

Zagorskij, M. B. (1948) *Shekspir v Rossii*. In: *Shekspirovskij sbornik*. Moscow. P. 57–104. (In Russ.).

Zagorskij, M. B. (1949) *Problemy teatra Pushkina*. *Teatr*, no. 6, pp. 44–539. (In Russ.).

Zagorskij, M. B. (1952) *Gogol' i teatr: sbornik: k stoletiju so dnja smerti*] / *comp. and comm. by M. B. Zagorsky*. Moscow, Iskusstvo. 568 p. (In Russ.).

Zagorskij, M. B. (1963) *Teatral' naja jenciklopedija*. Vol. 2 / ed. by P. A. Markov. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija. 1216 stb. with ill., 14 l. (In Russ.).

Zakharov, N. V. (2003) *Shakespeare in Pushkin's Creative Evolution*. Jyvaskyla: Jyvaskyla University Printing House. 283 p. (In Russ.).

*Submission date: 11.02.2023.*

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, сопредседатель Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5, корп. 6. Тел.: +7 (499) 374-75-95. Эл. адрес: nikoltine@yandex.ru

Zakharov Nikolay Vladimirovich, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Director, Shakespeare Centre, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities; Co-Chairman, Shakespeare Committee, Scientific Council “History of World Culture”, Russian Academy of Sciences. Postal address: 5, Yunosti St., Bldg. 6, Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-75-95. E-mail: nikoltine@yandex.ru

DOI: 10.17805/zpu.2023.2.20

## **Итало-критская школа между Востоком и Западом: «Поклонение волхвов» Михаила Дамаскиноса**

**М. А. СИМАКИНА**

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Итало-критская школа редко становится объектом исследований искусствоведов. В российской истории искусствоведения сложилась общая идея о том, что после знаменитой работы В. Н. Лазарева «История византийской живописи» сказать что-либо новое в этом направлении исследований достаточно сложно. Однако интерес к отдельным аспектам иконографии мастеров этой школы со стороны современных исследователей, а также к отдельным работам представителей итало-критской школы позволяет думать о возможности возникновения новых идей и открытий.*

*Статья посвящена творчеству мало известного в России мастера итало-критской школы Михаила Дамаскиноса. На примере одной из наиболее известных его работ «Поклонение волхвов» прослеживается сложная модель влияния различных школ и мастеров на данного художника. Вслед за рядом исследователей автор отмечает два основных типа работ Михаила Дамаскиноса: работы с православной композицией и работы, изначально задуманные в венецианском стиле. В ходе исследования дается описание нескольких ра-*

бот каждого типа. Определяются основные особенности подхода Дамаскиноса к формированию как иконографии, так и визуального решения работ. В работе «Поклонение волхвов» отмечается существенное влияние не только византийской традиции, но и творчества итальянских художников XIV–XV вв., а также венецианской живописи XVI в. Отмечается некоторое родство визуального решения «Поклонения волхвов» Михаила Дамаскиноса и двух ранних работ Доменикоса Теотокопулоса (Эль Греко) на эту же тему.

Ключевые слова: греческая манера; итало-критская школа живописи; Михаил Дамаскинос; «Поклонение волхвов»; венецианская школа живописи

### ВВЕДЕНИЕ

Подходы к изучению особенностей творчества художников итало-критской школы основываются в России на работах В. Н. Лазарева. И сразу следует отметить, что в своей знаменитой книге «История византийской живописи», а также статьях на эту тему Лазарев отстаивал значимость «греческой манеры» и противопоставлял ее «упадочному, запоздалому, эклектическому» явлению итало-греческой иконы XIV и последующих веков. «В “греческой манере”, наряду с романскими элементами, встречаются иногда и готические, но обычно они не имеют существенного значения. Основным стержнем остается византийское искусство с его строгой и торжественной величественностью» (Лазарев, 1971: 379). И далее по тексту: «Совершенно иным характером отличается итало-греческая или, как ее еще называют, итало-византийская школа. Это явление упадочное, запоздалое, эклектическое, явление, которому вряд ли можно приписать сколько-нибудь значительную историческую роль» (там же: 380).

