле такую яркую, кипящую земными радостями и увлечениями жизнь вроде бы православных русичей, что считал одной из своих главных художественных задач суровое



И выражен он только и исключительно живописными средствами. В ряде случаев, как я отчасти показал, даже вопреки сюжету, буквальному смыслу изображаемых евангельских событий. Думаю, что именно поэтому художник выносит их и из земного исторического пространства, где они происходили согласно Евангелию (и где их корректно и художественно выразительно изображали мастера итальянского Ренессанса), и из идеального символического пространства, куда их помещали византийские иконописцы. Эль Греко вроде бы опирается на опыт ренессансных мастеров в изображении человеческих фигур, пейзажа, нематериальных предметов, облаков и т.п., но столь сильно трансформирует, деформирует, динамизирует формы и цветовые отношения, что его евангельские события как бы переносятся с земли совсем в особые, лично его пространственно-временные измерения, где в конечном счёте на зрителя работает не столько изображение события, не его репрезентация, сколько способ и характер цвето-формного выражения. А он-то во всех этих изображениях един, и именно апокалиптичен. Художественно чуткому зрителю, таким образом, за изображением конкретных евангельских событий (буквальный смысл каждого полотна) с помощью чисто художественной символизации испанский художник передаёт своё понимание-ощущение глобального метафизического смысла христианства в целом.

Ангел несёт благовест Марии, а нам страшно. Иисус принимает крещение на Иордане, а мы содрогаемся от ужаса. Христос воскресает из мёртвых, Богоматерь возносится на небо, а у нас мурашки по коже от страха и ужаса. И этим апокалиптизмом пронизаны не только огромные алтарные полотна позднего Эль Греко. Он ощущается во многих его картинах, но более всего после алтарных работ, пожалуй, в потрясающих циклах его «Апостоладос» — неоднократно повторённом изображении серии «портретов» или «икон» (точнее, в чём-то среднем между портретом и иконой) всех апостолов. В Толедо можно увидеть две из них: в соборе (около 1605) и в музее Эль Греко (1610–1614). Эти серии создавались мастером наподобие своеобразного деисиса, возможно в воспоминание о деисисах<sup>3</sup> православных храмов на Крите его времени. В центре его деисисов помещалось поясное изображение благословляющего Христа, а по обе стороны от него тоже поясные изображения двенадцати апостолов в достаточно свободных позах с вещественными символическими атрибутами, характеризующими каждого из них согласно христианскому иконографическому преданию.

При различном личностно-эмоциональном решении образа каждого из двенадцати апостолов художник наделяет их общей чертой — профетической углублён-

---

напоминание своим новым братьям по вере о высокой духовной строгости христианства, да и о грядущих карах для излишне вольно обращающихся с предельно духовно акцентированной православной верой.

<sup>3</sup> Напомню, деисис (на Руси — деисус), или деисисный чин (от греч. *deesis* — моление) — это главный ряд икон православного иконостаса, в котором центральное место занимает икона Христа, а справа и слева ему предстоят в молитвенных позах Богоматерь, Иоанн Креститель, апостолы Пётр и Павел, иногда некоторые другие апостолы и особо почитаемые в данном храме святые.

ностью в себя, где они прозревают, по-моему, одно и то же: грядущий апокалипсис в его эльгрековском трагическом варианте. «Портреты» апостолов существенно отличаются от портретов современников Эль Греко, которых он также написал немало. Если в них мы видим действительно прекрасные, выполненные на уровне высших достижений ренессансного портретного искусства образы живых людей со всеми их внутренними достоинствами и недостатками, то апостолы решены совсем в иной живописной манере.

