

Ю. А. ПЯТИЦКИЙ

СТВОРКА ПАНАГИАРА КРИТСКОГО МАСТЕРА ВИКТОРА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н. П. ЛУХАЧЕВА

Человек сам по себе полон противоречий,
и столь же противоречиво все то, что он делает
и творит.

Альберт Фридрихер. Об искусстве и патологиче

Яртыки смертельно опасны не только в жизни,
но и в науке.

*Микс Дювршик. История итальянского искусства
в диогу Подрозовалия. XVI столетие*

В истории Критской школы иконописей ведущий специалист по пост-византийской живописи, покойный академик Манолис Хатзидакис выделил период 1630—1700 гг., который традиционно рассматривался историками искусства как период упадка.¹ К этому времени относятся много произведений, чьи художественные достоинства оцениваются исследователями весьма низко. «Эклектика» — самое распространенное определение для большинства критских икон второй половины XVII в. В лучшем случае они интересуют ученых с иконографической точки зрения. Для подобного взгляда, казалось бы, имелись определенные основания. В 1645 г. разразилась венециано-турецкая война, закончившаяся падением столицы острова — Кандии (Ираклион) в 1669 г. — и полной оккупацией Крита турками. Православные греки сравнили в утрату Кандии с взятием турками Константинополя в 1453 г., когда прекратила свое существование некогда великая Византийская империя. В тяжелое время венециано-турецкой войны, исход которой становился с каждым годом все более ясным и предрешенным, наблюдалась массовая эмиграция православного населения с острова и унос наиболее чтимых святых и икон. Нередко целые иконостасы демонтировались и перевозились на новое место, в основном на острова Адриатики, находившиеся под властью Венеции или италья-

¹ Χατζηδάκης Μ. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την ελιώση (1450—1830). Με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής. Αθήνα, 1987. Τόμος 1. Σ. 93—96.

явских правителей.² Все эти события, конечно, весьма отрицательно сказались на художественном рынке и творческой активности критских мастеров. Таким образом, действительно имелись объективные причины для снижения качества критских икон и их художественной выразительности.

С другой стороны, негативное отношение к критской живописи этого времени, на наш взгляд, в значительной степени связано с оценочными установками историков искусства. В анализе иконописи XVII в. они использовали критерии, которыми оценивали собственно византийское искусство или критские иконы XV—XVI вв., а то и картины Ренессанса. Справедливо отмечая глубокую связь и зависимость в развитии Критской школы живописи от европейского искусства XV—XVII вв., прежде всего Италии, исследователи акцентировали внимание на конкретных заимствованиях, как правило, иконографического характера. Вместе с тем Критская школа рассматривалась как нечто изолированное от общего хода развития западноевропейской живописи. Иконописец искусственно помещался в некое вневременное пространство; ее окружала аура «византийского наследия», иконографических традиций, специфических стилистических и технических приемов. За всеми этими действительно присущими иконописцу особенностями забывалось, что критские мастера были живыми людьми, жившими в конкретное время, в конкретных исторических условиях.

Можно ли попытаться рассмотреть памятники Критской школы в русле тех художественных явлений, которые происходили в европейском искусстве XVII в. (особенно итальянском), и выяснить, насколько правомерным является утверждение об эклектизме критских икон этого времени? Для решения подобной задачи нужны и первую очередь достоверные произведения, довольно точно датированные. Во-вторых, необходимо анализировать памятники, которые исследователь мог изучать «в натуре» и поэтому может основываться на своих непосредственных эмоциональных впечатлениях. Иллюстративный репродукционный материал в данном случае следует пришекать довольно осторожно, поскольку он всегда далек от оригинала, тем более такой сложный для репродуцирования, как критские иконы. К счастью, все эти условия можно соблюсти при работе с армитажными памятниками, особенно из бывшего собрания Н. П. Лихачева. Комплектуя свою знаменитую коллекцию икон, Н. П. Лихачев значительное внимание уделял подписанным и датированным произведениям, справедливо считая, что именно они могут помочь воссоздать достоверную историю развития Критской школы живописи второй половины XV—XVII в.

В армитажном собрании имеется несколько икон, подписанных именем «Виктор». Все они происходят из коллекции Н. П. Лихачева. Наше внимание привлекла створка пантеара со сценой «Воскресение Христово». Мастер Виктор-критянин — один из самых плодотворных

² *Acheinastou-Potamitou M. Icons of Zakynthos. Athens, 1998. P. 34—37, 42—44, 62, 107—108.*

иконописцев второй половины XVII столетия. М. Хатцидакис в своем фундаментальном «Словаре греческих художников» привел более ста подписанных работ этого мастера, хранящихся в разных собраниях мира.¹ Виктор родом с Крита, священник и иконописец, икарий (εοφειριος) церкви Св. Иоанна του Μερτζερου в Кандии в 1653—1654 гг., в конце крито-турецкой войны он эмигрировал на острова Закинф и Корфу; работал для церкви Св. Георгия в Венеции в 1674—1676 гг. Мастер Виктор — автор знаменитого живописного баньера для Франческо Морозини, которое сопровождало адмирала во время экспедиций в Морю в 1676 и 1693 гг.² Практически по всему Средиземноморью можно встретить его иконы. Ишестина работы Виктора в Вифлееме, на Синае, на островах — Кипре, Наксосе, Паросе, Тиносе, Патмосе — и, конечно, в Италии. Довольно большое количество икон, имеющих подпись «Виктор», но исполненных различными техническими и стилистическими приемами и на протяжении слишком большого хронологического периода (с 1537 по 1697 г.), заставляло сомневаться в их принадлежности одному мастеру. Действительно, М. Хатцидакис выделил трех греческих художников с именем «Виктор»: иконописца Виктора, сына Иоанниса, работавшего в 1537—1555 гг.; Виктора, сына Варфоломея, упоминающегося в документах 1546 г.; интересующего нас критянина XVII в.³ Однако мы думаем, что в этом вопросе еще рано ставить точку. Мы не удивимся, если анализ икон, приписываемых последнему мастеру, или новые архивные документы покажут, что существовало несколько критских мастеров XVII в. с именем «Виктор». Такую ситуацию предположил еще в 1887 г. русский ученый Алексей Дмитриевский, изучавший иконы синайского монастыря Св. Екатерины. Он отметил, что видел много подписанных икон «Виктора-критянина», датированных с 1605 по 1681 г.⁴ В своем исследовании об иконах Сан Джорджи Деи Гречи М. Хатцидакис в 1962 г. также писал, что, например, икона евангелиста Матфея хотя и имеет подпись на обороте «Χειρ ιεροϋ Βικτωροϋ» и похожа по стилю на работу Виктора, но ей недостает изящества; видна другая техника и другой иконографический тип, необычный для этого мастера; кроме того, весьма небрежно исполнена надпись. Поэтому, по мнению М. Хатцидакиса, икону евангелиста Матфея наравне приписывают Виктору-критянину, действительно ишискавшему три другие иконы, хранящиеся в том же собрании.⁵ Позднее, в «Словаре», греческий ученый владе-

¹ Χατζιδάκης Μ. Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ μετὰ τὴν ἄλωση (1450—1830). Σ. 192—201.