Совершенно другое отношение к творчеству художников итало-критской школы демонстрируют современные зарубежные исследователи, особенно греческие. Благодаря активному сотрудничеству с архивами Венеции, работе Греческого института в Венеции (Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies) появился целый ряд научных трудов, расширяющих наше восприятие творчества художников этой школы. Следует отметить публикации М. Хадзидакиса (Chatzidakis, 1958), А. Драндаки (Drandaki, 2014) и других авторов (Michalis, 2016; Vassilaki, 1989; Kakavas, 1993; Drakopoulou, 2009), особенно каталог выставки «Византия: Вера и сила (1261–1557)» (Byzantium: Faith and Power (1261–1557)) под редакцией Хелен С. Эванс, прошедшей в 2004 г. в Музее «Метрополитен» в Нью-Йорке (Evans, 2004), а также вышедший в Афинах с 1987 по 2010 г. трехтомный каталог Манолиса Хадзидакиса и Евгении Дракопулу «Греческие художники после падения (1450–1830) (Greek Painters after the Fall of Constantinople (1450–1830))» (Drakopoulou, 2010).

Обычно объектами исследования российских и зарубежных авторов становятся либо особенности иконологической трактовки исследуемых изображений, где в ряду примеров возникают и работы авторов итало-критской школы (Даревский, 2015; Козарезова, 2019), либо проблемы трансформации образов под воздействием разных школ, возникновение «гибридов» (Drandaki, 2014).

В данном исследовании нам бы хотелось обратить внимание на трактовку конкретного сюжета определенным автором. Мы обратимся к работе Михаила Дамаскиноса (Michel Damaskinos) «Поклонение волхвов». Известный греческий живописец и теоретик Панайотис Доксарас в своей книге «Искусство живописи», опубликованной в 1720 г., назвал Дамаскиноса одним из самых выдающихся живописцев (Vocotopoulos, 1983), что, без сомнения, доказывает необходимость проявить пристальное внимание к его творчеству.

*ДАМАСКИНОС И ХАРАКТЕРИСТИКА  
ЕГО ОСНОВНЫХ РАБОТ*

Дата рождения Михаила Дамаскиноса не известна. Предположительно, он родился в Кандии (нынешний Ираклион). Мы знаем по сохранившимся документам, что в 1560-х гг. Дамаскинос переехал в Венецию, где изучал технику миниатюрной живописи. В Венеции он был членом Греческого братства с 1577 по 1582 г. Между 1560 и 1583 гг. участвовал в украшении Греко-православной церкви Сан-Джорджо-деи-Греки в Венеции. 25 его главных работ хранятся в Венеции, и 20 из них являются частью убранства Сан-Джорджо-деи-Греки, в том числе 18 икон иконостаса церкви. Также он бывал на Сицилии (1569–1571).

Известно о его дружбе со скульптором Алессандро Витторио, которому он продал коллекцию рисунков итальянских художников. Дамаскинос был знаком с Пальма иль Джоване и, возможно, имел некоторый контакт с мастерской Тинторетто. Часть его работ явно создавались под сильным влиянием творчества Веронезе, Тинторетто, Тициана.

С 1584 г. он активно работал уже в Кандии. И после 1591 г. его следы теряются. Предположительно, он погиб во время эпидемии чумы в Кандии в 1592 г. Согласно сохранившимся документам, его единственная дочь Антония вышла замуж за художника Иоанниса Маврикаса-Мандуфоса или Яннаса Мантуфоса и вместе с мужем стала наследницей сохранившегося архива набросков и работ художника. Это вполне объясняет наличие большого количества повторов и копий его работ в более позднее время.

Хронологию его творчества трудно установить с уверенностью, учитывая, что существуют только две известные датированные работы: «Усекновение главы святого Иоанна Крестителя» на Корфу (1590) и «Первый Вселенский собор» (1591) в Ираклионе. Важно отметить, что до 1800 г. в монастыре Вронтисси недалеко от бывшей Кандии, ныне Ираклиона, хранилось шесть его икон. Поскольку точно известно, что Дамаскинос некоторое время жил и работал в монастыре, то эти работы считаются исследователями эталонными и существенно помогают при определении подлинности других произведений мастера. В конце XX в. иконы авторства Дамаскиноса стали очень популярными, следовательно, участились случаи появления подделок или приписывания мастеру работ его последователей. В какой-то степени помогает определить подлинность работ авторская подпись. Мы знаем, что в ранний период творчества Дамаскинос подписывал свои произведения как «рука Михаила Дамаскиноса», в более поздний период — «создание Михаила Дамаскиноса».