В них, пишет исследователь творчества Эль Греко, «живопись теряет свою материальность, плотность красочного слоя; кажется, что некоторые картины написаны окрашенным светом. Основной живописный эффект серии апостолов построен на вариации тонов одежд — коричневато-зеленых и бледно-голубых, зеленоватых и серых, желтых и голубых, малиново-розовых и зеленых, голубых и розовых. Есть что-то отвлеченное, астральное в этих крупных цветовых пятнах, очерченных на темном фоне тающей линией контура» [6, с. 348]. Перед нами действительно не портреты в подлинном смысле слова «портрет» земных, малообразованных и «нищих духом» учеников Иисуса, но яркие и индивидуализированные образы уже вознесённых на какой-то иной, неземной план бытия пророков, знающих судьбу человечества, каждый из которых по-своему реагирует на неё. И всё это художнику удалось передать исключительно живописными средствами. Перед нами ряд потрясающих в живописном отношении картин, от каждой из которых трудно оторвать глаз, а переходить от одной к другой, наслаждаясь живописно-психологической симфонией в каком-то полумедитативном состоянии, можно бесконечно долго. В этом, т. е. в чисто живописном (равно художественном, т. е. доставляющем эстетическое наслаждение) выражении того, что не передаётся никаким другим способом, заключается подлинный художественный символизм искусства и его глубокий метафизический смысл.

Я попытался описать здесь один из основных, на мой взгляд, духовных смыслов живописи Эль Греко, открывшийся мне в моём недавнем путешествии к нему в Толедо и Мадрид, особенно ярко и многомерно выраженном в его алтарных картинах и сериях апостоладос и давно не дававший моему пониманию, беспокоивший меня своей сокрытостью от моего эстетического сознания. Теперь, кажется, он открылся мне окончательно, успокоил ищущее сознание и доставил большую эстетическую радость. Тот Апокалипсис, о котором художественно достаточно мощно кричит практически всё искусство XX – начала XXI вв.<sup>4</sup>, Эль Греко ощутил ещё в конце XVI в. и громогласно протрубил о нём исключительно живописными средствами. При восприятии его полотен нередко возникает тот же мощный эстетический катарсис (и большое эстетическое наслаждение, соответственно), который характерен для эстетического восприятия трагедий великих трагиков Античности или Шекспира<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Подробнее об этом апокалипсисе см.: [1].

<sup>5</sup> Пояснение для неэстетиков и неискусствоведов: эстетическое удовольствие в искусстве доставляет не само репрезентируемое событие (в данном случае апокалиптическое или трагическое), но его *выражение* (художественное *как*), т. е. выведение его из обыденного

Должен заметить в завершение этого разговора, что у Эль Греко есть несколько прекрасных полотен, решённых в более оптимистичном тоне, где указанный выше апокалипсизм или отсутствует вообще, или проявляется достаточно слабо. Это, прежде всего, его «Святое семейство» (оба варианта — из госпиталя Тавера и из музея Санта Крус в Толедо), «Коронование Марии» (1591, Прадо), «Мученичество св. Маврикия» (Эскориал; основной мотив здесь, живописно звучащий в небе и в главной группе действующих лиц на первом плане, — прославление мучеников, светлый гимн), в одной из последних картин «Вид и план Толедо» (1610–1614, Музей Эль Греко, Толедо; здесь под весьма ещё тревожным небом город Толедо изображён как сияющий белизной Небесный Иерусалим). Однако и в эти работы системой мелких незначительных вроде бы художественных элементов и деталей Эль Греко вносит какую-то философическую грусть, лёгкую тревогу. Особенно активно этому способствуют изображения всегда тревожных, разорванных, нередко завихряющихся и очень подвижных облаков, всего неба в целом, которое предстаёт в его картинах образом или символом духовного неба. А там великий испанский художник никогда не ощущал благостного покоя.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бычков В. В.* Художественный Апокалипсис Культуры: в 2 т. М.: Культурная революция, 2008. 816 + 832 с.
- 2 *Бычков В. В.* Символизация в искусстве как эстетический принцип // Вопросы философии. М.: Наука, 2012. № 3. С. 81–90.
- 3 *Бычков В. В.* Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма // Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 144–177.
- 4 *Бычков В. В.* Миф в пространстве художественной символизации (пролегомены к современной философии искусства) // Вопросы философии. М.: Наука, 2013. № 9. С. 125–135.
- 5 *Бычкова Л. С.* Творчество и чудотворство: Живая классика искусства. М.; СПб.: Модерн-А, Центр гуманитарных инициатив, 2010. 320 с., ил.
- 6 *Каптерева Т. П.* Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1989. 388 с., ил.