² Vassopoulos P. L. Lo stendardo di Francesco Morosini nel Museo Correr di Venezia // *Thesaurismata. Bollettino dell' Istituto Ellenico di studi Bizantini e Postbizantini*. Venezia, 1981. Vol. 18. P. 268—275, 370. Tav. 1A—1B.

³ Χατζιδάκης Μ. Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ μετὰ τὴν ἄλωση (1450—1830). Σ. 191—201.

⁴ Дмитриевский А. А. Путешествие по Востoku и его научные результаты: Отчет о заграничной командировке в 1887—88 году. Киев, 1890. С. 105. Исследователь, правда, сделал оговорку: «... мы видели его (Виктора — Ю. П.) иконы, если только это не наш подделок, с 1605 года по 1681».

⁵ Χατζιδάκης Μ. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise, 1962. P. 146—150.

пил 12 подписных работ в разных коллекциях, которые считал сомнительными или не относящимися к творчеству Виктора-критянина.⁸ Сомнения в принадлежности одному и тому же художнику створки панагиара из бывшей коллекции Н. П. Лихачева и икон из музеев в Болонье⁹ и Виченце («Святая Екатерина», № 159) высказывал в свое время Н. П. Кондаков. Он оценил иконы Болоньи и Виченцы как «тонкие работы Виктора», а створку считал «грубо намалеванной» и поэтому усомнился в подлинности подписи мастера на этой вещи.¹⁰ Таким образом, перед нами стоит задача вначале выявить подлинность и достоверную принадлежность мастеру Виктору-критянину интересующего нас произведения эрмитажной коллекции.

Икона представляет собой миниатюрную створку расписного панагиара — двустороннего ковчежца, применяемого при обряде «Возношения Богородичного хлеба». Панагиары использовались также в обрядах, связанных с поминовением предков. Они известны из разнообразных материалов: кости, камня, металла, перламутра. Деревянных расписных панагиаров сохранилось немного, обычно они относятся к XV—XVII вв.¹¹ Эрмитажная створка (ГЭ, инв. № 1-410) выточена из ореха, покрыта тонким слоем грунта, по которому написана сцена «Вознесение Христово» с золотым фоном. На внешней стороне — рельефные концентрические круги, которые, возможно, также были покрыты краской. Диаметр створки 9,5 см. Видны сквозные отверстия от крещений, которые, судя по аналогиям, были меднолыжечные.¹² На подеме в правой части композиции, рядом с двумя фигурами стражинок, имеется подпись мастера: «ΒΙΚΤΟΡΟΣ» («Виктор»). Такой вариант подписи мастера отличается от более распространенных — «ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΟΡΟΣ», «ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΩΡΟΣ», «ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΩΡΟΣ ΠΕΡΕΩΣ», указанных в «Словаре» М. Хатцидакиса. Более того, этот вариант вообще не отмечен в «Словаре».¹³ По наблюдению реставратора ГРМ С. И. Голубева, подпись на эрмитажном памятнике лежит поверх лака. Поэтому он почитал ее поддельной. По нашему мнению, она всего лишь правленая. Подпись мастера подновлена, но прихвкы лежат по старой живо-

⁸ Χατζηδάκης Μ. Έλλάδες Ζωροφού μετά την άλωση (1450—1830). Σ. 198—199.

⁹ В музеев Болоньи иконы Виктора нам неизвестны; не упоминаются они и в путевых записках самого Н. П. Кондакова, сохранившихся в его архиве в Академии наук в Санкт-Петербурге. Вероятно, ошибка Н. П. Кондакова. Возможно, опечатка в описи створку панагиара со сценой «Поклонение волхвов» в музее Ватикана.

¹⁰ Кондаков Н. П. Русская икона. Прил. 1931. Т. 3. С. 174.

¹¹ О панагиарах см.: Χατζηδάκης Μ. Icons of Patmos: Questions of Byzantine and Post-Byzantine painting, Athens, 1985. P. 64—65; Хантсман Ю. А. «Панагия створчатая». Эрмитаж. Троица. Религиозные Катанот памятники золотой палатки // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI—XV века. М., 1996. С. 291—293, особенно прим. 1—4.

¹² Χατζηδάκης Μ. Icons of Patmos. P. 63—65. Ръ. 22, 88.

¹³ Χατζηδάκης Μ. Έλλάδες Ζωροφού μετά την άλωση (1450—1830). Σ. 192. Кстати, М. Хатцидакис ошибочно указал, что эрмитажный панагиар также имеет подпись «ΚΡΟΥ ΒΙΚΤΟΡΑ», что не соответствует действительности: подпись состоит только из одного слова — имени мастера.

писи. Характер написания имени мастера абсолютно соответствует написанию на его подлинных подлинных работах, например в Сан Джорджи Деи Гречи в Венеции, на острове Занте, в Византийском музее в Афинах и др.¹⁴ Исследование створки в 1988—1990 гг. показало, что живопись оригинальная, без реставрационных вмешательств. Имеется еще один весомый аргумент в пользу подлинности данной створки и ее действительной принадлежности мастеру Виктору-критянину. В 1978 г. на аукционе Сотби в Цюрихе продавалась подлинная работа Виктора 1660 г. «Воскресение Христово». Икона имеет размеры 48 × 38,5 см, т. е. значительно больше эрмитажной створки. В левом нижнем углу подписи мастера: «ΧΕΙΡ ΒΙΚΤΟΡΟΣ» и дата: «1660».¹⁵ Оба произведения абсолютно идентичны в композиции, позе фигур, деталях пейзажа, в мельчайших деталях одежды и аксессуаров. Они обладают единым колористическим решением. Совершенно тождественна и манера письма: очень индивидуальная, барочно-экспрессивная, с сочными, объемными формами, бурным динамизмом поз и развевающихся одежд. Нет сомнений, что обе иконы, эрмитажная и цюрихская, принадлежат руке одного мастера. Таким образом, найденная нами аналогичная икона подтверждает, что эрмитажная створка является подлинной и бесспорной работой критского мастера Виктора.

Створка пантеона впервые экспонировалась в 1897 г. в Санкт-Петербурге на выставке «в пользу учреждений, состоящих под покровительством великой княгини Марии Павловны». На ней Н. П. Лихачев представил некоторые памятники своего собрания. Аннотации в каталоге были написаны самими владельцами экспонатов. Таким образом, первая атрибуция данного произведения была сделана Н. П. Лихачевым, выдающимся русским ученым и коллекционером. Он указал, что створка принадлежит «книге критского художника XVII в. — Виктора». Весьма ценен и краткий комментарий Н. П. Лихачева об этом произведении, которое, по его словам, является полным подражанием итальянским образкам. Он отметил, что «прекрасно сохранившийся образец свидетельствует об утрате критскими художниками этого времени и древней греческой техники, и заветов иконописного подлинника».¹⁶

Данное высказывание Н. П. Лихачева прекрасно иллюстрирует отмеченное нами в начале статьи положение: в оценке произведения XVII в. ученый использует сравнение с техникой и стилем собственно византийских памятников, хотя тут же отмечает зависимость этой иконки от итальянского прототипа. Даже такой тонкий и разносто-

¹⁴ Chatzidakis M. *Icons of Saint-Georges des Grecs*. P. 148—149. N 128—130; *Archaeological-Polymathos M. I* Icons of Zakynthos. Athens, 1998. P. 163—167. N 42, 43; 2) Icons of The Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 252—253. N 82.