Современные исследователи выделяют два типа работ художника:

- 1) с православной композицией, хотя и демонстрирующей западное стилистическое и иконографическое влияние;
- 2) изначально задуманные в венецианском стиле.

Известны несколько типов иконографии, которые после Дамаскиноса стали особенно популярными и широко использовались в течение следующего века. Среди этих композиций следует упомянуть «Вознесение святого Иоанна Крестителя», «Мученичество Святого Стефана», аллегория мессы, а также «Спас Великий Архирей» и «Богородицу с младенцем на троне».

Для фигур авторства мастера характерны розоватые тона, которые ложатся на светло-коричневую основу. Дамаскинос также был первым художником, который

ввел более бледные телесные тона в поствизантийскую живопись. Освещенные поверхности изображения усилены белыми мазками, которые на некоторых иконах имеют очень свободную фактуру, напоминающую картины XIV в. В некоторых работах «светы» более многочисленны и более жестки. Контуры темно-коричневого цвета ярко выражены. В работах, выполненных в итальянском стиле, освещенные поверхности более вытянуты, для героев характерен влажный взгляд, часто приоткрытый рот. Все свои работы мастер писал на деревянных досках, что было типично для критской школы.

Яркими примерами работ с полностью православной композицией, но некоторым западноевропейским влиянием являются изображения отдельных святых, например «Святой Афанасий» из коллекции Греческого института в Венеции (Agios Athanasios: Электронный ресурс), «Святой Симеон» и «Святой Иоанн Креститель» из церкви Святого Матфея на Синае, Ираклион (Evans, 2004), Богородица («Панагия Одигитрия» тоже из коллекции Греческого института в Венеции). С некоторой осторожностью атрибутируют Дамаскиносу (возможно, его школе), находящуюся в коллекции ГМИИ им. Пушкина работу «Иоанн Предтеча — ангел пустыни». Данный тип изображений — крылатого Иоанна Предтечи — известен в критской иконописи. Лик святого выполнен в иконописной манере, для него характерна очень темная коричневая карнация, движки светов лишь намечены (Иоанн Предтеча: Электронный ресурс). Российские исследователи отмечают сочетание иконописных приемов с западной натуралистичностью и видят итальянское влияние в передаче гор, свободе трактовки пространства, колорите.

К иконографически и стилистически более близким итальянской живописи работам можно отнести, например, «Тайную вечерю», датированную 1585 г. Специалисты отмечают не только явную связь с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи, которая была хорошо известна по гравюрам во времена Дамаскиноса, но и своеобразное построение пространства, т. е. использование западной прямой перспективы при изображении архитектурных элементов и ее отсутствие при написании фигур. Также к такому типу работ можно отнести икону «Четыре Святых воина», где, без сомнения, в изображении Христа во славе просматривается отсылка к «Триумфу Венеции» Паоло Веронезе из Дворца дождей.

Особенно интересно в этом смысле изображение на евангельский сюжет «Не прикасайся ко мне» (Noli me tangere) из музея Святой Екатерины в Гераклионе. Икона датируется 1585–1591 гг. и происходит из монастыря во Вронтисси. Обратим внимание на сцену приближения Марии Магдалины к гробнице на заднем плане иконы. Здесь в традиционную плоскость иконы Дамаскинос включает достаточно необычные изображения самой Магдалины и ангелов. Фигуры их как бы находятся в моменте резкого закручивающегося движения, голова, плечи и ноги персонажей развернуты в противоположные стороны, перекручены, противопоставлены. Такие резкие развороты корпуса были характерны для зрелого Ренессанса. Например, именно такое положение тела Христа мы видим в картине Паоло Веронезе 1580 г. «Воскресение Христа». Дамаскинос явно изучал этот прием, придающий особую динамику изображению, так как существует выполненная полностью в итальянской стилистике того времени картина самого художника «Вознесение», где мы видим попытку повторить идею Веронезе. Хотя существенна и разница. Если у Веронезе «крутящее движение» вознесения и свет божественного сияния выражают силу, способную буквально раскидать спящих воинов, охраняющих

гробницу, то «крутящее движение» в «Вознесении» Дамаскиноса не дает силы телу Христа взмыть в воздух, а странно перекрученное тело Марии Магдалины хоть и добавляет глубины изображению, но совершенно не соответствует нормальному движению человека.

