

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

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

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

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

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

⁴ Т. П. Кантерева. Эль Греко. М., 1965, стр. 49.

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

⁶ А. Л. Майер. *El Greco an Oriental Artist*. — «The Art Bulletin», 1929, p. 146—152.

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