¹⁵ Sotheby Parke Bernet A. G. Zurich, 23rd November, 1978. Fine icons and Eastern Christian works of art. Zurich, 1978. P. 26. N 47.

¹⁶ Указатель выставки старинных художественных предметов и картин в пользу учреждений, состоящих под покровительством великой княгини Марии Павловны, СПб., 1897. С. 66. № 20.

ровный исследователь, как Н. П. Лихачев, пытаясь выявить особенности Критской школы, рассматривал памятники не в контексте современных им художественных течений, а в искусственно выстроенной системе представлений об эволюции иконописного мастерства. В результате анализ и характеристика произведений XVII в. приобретали некоторую односторонность. С другой стороны, мы должны указать на то, что попытка Н. П. Кондакова выявить связи византийской, древнерусской и поствизантийской живописи XV—XVI вв. с искусством Раннего итальянского Возрождения, также не была полностью успешной.¹⁷ Впервые поставив вопрос о взаимоотношениях, Н. П. Кондаков, естественно, использовал наиболее яркие примеры, часто основанные на внешнем сходстве. Подбор и сопоставление иллюстраций были настолько удачными, что отражали основную идею Н. П. Кондакова. Именно эти параллели активно использовались затем и другими исследователями, в том числе и не владеющими русским языком. Однако для внимательного читателя как раз текст ученого дает более глубокий и разносторонний материал. Примеры и иллюстрации были лишь внешними атрибутами огромного айсберга мыслей, идей, теорий Н. П. Кондакова, заложенных в этом исследовании. Кстати, любопытно отметить, что сам ученый не был доволен этой книгой, считая, что потропавшись с ее выходом и в результате многие вопросы остались недостаточно проработанными. Выпустить эту книгу в 1911 г. его уговорил Н. П. Лихачев, опубликовавший в то же самое время свое знаменитое исследование «Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон».¹⁸ Позднее Н. П. Кондаков возвратился к данной теме и третьем, так и не увидевшем свет, томе «Иконографии Богоматери».¹⁹

Следует упомянуть один весьма примечательный пассаж Н. П. Кондакова об армитажной створке миниатюра мастера Виктора. Описывая по просьбе В. Н. Бенешевича миниатюры сирийской рукописи gr. 2123 (в том числе более поздние вставные миниатюры), Н. П. Кондаков сравнил композицию «Поклонение волхвов» с аналогичной сценой на паннагире в Ватиканской Пищакотеке, подписанном Виктором. Здесь же он отметил, что иконы этого мастера имеются в собраниях Н. П. Лихачева в Санкт-Петербурге, и том числе такая же створка паннагира «с изображением Воскресения, по итальянскому рисунку: Спаситель в преноясании и в мантии держит знамя. Воины падают кругом Святого Гроба в ужасе». Он указал как на итальянские образцы на работы

¹⁷ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911.

¹⁸ Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи: Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.

¹⁹ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб., 1914—1915. Т. 1—2; Кызласова И. Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси: 1920—1930-е годы. По материалам архивов. М., 2000. С. 75—76.

Корреджо и Луини, Диорера.²⁰ Таким образом, вопрос об итальянском (или — шире — западноевропейском) первоисточнике для изображенной критским мастером Виктором сцены школой не вызывал сомнений.

Момент Воскресения Иисуса Христа является одним из величайших таинств христианства, непостижимым по самой сущности. В Евангелии он не описан, поэтому и в богословской литературе, и в художественных произведениях было множество попыток соответственно представить воскресающего или только что воскресшего Спасителя. Например, в раннехристианском искусстве доминировали символические формы (нижнежизнь пророка Ионы морским чудовищем, крест с хризмой и дремлющими стражниками), в развитом византийском искусстве — сцены «Кустодия, стерегущая гроб», «Явление ангела святым женам», «Сошествие во ад».²¹ Лишь в поздних греческих иконографических подлинниках, в частности Дионисия Фурнографиста, появляется отдельная сцена «Воскресения Христова», да и то в константиновском варианте: «В потребавшем вертене два светозарных шлепа в белых ризах сидят на краях того камня, который привален был к гробу. А Христос является над самым вертеном в великом свете, благословляя правою рукою, а в левой держа знамя с золотым крестом. Стражи вертена одни бегут, другие лежат на земле, как мертвые. Видны видны мироносицы с плащастрами мира».²²

В отличие от Византии в западных памятниках, напротив, с XII в. прочно удерживается традиция изображать Христа выходящим из гроба с жезлом, знаменем или державой в руках. Несмотря на некоторую тяжеловесность, эта схема, с различными вариациями и деталями, прочно удерживалась несколько столетий. Она была использована и критскими художниками XV—XVI вв., как свидетельствует ряд дошедших до нас великоленных икон.²³ Композиция приобрела динамику и легкость с начала XIV в. благодаря Джотто, изобразившему Христа парящим над саркофагом с победным знаменем в руке, и стала наиболее известной и излюбленной в западноевропейском искусстве,

²⁰ *Богословия В. Н.* Памятники Синая археологические и палеографические. Л., 1925. Вып. 1. Стб. 49 (текст написан П. П. Коридоровым).

²¹ *Покровский Н. В.* Богословие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 391—423.

²² *Дионисий Фурнографист.* Евривини или настаивания и живописное искусство, составленное первоначалом и живописцем Дионисием Фурнографистом. 1703—1733 год / Перевод и подготовка к изданию архимандрита Порфирия Успенского // Труды Киевской Духовной академии. Киев, 1868. Т. 1, 2, 4. С. 518; The «Painter's Manuals» of Dionysius of Fourna. An English translation with Commentary of vol. pt. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad by Paul Hetherington. London, Current Edition Reprinted, 1998. P. 39 («The Resurrection of Christ»).

²³ См., например: *Поповский Ю. А.* Византийская и поствизантийская иконопись // Из коллекции академиков Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. С. 91. N 234; *Lazovic M., Frigiero-Zenon S.* Les Icones du Musée d'art et d'histoire Genève, Genève, 1985. N 3; *Fondamine V.* (Redactrice en chef). D'un autre monde. Icones inconnues et art Byzantin. Antwerpen, 1997. P. 65. N 55; *Acheimistou-Potamitou M.* Icons of The Byzantine Museum of Athens. P. 132—135. N 37.

особенно XVI—XVII вв.²⁴ Широкому распространению данной иконографии (греки называли ее «латинской») содействовали европейская графика, откуда художники черпали сюжеты и иконографические формы. Критские мастера в этом аспекте не были исключением.²⁵ Различные теологические сочинения, в частности комментировавшие библейские тексты, способствовали популярности этой схемы. Темы света и тьмы, жизни и победы над смертью, Воскресения как триумфа Веры одинаково сильно в то время привлекали внимание и теологов, и художников. Например, считается, что картина «Воскресение Христова» Доменико Крести (первая четверть XVII в.) в Ватиканском музее отражает текст сочинения иезуита кардинала Роберта Беллармина. В структуру картины художник ввел цитаты из библейских текстов, которые комментировал кардинал, в частности из Псалма 15, 11 и Первого послания апостола Павла Коринфянам 15, 54.²⁶

По нашему мнению, распространение именно «латинского» варианта могло быть связано также с влиянием искусства Святой Земли. Даже в самые неблагоприятные периоды истории Иерусалимского патриархата продолжалось паломничество в Святую Землю, особенно в Иерусалим ко Гробу Господню. Хорошо известно о воздействии реальных и священных Святой Земли на иконографию раннехристианского, византийского и поствизантийского искусства.²⁷ По это влияние, с разной степенью активности, можно обнаружить и в итальянском искусстве XVI—XVII вв. В определенной степени этому способствовало увлечение в художественных кругах античными древностями и — шире — древней историей в различных аспектах ее проявления. В картинах итальянских художников на библейские темы нередко можно встретить не только фантастические постройки и детали, но отражение исторических реалий и фольклорные мотивы. Источником двух последних служили рисунки и гравюры путешественников в Святую Землю, паломнические сводки и литературные сочинения. По этим источникам известно, что над входом в Кувукий в храме Святого Гроба Господня в Иерусалиме была помещена живописная икона «Воскресение Христово» западной иконографии с Христом, парящим

²⁴ Покровский И. В. Евангелие и памятники иконы рафин... С. 423—426.