Еще одной необычной и как бы переходной от православной композиции к европейским решениям является икона Дамаскиноса «Святые Юстина, Сергей и Вах». Трое святых наступают на дракона, у которого отрублены три головы. Святая Юстина в центре держит пальмовую ветвь и крест. Она в богатых парчовых одеждах, ее светлые волосы зачесаны назад в соответствии с венецианской модой того времени и украшены диадемой, центральным узором которой являются два путти, держащих рубин. Пара молодых святых по бокам носят довольно причудливые римские костюмы. Их кирасы украшены фигурными и растительными узорами из золота, а поножи — масками животных.

Греческие исследователи обратили внимание, что святые Сергей и Вах не имеют никакого отношения к святой Юстине (Vocotopoulos, 1983). Их изображение на той же картине, несомненно, является намеком на великую победу, одержанную флотами Испании, Венеции и папы Римского над турками у Лепанто 7 октября 1571 г. (на этот день приходится праздник всех трех святых). Триумф христианского оружия был приписан заступничеству этих святых, в честь которых была построена церковь на окраине Корфу Кастратес, нынешней Гарицы. Триумф союзных флотов вдохновил многих художников как на Западе, особенно в Италии, так и в греческих регионах, подчинявшихся Венеции. На картинах, написанных в этот период, обычно изображена сама битва (например, Андреа Вичентино «Битва при Лепанто» из Дворца дождей или «Битва при Лепанто» неизвестного художника конца XVI в.). Дамаскинос же изобразил битву аллегорически, с помощью святых, давших победу христианскому оружию, и здесь дракон, на которого наступают святые, символизирует мощь Османской империи.

Теперь обратимся к работам Дамаскиноса, изначально максимально близким итальянской традиции. К ним можно отнести упоминавшееся нами ранее «Вознесение Христа», «Мученичество Святой Параскевы», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Распятие Святого Андрея», «Побивание камнями Святого Стефана», «Поклонение волхвов», «Брак в Кане Галилейской».

Например, «Побивание камнями святого Стефана» — чрезвычайно популярный сюжет в западноевропейской живописи. Наиболее известной работой XVI в., изображающей смерть первомученика, является картина Джулио Романо. Схожее композиционное решение мы видим в картине Тинторетто на тот же сюжет. Работа Дамаскиноса имеет с ними некоторые общие черты, например центральная фигура Святого Стефана сходна с трактовками Романо и Тинторетто.

Вариант Дамаскиноса активно копировался греческими художниками. Сохранилось две версии этой композиции другого представителя итало-критской школы Филофея Скуфоса, написанные между 1640 и 1685 гг. Иконописец Виктор (Грек) закончил копию этой работы примерно в тот же период, что и Скуфос.

#### *«ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» И ЕГО ОСОБОЕ МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ДАМАСКИНОСА*

Наконец, обратимся к «Поклонению волхвов» Дамаскиноса. Считается, что работа была создана в период между 1586–1591 гг. Сейчас картина хранится в мо-

настyre Святой Екатерины в Ираклионе на острове Крит. Работа выполнена яичной темперой и сусальным золотом по дереву с размерами 109,9 см на 84,8 см. Картина была недавно отреставрирована. К сожалению, при реставрации «Поклонения волхвов» были утрачены части позолоченного фона: розовый ореол вокруг ангела и божественные лучи. При этом после расчистки краски стали ярче и больше соответствуют как авторскому замыслу, так и венецианской живописной традиции.

Если говорить о сюжете, то в Библии данное событие не детализировано. Согласно Евангелию от Матфея, к Ироду пришли волхвы после рождения Иисуса и рассказали про звезду, которая и привела их в Вифлеем. Они пошли за звездой и пришли в дом, где увидели Богоматерь с Младенцем, которым и преподнесли свои дары — золото, ладан и смирну. Далее, уже в апокрифах, появляется все более детальное описание о предсказании появления волхвов Зороастром, внутренней символики даров. У волхвов даже появляются вполне конкретные имена (например, у Оригена их зовут Авимелех, Охозат, Фикол).