\* \* \*

---

пространства земной жизни человека и его земных переживаний в метафизическое пространство эстетического опыта, в котором вершится (в этом смысле эстетического опыта) гармонизация субъекта эстетического восприятия с Универсумом.

**Bychkov Victor Vassil'evich,**

*Doctor of philosophical sciences, Professor,  
Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,  
Volkhonka 14, 119991 Moscow, Russian Federation  
E-mail: iph@iph.ras.ru*

## THE METAPHYSICAL MEANING OF EL GRECO'S ART

**Abstract:** Many of El Greco's late works feature a complex artistic organization of the spatio-temporal continuum. This causes a polysemous aesthetic perception of these works followed by their comprehension. The goal of this study is to rethink this phenomenon. On the basis of an analysis of El Greco's large altar panels from his late period, as well as of his series of representations of the apostles (apostolados), the author concludes that the main metaphysical meaning of this most important segment of his creative production is a sense of the impending Apocalypse which is artistically expressed by purely aesthetic means (such as composition, color selection, deformations of human figures and objects, etc.). In order to achieve this, the Spanish master places all the events of the sacred history that he depicts, as well as all the images of the apostles into a unique spatio-temporal artistic continuum which is neither earthly nor heavenly. What contributes to the organization of this continuum is the overloaded nature of the artistic composition. First of all, the heavenly section of his paintings is overloaded by heavily deformed, maximally mobile figures. The painter utilizes contrasting color schemes that feature combinations of tense, usually dark colors. The way he organizes the clouds produces an alarming sensation; he employs special expressive ways of recreating the light-filled atmosphere and other luminescent phenomena.

**Keywords:** art, El Greco, apocalypticism, metaphysical meaning of art, symbolism, artistic image, color, painting, form.

### REFERENCES

- 1 Bychkov V. V. *Khudozhestvennyi Apokalipsis Kul'tury* [The Artistic Apocalypse of Culture]: v 2 t. Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2008. 816 + 832 p., il.
- 2 Bychkov V. V. Simvolizatsiia v iskusstve kak esteticheskii printsip [Symbolization in Art as an Aesthetic Principle]. *Voprosy filosofii* [Issues in Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 2012, no. 3, pp. 81–90.
- 3 Bychkov V. V. Khudozhestvennaia simvolizatsiia kak glavnyi printsip estetiki russkogo simvolizma [Artistic Symbolization as the Main Principle of the Aesthetics of Russian Symbolism]. *Dukh simvolizma: Russkoe i zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX – nachala XX veka* [The Spirit of Symbolism: Russian and Western European Art in the Context of the Period Spanning the end of the 19th/beginning of the 20th Century]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012, pp. 144–177.
- 4 Bychkov V. V. Mif v prostranstve khudozhestvennoi simvolizatsii (prolegomeny k sovremennoi filosofii iskusstva) [Myth in Artistic Symbolization (The Prolegomena to the Con-

- temporary Philosophy of Art)]. *Voprosy filosofii* [Issues in Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 2013, no. 9, pp. 125–135.
- 5 Bychkova L. S. *Tvorchestvo i chudotvorstvo: Zhivaia klassika iskusstva* [Creativity and Miracle Working: the Living Classics of Art]. Moscow, St. Petersburg, Modern-A Publ., Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2010. 320 p., il.
  - 6 Kapтерева Т. П. *Iskusstvo Ispanii. Ocherki. Srednie veka. Epokha Vozrozhdeniia* [The Art of Spain. Sketches. The Middle Ages. The Renaissance]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 388 p., il.