²⁵ El Greco of Crete: Exhibition on the occasion of the 450th anniversary of his birth. Irakleio, 1990. P. 98—101.

²⁶ Dutton A., Nemechuth A. The Invisible Made Visible: Angels from the Vatican. Exhibition catalogue. Alexandria, Virginia, 1998. P. 170—171, N 45.

²⁷ Айвазов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1960; Иван Г. Byzantine Pilgrimage Art. Washington, 1982; Weitzmann K. «I.oca Sancta» and the Representational Arts of Palestine // Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. Princeton, New Jersey, 1982. P. 19—62; Пятницкий Ю. А. 1) Живопись сиро-палестинского региона // Христиане на Востоке: Искусство мелантов и инокладских христиан. Каталог выставки. СПб., 1998. С. 108—135; 2) Икона «Воздвижение Креста» из собрания Эрмитажа // СГЭ. СПб., 1999. Вып. 58. С. 61—64; Манго М. Византийское искусство и Святая Земля // Синай. Византия. Русь: Православное искусство с 6 до начала 20 ввв. Каталог выставки / Под ред. О. Баддлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Лондон, 2000. С. 34—39; Пятницкий Ю. А. Паломническая эволюция «Тония рафля Палеховых» // Паломники: Историко-культурная роль паломничества. Сборник научных трудов. СПб., 2001. С. 82—113.

над саркофагом. Именно этот образ служил источником для иконо-мнических епитимий, грамот, гравюр, поскольку воспринимался как один из уважаемых атрибутов Иерусалимского храма. Это наглядно демонстрируют ксилографы и гравюры с изображениями «Воскресения Христова», «Кувуклия Гроба Господня» (Το Κομβουκλίον του Πανσυνίου Τιφού), клейма на грамотах (Σιλλυροχάρτι) иерусалимских патриархов.²³ Особенно показательны гравюры с изображением Кувуклия, где «Воскресение» в «латинском типе» представлено дважды: над входной аркой и во внутренней части Гроба Господня. В действительности таких изображений было три: живописная икона на фасаде Кувуклия, чеканный серебряный рельеф над входом и рельефное каменное изображение во внутренней части.²⁴ Хотя гравюры отражают состояние Кувуклия после перестройки 1810 г., однако при реконструкции были сохранены более древние традиции декорирования и, что наиболее важно для нас, иконографический тип сцены Воскресения. Подтверждением этому может служить мельниктекая икона второй половины XVIII в. с «латинской» иконографией, кстати, довольно близко повторяющей композицию навиггара Эрмитажа.²⁵ Таким образом, с нескольких сторон, прямо и опосредованно, шло воздействие западноевропейских образцов на Критскую иконопись: из соборной европейской живописи и графики и из икономнического искусства Святой Земли.

Интересующая нас «латинская» иконография Воскресения Христова прочно вошла в репертуар критских иконописцев XVI—XVII вв.²⁶ Для примера можем указать работы Георгия Клонзаса (1530—1608), особенно его триптихи, иконы Илии Мохоса (1649—1687), Эммануила Тзанеса (1610—1690), Иоанна Тзеса (1660—1682).

Два подлинных триптиха Георгия Клонзаса имеют близкие размеры: 53 × 75 см (the Spada triptych) и 61 × 66 см (the Yorkshire triptych). Их створки, словно декоративным ковром, сплошь покрыты сложными миниатюрными сценами. Композиция «Воскресение Христово» помещена в верхний полукруглый сегмент створок и дополнена двумя

²³ Παλιωγραφίαι Νέ Χριστιανικῆς ἐκτικῆς Ὁρθόδοξῆς Ἐθνογενετικῆς χαρακτικῆς. 1665—1899. Ἀθήνα, 1986. Τ. 1. Νοσ. 44—49; Τόμος 2. Νοσ. 569—572, 607—614.

²⁴ Ταϊφάρτι В. Силые места. Изд. 3-е. Афины, 1992. С. 64, 74—75.

²⁵ Lumieres de l'Orient Chretien. Icones de la collection Abou Adal. Beyrouth, 1997. P. 207—208. № 92. Икона является типичным произведением мельниктекой живописи круга художника-священника Кирилла. Весьма примечательны такие реальные детали, как красивые сургушные печати на саркофаге и «турецкий тип» воинов, стелющихся гробнице.

²⁶ П. Вокотополус, со ссылкой на специальное исследование А. Палиораса (Paliouras A. The western representation of the Resurrection of Christ and the Time of its introduction in Orthodox art // *Dodoni* 7. 1978. P. 385—397), пишет, что хотя изображение Христа над саркофагом было известно в критской живописи с конца XV в., но общераспространенной эта иконография стала приблизительно с середины XVII в.: *Vokotopoulos P., L. A. Hitherto Unknown triptych by George Klontzas // Y. Petropoulos (ed.). East Christian Art: Exhibition catalogue. London, 1987. P. 94—95.* (Благодарю профессора П. Вокотополуса за присылку черкозка статьи А. Палиораса.) Однако триптихи Георгия Клонзаса, как нам кажется, позволяют отодвинуть активное использование этой иконографии уже к концу XVI в.