Со временем складывается вполне определенная иконография. Н. В. Покровский в своей книге «Евангелие в памятниках иконографии» отмечает: «Между памятниками древнехристианского периода и средних веков замечается тесное родство в иконографических формах этого сюжета; но нельзя упускать из вида и их отличия... Заключение это основано на сравнении памятников преимущественно западных, хотя бы и довольно многочисленных. Но уже древнехристианские мозаики, а тем более памятники византийские выставляют многие черты костюма, жестов и положений действующих лиц, каких нет ни в живописи катакомб, ни в скульптуре саркофагов. Было бы вернее сказать, что общая композиция сюжета не получила в средние века сильного расширения: это верно как по отношению к памятникам западным, так и особенно восточным. Западные художники нового времени развивали идею сюжета и сообщили ему пышность и царское величие. На Востоке этого не могло случиться не только в силу иератического характера православной иконографии, но также и потому, что поклонение волхвов, по отсутствию особого празднования специально в честь этого события, редко имело в иконографии самостоятельную постановку: оно обыкновенно соединялось с рождением Христовым или входило как составная часть в композиции акафиста и “Что ти пренесем”» (Покровский, 2001: 205).

Для нашего исследования важно заметить, что в иконографии Рождества сложилось две разные композиции, краткая и развернутая. Краткая схема включает полулежащую Марию, младенца рядом с ней в подобии стойла, вола и осла, склонившихся к младенцу Христу, ангелов. Иногда к изображению добавляют сидящего в отдалении Иосифа, а также служанок, купающих младенца. Также краткий вариант может включать волхвов, следующих пешком или на конях. Такой вариант иконографии более характерен для западноевропейского искусства. В византийском и древнерусском искусстве на протяжении столетий типичной являлась полулежащая фигура Богоматери (Бобров, 1995: 76).

Со временем формируется комплексный сюжет Рождества, с поклонением волхвов и поклонением пастухов. При этом количество ангелов, пастухов и свита волхвов всегда различны.

В развернутый вариант иконографии могут входить сцены поклонения волхвов, поднесение даров, отдельное шествие волхвов. В древнерусской живописи XVII

и XVIII вв. встречаются сложные многофигурные композиции, включающие сразу несколько сцен, в том числе Сон волхвов, Поклонение волхвов, Плач жен, Избиение младенцев и особенно часто Бегство в Египет (там же: 77). В русской иконописи отдельные эти сцены очень редки, и их иконография слабо проработана.

Если мы обратимся к работе Михаила Дамаскиноса «Поклонение волхвов», то увидим типичный развернутый вариант западноевропейской иконографии. В левой части иконы мы видим Марию, на коленях у которой младенец Христос принимает дары и благословляет старшего волхва. У ног Марии сидит Иосиф. За Марией и младенцем размещено некоторое строение с мраморными колоннами, но соломенной крышей, в которых изображены вол и осел.

В верхней части картины мы видим три различных типа ангелов: по центру — крохотный ангел, олицетворяющий Святой дух, справа — сонм ангелов в византийском стиле, поклоняющихся Христу вместе с волхвами, слева — ангелов, по своему виду более близких к путти, с красным покрывалом в руках.

По центру и с левой стороны картины мы видим самих волхвов и их свиту. К XV в. в Европе типичным стало изображать волхвов как царей из разных частей света — Востока, Запада и Африки. С этого же времени их образы трактовали как аллегория трех возрастов. Собственно, именно такой вариант мы видим на данном «Поклонении волхвов». При этом особое внимание обращает на себя волхв в центре, представитель западного мира, держащий в руках сосуд для ладана. Все исследователи отмечают направленный на зрителя взгляд волхва. Начиная с публикаций Манолиса Хадзидакиса, общепринятой стала точка зрения, что это автопортрет художника.

В качестве примера схожего варианта автопортрета сразу вспоминаются два варианта поклонения волхвов кисти Боттичелли. В тондо 1475 г. также почти в центре композиции Боттичелли изобразил себя как одного из слуг в свите волхвов. Прямой взгляд в повороте, правда, не сразу обращает на себя внимание. Тем более что фигура смещена в правую сторону от центра композиции. Второй раз мы видим (как предполагают исследователи) автопортрет Боттичелли на «Поклонении волхвов», хранящихся в галерее Уффици. Эта версия знаменита портретами трех членов семейства Медичи в образе волхвов. В правой части картины на переднем плане среди свиты волхвов все тот же узнаваемый образ.

Невозможно утверждать, что эти работы Боттичелли были известны Дамаскиносу. Но интересно само визуальное решение. Во-первых, автор поместил себя не где-то с краю, среди свиты, а в самом центре композиции, в образе одного из самых значимых персонажей. Такой вариант изображения несколько противоречит принятой исследователями модели понимания места автора критской школы иконописи в социальной и экономической иерархии того времени. Общепринятым является понимание итало-критской школы как ряда авторов и мастерских, изготавливавших в больших количествах не самый качественный и достаточно дешевый продукт. Массовое производство стандартизированных икон низводит автора к статусу ремесленника, не позволяет ему из чисто экономических причин тратить достаточное количество времени и сил на творческий поиск. Однако в персоне центрального волхва, если это, конечно, автопортрет, мы видим совершенно другое осознание художником себя и своего места в обществе. Если икона была написана в период пребывания Дамаскиноса в Венеции, то изображение себя как иностранца, пришлого вполне логично. Но иностранца знатного, значимого. Прическа,

серьга в ухе, белый отглаженный воротничок в какой-то степени напоминают нам ряд портретов аристократов XVI в. (Николас Хилиард «Портрет сэра Уолтера Рейли», его же «Портрет молодого человека, возможно Роберта Деверё, второго графа Эссекса»; Лукас де Хир «Тройной портрет в профиль»). Обратим внимание, что на одном из вариантов «Брака в Кане», который приписывается Дамаскиносу, есть схожий персонаж. В левой части стола на втором плане среди гостей-мужчин мы видим коротко остриженного человека с осунувшимся, как после болезни, лицом, внимательно всматривающегося в зрителей картины. Вполне возможно, что у волхва из «Поклонения волхвов» и гостя на «Браке в Кане» общими являются разрез глаз, форма носа и губ, что заметно, несмотря на совершенно различное выражение лица, задумчиво-самоуглубленное в первом случае и настороженное и уставшее — во втором.

Есть еще несколько элементов, которые роднят «Поклонение волхвов» с двумя вариантами «Брака в Кане», атрибутируемых Дамаскиносу. Самой заметной является фигура молодого слуги на переднем плане «Поклонения волхвов». Построение фигуры, поворот тела и даже в одном случае одежда почти совпадают. В случае «Брака в Кане» слуга находится с правой стороны и несет кувшин, в случае «Поклонения» — слуга расположен слева от центра, на переднем плане, его руки не подняты так высоко. Также бросается в глаза большое количество совпадающих мелких деталей, как то: решение шляп и выражений лиц музыкантов на дальнем плане одного из вариантов «Брака в Кане» и слуг, сопровождающих волхвов; изображение тюрбана на младшем волхве в «Поклонении» и тюрбан темнокожего слуги в правой части «Брака в Кане».

Теперь обратим внимание на изображения животных в «Поклонении волхвов». Мы уже отметили, что наличие вола и осла в импровизированных яслях является частью сложившегося западноевропейского варианта визуализации истории поклонения. Российский исследователь А. В. Романчук в работе, посвященной образам человека и животного в итальянском гуманизме XV в., отмечает: «С одной стороны, в это время художники умели увидеть красоту животного, чему способствовали и натурные впечатления, и существовавшие специальные сборники рисунков отдельных видов животных. С другой стороны, становление антропоцентрической системы мира взамен прежней геоцентрической, определяющей особый статус человека как разумного существа, управляющего неразумной животной стихией, выразилось в искусстве XIV в. в целой панораме образов домашних животных, неизменно сопутствующих человеку в его делах (фрески Джотто в Капелле дель Арена в Падуе 1305 г.; Амброджо Лоренцетти «Последствия доброго правления» в сиенском Палаццо Пубблико 1337–1339 гг. и др.). Именно в это время в произведениях искусства животные реагируют на происходящее так же, как и люди. Антропоморфическая трактовка может быть выражена в человекообразном складе их физиономии, строении глаз, выразительных взглядах» (Романчук, 2005; 209). Этот выразительный взгляд мы видим и в «Поклонении волхвов» Дамаскиноса. Но, конечно, гораздо больше бросается в глаза огромный круп белого коня на переднем плане иконы. Он настолько велик, и его расположение настолько необычно, что кажется, будто он вываливается из иконы прямо на зрителя.