сюжетами: «Ангел и жены-мироносицы» и «Noli me tangere». В центре Воскресения представлен Христос на крышке саркофага, с поднятой благословляющей правой рукой и развевающимся знаменем в левой. Его фигура передана в порывисто-стремительном движении; корпус развернут в три четверти, голова повернута в другую сторону, правая нога выставлена вперед; красный плащ живописными складками драпирует обнаженную фигуру Христа, а концы плаща бурно развеваются. На створке Йоркширского триптиха даже волосы Христа поднялись вверх от стремительного движения. Сложные ракурсы тел стражников возле саркофага также весьма динамичны. Значительную роль играет колорит. Нежный зеленый пейзаж контрастен желто-розоватому вибрирующему облачному фону, на котором резко выделяется фигура Христа в плаще насыщенного красного цвета. Этот контраст усилен слегка сероватым, почти белым тоном саркофага под ногами Христа. Столкновение пятен белого, активного красного и зеленого и неустойчивого по цвету мерцающего фона передает нервно-напряженную атмосферу. Именно этот мерцающий, клубящийся фон за спиной Христа является источником прещального света. Вся сцена ровно освещена, мы не увидим здесь выхватывших, словно прожектором, световых пятен. Тени переданы условно — незначительным смещением цветности красок. Это более темные участки зеленого пейзажа за фигурами сидящего стражника и Марии Магдалины да более плотный цвет в тенях красного плаща Христа. Хотя художник высветляет бликами освещенные участки тел и одежды и утиховеряет цвет в тенях, световая моделировка довольно условна и не подчинена физическим законам. Ровная, яркая освещенность сцены как бы со всех сторон льнущимся светом придает ей праздничную торжественность, патетическое музыкальное звучание. Этой музыкальной ноте вторят композиционное построение и колорит, которые акцентируют внимание на центральной фигуре — воскресшего возносящегося Христа. Светоносный вибрирующий фон за его спиной не только служит дополнительным цветовым акцентом, но подчеркивает своей предельностью, что именно фигура Христа является самым источником света. Введя это светоносное желто-розовое пятно, Георгий Клонцас придает сцене мистический оттенок, соответствующий ее смысловому содержанию.¹² В художественном аспекте триптиха критского мастера Георгия Клонцаса, датируемые концом XVI в., полностью соответствуют господствовавшему в Италии стилю маньеризма. Заполняя створки религиозными сценами, он показывает их как отдельные повествовательные эпизоды, сродни поэтическим повеллям и аллегориям. Композиции выстраиваются художником, как на театральной сцене, он уделяет внимание цвету и форме, тщательно передает жанровые мотивы, но вместе с тем весьма далек от натурализма. Изображая на первом плане грузно-материальные фигуры стражников, он подчеркивает контраст между грубой силой, торжествующей лишь мнимую победу, и духовными,

¹² *Vaskostopoulos P. I. A Hitherto Unknown triptych by George Klontzas // Y. Petsopoulos (ed.). East Christian Art. P. 94—95; After Byzantium: The survival of Byzantine Sacred art. The private bank and Trust company Limited. 1996. N 24.*

этическими ценностями. Все художественные средства и приемы Георгий Клонгас направляет на то, чтобы показать превосходство духовного фактора, на живописное изложение, исполненное духовной значимости.

Специфика православной иконописи как особого, овеянного евангельской традицией искусства вносила некоторые ограничения в сюжетный репертуар критских мастеров. Прежде всего, сама идея повторения прославленной или чудотворной иконы обуславливала точное воспроизведение прототипа и ограничивала творческую свободу художника. Постоянно обращаясь к одним и тем же сюжетам, скопичные канонам и предшествующими иконописными достижениями, мастера активно использовали удачные композиции, отдельные фигуры, позы, жесты, колористические и светотеневые находки. Однако вряд ли справедливо на этом основании характеризовать Критскую школу иконописи XVII в. как эклектическую и лирическую.

Напомним, что в итальянской живописи XVII в. подражание приемам Рафаэля и прямое копирование его фигур остается хорошим тоном и признаком настоящего утонченного стиля. Итальянское искусство второй половины XVI—XVII вв. — это не только несколько значительных имен, но и большой поток художественной продукции, повторяющей и стилизующей достижения крупных мастеров. В несоблаятной массе произведений этого времени тонет, размывается основная линия развития искусства. Характерно, что искусствознание XIX в. не проявляло достаточного внимания к художникам маньеризма, отказывая им в оригинальности и ставя в вину «отсутствие меры, недисциплинированность и произвол».³³ Да и сам термин *маньеризм* подразумевал искусство, пренебрегающее художественным стилем. Высокого Возрождения в искусстве манеры. С такой точки зрения вся история Критской школы живописи начиная с середины XV в. — создание некоего иконописного маньеризма.

В произведениях критских мастеров XVII в., основывающихся на достижениях итальянского маньеризма, духовность доводится до чувственной экзальтации. Контраст грубой силы и духовной и этической идеализации проявляется более открыто. Художники погружаются в мир чувств и переживаний, эмоции вынужденно выливаются на живописное пространство, театральность поз и жестов становится принятым языком душевных переживаний. В критских иконах XVII в. мы видим целый ряд композиционных и колористических находок, знакомых нам по триптихам Г. Клонгаса конца XVI в. Это, например, характерная фигура Христа с вытянутой вперед ногой, опирающаяся на пальцы отставленной назад другой ноги, с поднятой и благословляющей жесте правой рукой. В иконе «Святой Иоанн Дамаскин» мастера Эммануила Гзнеева, исполненной в 1654 г., на лице святого изображена подобная фигура Христа. Динамика легкой, «тащущей» позы Христа усилена объемом лица, вздувшегося колоколом за

³³ Дворжик М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций. Том II: XVI столетие, М., 1978. С. 117—118 и далее до с. 202, особенно с. 187—188.

его плечами, и диагональной линией снятой крышки саркофага, на которую он опирается. В 1682 г. мастер Иоанн Тзел написал копию этой иконы (1654 г.), повторив и изображение Христа на палице. Сохранив все иконографические особенности, он усилит эмоциональность образа, подчеркнув светотеневым контрастом анатомно обнаженного тела. Лицо чуть сильнее развернуто влево, а пряди волос изображил колыхающимися. Одновременно художник убрал объем развешивающегося плаща за спиной, что лишь акцентировало внимание на фигуре Христа.³⁴

Весьма интересны две иконы «Воскресение Христово» работы художника Илья Мохоса, хранящиеся в Византийском музее в Афинах. В них критский мастер использовал «латинскую» иконографию, изобразив Христа в облаке, возносящимся над раскрытым саркофагом. В композицию он ввел трех ангелов, стоящих у саркофага и удивленно разводящих руками. Не без оснований считают, что Илья Мохос испытал значительное венецианское влияние, особенно в колорите, а в иконографии широко применял западноевропейскую графику. В частности, для иконы «Воскресение Христово», написанной в 1657 г., он использовался гравюрой Корнелиуса Корта (1533—1578). Гравюра была сделана в 1569 г. по живописному оригиналу Джулио Кловлио (Giulio Clovio).³⁵ В своей работе 1657 г. И. Мохос использует традиционный иконный золотой фон, но окружает фигуру Христа живописным клубящимся серо-голубым облаком, а внутри его, за фигурой, помещает яркое оранжевое пятно света. Золотые лучи сияния исходят от золотого нимба вокруг головы. Их блеск перекликается с мерцанием золотого фона. Передавая динамику движения фигуры Христа, художник натуралистически изобразил его левую, согнутую в колене ногу поднятой, так что он опирается на откинутую крышку саркофага только одной правой ногой.³⁶ Сохраняя грекчетвертый разворот, мастер придал телу подчеркнутую грузность и материальность. Плащ словно легкой опоясывает фигуру, а его конец свободно ниспет, устремляясь вверх рядом с головой Христа. Художник ставит задачу передать Воскресение не как событийное явление, а запечатлеть единый миг этого процесса, субъективно остановить мгновение. И в этом плане его композиционные и колористические поиски оправданы.³⁷

В другой иконе, 1679 г., мастер более традиционен. Он изобразил Христа, твердо опирающегося двумя ногами на единственную крышку саркофага; его фигура торжественно-статична. Лишь линия высоко поднятой левой руки и развешивающиеся плащ и зилая создают дина-

³⁴ *Ναυτιλοπόλις; Η Εικόνα της Κέρκυρας*, Αθήνα, 1990. Νοκ. 80, 99, fig. 57, 58, 227—230.

³⁵ *Embricci A. L'École Cretoise: Dernière phase de la peinture Byzantine*. Paris, 1967. P. 215—215, fig. 109, 110; *The Illustrated Bartsch*. 1986. Vol. 52. N 95-1 (105).

³⁶ И. Мохос, копируя фигуру на первом плане с гравюры К. Корты, помещает ногу Христа. На гравюре мы видим Христа на облаке над закрытым саркофагом; он изображен в традиционной «византийской» позе с вытянутой вперед правой ногой и отставленной левой, с развешивающимся стилом в правой руке.

³⁷ *Χατζηδάκης Μ., Αρχαιολογίου Ευχ. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την ελπίση (1450—1830)*. Αθήνα, 1997. Τεύχος 2, fig. 120.

мику движения. Позы и жесты трех ангелов у гроба и вскочившего, закрывающегося занавесом стражника передают беспокойный ритм, подчеркивая момент вознесения. Вместе с тем вся композиция, все позы и жесты столь парочито театральны, что эта живописная икона напоминает мизансцену. Яркая, нарядная гамма колорита, хорошо сбалансированная и необычайно красивая в отливках, и умелое, даже, можно сказать, изысканное использование золотых штриффировок еще более усиливают этот театральный эффект. Этому же способствует и многоплановость построения композиции. На первом плане, словно на авансцене, разворачивается Воскресение Христово. На втором плане, слева, среди «иконых» лешатых скал, представлена сцена «Chairete» — явления Христа Богородице и Марии Магдалине; справа, в саду, показана сцена «Noli me tangere» — «Не прикасайся ко мне». На третьем плане, в розоватом сумеречном свете, видны слева белоснежные постройки Иерусалима, а справа — холмистый пейзаж. Наконец, голубой фон неба создает еще один план. Его нежный колер разорван ярким оранжевым пятном в клубящихся бело-серых облаках. Это шлоное по тону пятно, хотя и разбито тонкими золотыми контурами облаков и блеском золотого нимба, лишено мистической прележности. Это уже не тот божественный свет, который исходит от фигуры Христа и пронизывает все пространство в триптихах Г. Клонзаса. Это, скорее, театральная завеса, на фоне которой разворачивается действие.³⁸ На примере критских икон второй половины XVII в. хорошо видно, как барочная чувственность и театральная аффективность, натурализм и иррациональная динамика приходят на смену икономного-тонким и мистически-одухотворенным образам мастеров второй половины XVI в.

В иконе «Благовещение» И. Москоса, датированной 1675 г. (Византийский музей в Афинах), мы неожиданно видим, что для фигуры архангела Гавриила мастер заимствовал позу и жесты из композиции «Воскресения Христова». Уже знакомая нам «танцующая» фигура с выдвинутой вперед ногой, опирающаяся на пальцы отставленной другой ноги, с поднятой в благословляющем жесте правой рукой, была использована художником для образа стремительного, суетливого с небес юного вестника. Он быстро движется вправо, а его голова резко повернута влево к изображенной немного в глубине сцены Марии. Его лицо передано практически в профиль, корпус в три четверти, ноги — в сложном динамичном ракурсе. Многослойные трехцветные одежды с развевающимися концами и лентами, пышными бантами, многочисленными складками подчеркивают стремительность движения. Этому способствуют и нежные колеры одежды — розовые, голубые, белые, и их фактура — струящийся шелк, тонкий батист и блестящий атлас. Художник выдвигает фигуру архангела на первый план; его нога застыла на самом краю, еще мгновение — и он выйдет за границы ико-

³⁸ Ajimasti-Potamiana M. (ed.) *Arte y Culto: Despues de Bizancio. Siglos XVII—XIX*. Catalogo. Santiago. Museo Nacional de Bellas Artes. 11 Mayo—11 Junio 1995. Atenas, 1995. P. 21. N 3; *Allsani J., Vitaliotis Y.* (scientific editors). *Ceremony and Faith: Byzantine Art and the Divine Liturgy*. Athens, 1999. P. 72, 111. N 7.

ны. Динамика подчеркивается контрастом легкой, движущейся фигуры Гавриила и фигуры стоящей на коленях Марии. Она напоминает статую, вертикальные складки ее одежды лишь усиливают это впечатление. Под драпировками не чувствуется объема тела, пульсации крови. Напротив, все статично, плоско-нейтрально, лишено проявления бурных чувств. Создается контраст двух фигур, причем небесный посланник выглядит чувственно-материальным, а земная девушка — подчеркнута идеализированной. Слабо выявленным формам Марии противопоставлены чувственно пышные груди и округлые бедра архангела. Разошедшаяся на его животе шнуровка куртки-кофты раскрывает упругие формы, а складками голубой ткани вокруг выступающей ноги весьма откровенно обрисовывается промежность.³⁹ Барочная контрастность, динамика, чувственность, аффект проявились в полной мере в этом произведении критского мастера. Он, как и его итальянские коллеги, активно использовал альбомы и узоры зарисовок композиционных схем, отдельных фигур, поз, жестов. Это отнюдь не иконные прорисы и стереотипное повторение, а абсолютно западноевропейская художественная практика. На последнем примере мы видим, как свободно мастер трансформировал фигуру Христа из сцены Воскресения для другого персонажа. Сохранив общую схему и жесты, он придал ей иное звучание, наделил другим смысловым содержанием.

Из двух произведений Виктора со сценой Воскресения Христова (эригатиной и цюрихской) створка панатара из бывшей коллекции Н. П. Лихачева производит более сильное впечатление. Мастер удачно использовал и круглую форму створки, и ее выпуклую поверхность для создания необычайно эффектного произведения. Фигуры Христа и стражников образуют равнобедренный треугольник, который вписан в круг. Увеличенная, удлиненная фигура Христа делит круг на две симметричные части. Эта центральная ось продолжается линией согнутой ноги спящего стражника. Параллельные горизонтальные линии саркофага создают три композиционных плана. Действие разворачивается, как на театральной сцене, что типично для барочной живописи. На первом плане, словно на авансцене, расположена группа из четырех стражников, изображенных в разных позах. Слева — крупная, массивная фигура спящего сидя воина в шлеме; он подпирает голову левой рукой, а правой опирается на меч. Его полные мускулистые руки и колени, широкая грудь, разворот плеч дышат брутальной силой, выставленной напоказ. Фигура спящего на лице воина помещена в центре. Контуры его тела повторяют линии горок, словно сливаясь с ними; и лишь полихромная цветовая гамма одежды акцентирует внимание на этом персонаже. Воин ближе всех расположен к зрителю, его откиннутая левая рука почти касается края иконы; голова запрокинута в натуралистичном «невыскашном» ракурсе; нарочито выставлены мясистые обнаженные ноги. (Прием изображения подобных «грубых» фигур на первом плане почерпнут из западноевропейских произведений конца XVI—XVII в.). В правой части иконы представлен про-

³⁹ *Arte y Culto: Después de Bizancio...* P. 20. N 2.

спушивший бесконечный воин, закрывающий лицо щитом. Он показан со спины, в трехчетвертном повороте; резко поднял щит левой рукой, а правой упирается саблею из ножен. Порывистость движения подчеркивается линиями складок одежды, особенно на куртке, краем набиившейся белой нижней рубахи; фигура этого стражника размещена так, что нарочито выставляется его широкий зад. Наконец, последний, четвертый, стражник изображен спящим у саркофига; он положил голову на скрещенные руки.

Фигуры воинов живописно расположены среди каменных лещадок. При этом они размещены так, что взгляд зрителя скользит вдоль нижнего края створки панциря слева направо — от массивной, тщательно выписанной фигуры сидящего воина к выходящему на левом плане спящему стражнику. Рогово-красные панцири этих последних и красные плащоманты на их шлемах привлекают внимание зрителя; по насыщенности — это второй колер в иконе, после ярко-красного плаща Христа и такого же цвета ножен у воинов. Панцири и плащоманты сидящего стражника создают обширное ротовое пятно в левой части композиции, ему вторит небольшое аналогичное пятно в правой части. Эти два пятна уравнивают колористическим ударением круговую линию движения.

Иисус Христос предстает на втором плане, с поднятой вверх благословляющей правой рукой.левой рукой он держит развешиваемый стяг. Его фигура доминирует в композиции, а большой насыщенно-красный плащ создает главный цветовой акцент. Светло-серая прямоугольная масса саркофига с ее четкими геометрическими формами и нейтральной гладкой поверхностью играет роль своеобразного подиума, на котором представлено главное событие всей сцены — Воскресение Христово. За фигурой Спасителя художник изобразил клубящееся облако, более густое, серо-оливковое по краям и светлое, охряно-желтое в центре. Краски перекрывают золотой фон. Однако из-за того, что они положены по плотному листовому золоту, охряно-желтый цвет приобретает эффект внутреннего свечения. Открытое золото фона по сторонам облака и особенно золотой нимб вокруг головы Христа мистически мерцают ирреальным светом. Освещенность золота нестабильна; она постоянно меняется благодаря вогнутой поверхности створки. Контраст между плотным, сверкающим золотом и темным, сияющим, желто-охряным колером создает впечатление божественного света, окружающего фигуру Христа. На контрасте строит художник колористическое соотношение между светящимся облаком вокруг Христа и плотным, серо-зеленоватым цветом его фигуры. Христос воскрес после физической смерти, поэтому его тело критский мастер лишает того телесного телесного оттенка, который он применил для передачи обнаженных частей тел стражников. Мастер использовал темное серо-зеленое шельмо с четкой линией контура, глубокими теньями и резко выделенными освещенными участками. Линии отмечают анатомические особенности полуобнаженного тела, а свет и тени подчеркивают их. Осязаемая плотность и материальность этого шельма контрастируют как с характером легкой динамич-

ной позы Христа и его удлинёнными пропорциями, так и с излучающим свет облаком за его спиной. Вибрирующей поверхности облака вторит фактура стая с его многочисленными складками, фантастически развешивающимися концами, светотеневыми контрастами и крестом, написанным полупрозрачным крапшак. При меньшей статичности разворачивающееся на крышке саркофага действие наполнено динамикой и экспрессией.

Третий, задний, план образуют темно-зеленые холмы и горы и миниатюрные архитектурные постройки Иерусалима. Его остроконечные крыши, купола, башни и стены придают этому плану глубину и перспективу. Четкие контуры гор резко выделяются на золотом фоне и словно служат границей между реальным и ирреальным пространством. Левая часть композиции на заднем плане более насыщенная и пространственно глубокая. Изображенный здесь пейзаж, с постройками Иерусалима и уходящими вдаль массивами гор, более разработан и тщательно написан художником. В правой части мы видим лишь темный силуэт горной гряды. Художник сознательно строит композицию с активной левой частью, причем не только на заднем плане, но, как мы видели выше, и на первом, где помещает крупную, дополнительно выделенную цветом фигуру сидящего воина. Левая часть сцены и композиционно, и колористически притягивает внимание зрителя и дает толчок к движению взгляда слева направо, вдоль линии контура створки. Взгляд доходит до золотого нимба Христа, акцентируется на его лице и спускается по линии его фигуры к крышке саркофага, где внимание останавливается на крастьях шпуров печатей, которыми был запечатан гроб. Эта деталь ассоциируется с текстом о запечатанном гробе и страже из Евангелия от Матфея (27, 62—66)⁴⁰ и подчеркивает непостижимую сущность Божественного Воскресения.

Иконография и манера письма второго икона, принадлежавшей в 1978 г. на аукционе в Цюрихе, тождественны створке пантеона из Эрмитажа. Принадлежность обеих работ одному мастеру подтверждается и наличием близких по характеру подписей мастера на данных произведениях. Однако имеются и некоторые отличия между двумя этими иконами. Они обусловлены, конечно, прежде всего, разными форматами икон: цюрихская — прямоугольная, вытянутая по вертикали (48 × 38,5 см). Композиция ограничена тремя рамками: внешним контуром с красной опушкой, золотыми полями и внутренним контуром. Вертикальный формат помогает создать иллюзию возносящегося вверх воскресшего Христа, но нарушает геометрические соотношения композиции. Фигуры уже не образуют равнобедренный треугольник, вписанный в круг; взгляд зрителя не скользит вдоль круглого контура слева направо, а сразу же акцентируется на фигуре Христа; стражники слишком крупные и масштабом не отличаются от Христа; их массивные тела плотно заполняют первый план, нарушая тот установочный театральный эффект, которым отличается изображение на створке пантеона. Формально композиция делится на три плана, но фактически

⁴⁰ В текстах других евангелистов этот эпизод отсутствует.

они не имеют такого значения, как в ормитажной створке. Незначительные изменения в колорите также привели к упрощению в стилистике произведения. Гладкая, прямая поверхность иконы не создает столь важной игры мерцающего золота. Тонкая художественная инвентаризация и гармоничность створки пантиара исчезли из цюрихской иконы, так же как и мистический эффект непостижимости изображенного действия.

Икона из Цюриха — весьма мастерское произведение, но более стандартизированное. В ней все профессионально, но исполнение лишено тонкого душевного подтекста и сопереживаемости изображаемому, как в створке из Эрмитажа. Вместе с тем и это произведение мастера Виктора-критянина обладает несомненными достоинствами. Барочные сила и динамика прорываются сквозь иконописные традиции; произведение ассоциируется с мощным музыкальным аккордом, плотно заполняющим пространство. Вероятно, впечатление было еще более сильным, когда икона находилась в массивной золоченой деревянной раме, которая закрывала опущенные поля.

Несомненно, и икона из Цюриха, и створка из Эрмитажа воспроизводят единый прототип. Однако значительная разница в размерах и формате этих двух произведений не позволяет говорить о применении традиционной иконной прориси. Обычно представление о прорисях и методах их использования основывается на русском материале. Опубликованные еще в XIX в. «Иконописные подлинники» — Строгановский, Прохорова, Сибский — дали огромный и важный материал для понимания методов и принципов работы иконописцев.⁴¹ В то же время появилось представление, что основное назначение прорисей — служить механическим шаблоном для точной передачи иконографии. До сегодняшнего дня в различных пособиях и руководствах утверждается, что основными сюжетными источниками для иконописцев были «более ранние произведения или снятые с них прорисей», а «при изготовлении серии одинаковых икон иконописцы пользовались „подлинниками“, переводами, прорисями и листами для припороха».⁴² При этом роль последних сводится к чисто механическому копированию. Понятно, что при популяризации технических приемов и методов происходит их неизбежное упрощение при описании. Но для довольно широкого круга как любителей иконописи, так и, к глубокому сожалению, студентов-реставраторов и даже специалистов, особенно историков искусства, данные упрощения процессов иконописания превратились в некую догму. В результате появилось не совсем верное представление о роли и значении прорисей, «подлинников» и рисунков-образцов в иконописи. Эти представления, основанные, повторюсь, на

⁴¹ Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку XVI в. С вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873; *Полужай Н. И.* Сибский иконописный подлинник. СПб., 1895. Вып. 1; СПб., 1896. Вып. 2; СПб., 1897. Вып. 3; СПб., 1898. Вып. 4.

⁴² Реставрация станковой темперной живописи / Под ред. В. В. Флашова. М., 1986. С. 25—28; Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / Под ред. Ю. И. Грейберга. М., 1987. С. 34—38.

сугубо древнерусском материале и на весьма шаблонных понятиях о методах его использования, были механически перенесены на иконопись византийскую и поствизантийскую. При этом не учитывалась специфика художественного развития Критской школы с ее западноевропейской ориентацией. Только в последние годы возник интерес к прорисям собственно греческим, которых, как оказалось, довольно значительное количество хранится в музеях и библиотеках.⁴³ Наряду с традиционным механическим использованием прорисей как шаблона была выявлена и другая роль этого материала. Так же как и западноевропейские художники, греческие, и особенно критские, мастера создавали набор зарисовок отдельных поз, жестов, фрагментов одежд, аксессуаров, элементов пейзажа и архитектуры, которые затем активно и свободно комбинировали при создании своих живописных произведений.⁴⁴ Весьма показательны три прорисы, опубликованные музеем Бенаки в 1997 г. Одна — зарисовка руки и позиции ног мужской фигуры, исполненная темной и плотной бумаге размером 22 × 14 см. Стиль этой зарисовки напоминает работы мастера Эммануила Танаса (около 1610—1690). Другая прорись исполнена акварелью на бумаге размером 30 × 21 см и изображает фигуру с букетом цветов в правой руке и развернутым свитком в левой; на заднем плане — подробно разработанный пейзаж. Прорись датируется XIX в. Третья — рисунок черными и красными чернилами на бумаге размером 20 × 29 см — лист из книги иконографических образцов художника Афанасия из Галатиеты (середина XIX в.). На этом листе представлены ростовые фигуры святых воинов. Все три указанных произведения использовались для создания икон. Однако ни одно из них не имеет следов механического перевода изображения.⁴⁵ Очевидно, что они служили именно зарисовками-скетчами.

Как мы видим, даже в самой консервативной части иконописания — точном воспроизведении почитаемых икон — критские мастера активно использовали западноевропейскую художественную практику. Сохраняя общий уважаемый иконографический тип и его индивидуальные особенности, греческие мастера свободно варьировали второстепенные детали, пейзаж и архитектурные построения, аксессуары и декор одежд, колорит и светотеневые эффекты. И эта свобода

⁴³ *Isaury I.* Working drawings of painters in Greece after the Fall of Constantinople // From Byzantium to El Greco: Greek frescoes and icons. Exhibition catalogue. London, 1987. P. 54—56; *Vassilaki M.* Workshop Practices and Working Drawings of Icon-Painters // Hausstein-Bartsch E., Chatzidakis N. (eds.) Greek Icons. Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998. Athens, Recklinghausen, 2000. P. 71—76, fig. 65—78; *Vassilaki M.* The Contribution of Working-drawings Used by Painters to the Study of Post-Byzantine Icons // Drakopoulos E. (ed.) Topics in Post-Byzantine painting in memory of Manolis Chatzidakis. Athens, 2002. P. 307—318 (in Greek with resume in English).

⁴⁴ *Ames-Lewis F., Wright J.* Drawing in the Italian Renaissance Workshop: Exhibition catalogue. Лондон, 1983.

⁴⁵ *Fotopoulos D., Deliviotas A.* Greece at the Benaki Museum. Athens, 1997. P. 390—391, fig. 670—672. Следует отметить, что и в древнерусской иконописной практике существовали не только прорисы для механического переноса изображений, но и аналогичные скетчи и книжки зарисовок.



Рис. 1. Створка шпиги гари со сценою
«Воскресение Христово». Мастер Виктор.
Вторая половина XVII в. Гос. Эрмитаж.



Рис. 2. Икона «Воскресение Христова». Мастер Виктор. 1660 г.
Церковь Аувцон Сотби.



Рис. 3. Створка Норкширського триптиха. Містер Джордж Клімтас.
Кінець XVI в. Лондон. Частное собрание.



Рис. 4. Икона «Святой Иоанн Дамаскинец». Мастер Эммануил
Тзанес. 1654 г. Корфу. Церковный музей.



Рис. 5. Иконы «Святой Иоанн Дамаскин». Мастер Иоанн Тзэва, 1682 г. (слева), и мастер Эммануил Тзэнес, 1654 г. (справа). Корфу, Церковный музей.



Рис. 6. Палица со святой «Воскресение Христово». Деталь иконы.
Мастер Эммануил Ткачех. 1654 г. Корфу. Церковный музей.



Рис. 7. Паница со сценой «Воскресение Христово». Деталь иконы. Мастер Йосип Тажип. 1682 г. Корфу. Церковный музей.



Рис. 8. Икона «Воскресение Христова». Мастер Пала Мосхоэ. 1679 г. Афины. Византийский музей.



Рис. 9. Икона «Благовещение». Мастер Илья Мокшос. 1675 г.
Афины. Византийский музей.

во многом была обеспечена и непосредственной учебой и работой греческих художников в мастерских ведущих итальянских, прежде всего венецианских, живописцев, и широкой практикой заимствований из западноевропейских образцов. При этом заимствования касались как внешней, иконографической стороны, так и технических приемов и используемых материалов. Среди множества факторов, повлиявших на формирование и развитие Критской живописной школы, следует подчеркнуть два, о которых нередко забывают исследователи: остров Крит расположен в центре Средиземноморья, и с XIII в. он находился под венецианским управлением. И при всем традиционализме и даже консерватизме греческого православного населения, эти — географический и политический — аспекты обусловили общее развитие Крита в русле западноевропейского мира. Отсюда и художественную культуру Крита следует в первую очередь рассматривать как часть западноевропейской культуры, естественно, с учетом религиозно-национальных особенностей. Прекрасной и показательной иллюстрацией этому является творчество критского мастера XVII в. Виктора, иконы которого хранятся в коллекции Эрмитажа. Одна из них послужила стимулом для написания данной статьи.

SUMMARY

Article devoted to part of small panagiarion with images of Resurrection. It has a signature by popular Cretan artist Viktor, who lived and created in the second half of the 17th century. Author found one more signature icon by Viktor with the exactly same iconography, as Hermitage one, but it is rectangular form and some more biggest. It was in Zurich auction in 1978. This analogy says that Hermitage icon is original work by Viktor, while its signature is repainting.

The part of panagiarion has image «The Resurrection». What is why author analyzed some Cretan school' icons of the end 16th—17th centuries with the same subject. They are woks by G. Klontzas, E. Tzanes, I. Tzen, I. Moschos. They icons demonstrated such changed the artistic style and details of composition in the Cretan school, and also they examples demonstrated influences of Italian painting to Cretan artists.