На самом деле такое расположение изображения крупы коня не столь необычно именно для западноевропейской живописи XIII–XVI вв. В качестве наиболее яркого примера можно привести фреску Пизанелло «Святой Георгий и Принцес-



са Трапезундская» из капеллы Пеллегрини церкви Сант-Анастасия в Вероне. В той же связи можно вспомнить различные триумфы и процессии с кассоне авторства Ло Скеджа (Джованни ди Сер Джованни), рыцарей и битвы с кассоне, выполненных Пезеллино (Франческо ди Стефано), «Охоту в лесу» Уччелло, а также бесконечное множество «Поклонений волхвов» в итальянской живописи, начиная с Андреа ди Ванни и до Боттичелли. Каждый из перечисленных авторов старался придать живости и движения изображениям коней, разворачивая их в самых разных ракурсах, демонстрируя статую и силу животных. Собственно, эту задачу повышения эмоциональности изображения решает огромный белый круп на переднем плане.

Однако он же наводит на мысль о возможном источнике компоновки композиции. Если мы обратимся к итальянским вариантам поклонения волхвов XIV–XV вв., например знаменитому алтарю Джентиле да Фабриано (1423) из галереи Уффици или «Поклонению волхвов» Джованни ди Паоло (1440–1445), то увидим именно рассматриваемую нами композицию. Да, у Дамаскиноса она сильнее сбита, плотнее, в ней меньше участников и меньше внимания к пейзажу на заднем плане. Но расположение основных персонажей вполне аналогично. Схожие, но более пространственные варианты решений мы увидим у Филиппино Липпи («Поклонение волхвов», около 1480 г. из Лондонской картинной галереи), на тондо Сандро Боттичелли («Поклонение волхвов», 1475). И еще более упрощенный и разреженный вариант этой композиции мы встретим у Тициана («Поклонение волхвов» 1557 г. из библиотеки Амброзиана в Милане) и Якопо Бассано («Поклонение волхвов» 1563–1564 гг. из Музея истории искусств в Вене). Но, конечно, композиция Дамаскиноса гораздо ближе решениям художников XV в., чем вариантам Тициана и Бассано.

Здесь же следует отметить сложносочиненный характер всей работы Михаила Дамаскиноса «Поклонение волхвов». К византийской традиции мы можем отнести золотой фон произведения, изображение гор, поэма, ангелов. Компоновка основной группы героев и их застывшие позы близки, как мы уже отмечали выше, работам итальянских художников XIV–XV вв. (Джентиле да Фабриано, Аньоло Гадди, Лоренцо Монако, Доменико Венециано, Пизанелло). Интересно отметить, что, хотя все вышеперечисленные художники не относятся к венецианской школе, многие из них были связаны с Венецией, например местом рождения, как Доменико Венециано, или выполнением ряда заказов, как Джентиле да Фабриано и Пизанелло. Таким образом, византийская традиция мягко соединяется с интернациональной готикой. Но куда же в этой связи исчезает влияние Тициана, Веронезе, Тинторетто, которое отмечают исследователи творчества Дамаскиноса? Оно проявляется в цветовой гамме и вообще в работе с цветом, а также эмоциональном настрое, экспрессии некоторых фигур. Это соединение византийской традиции, интернациональной готики и нового венецианского искусства производит на зрителей особое впечатление.

#### ПОСЛЕДОВАТЕЛИ И РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА

Мы уже отмечали ранее, что работы Дамаскиноса активно повторялись и копировались художниками критской школы после его смерти. Но должны отметить один из вариантов если не полного повторения, то близкого цитирования — у автора знаменитого и относящегося к тому же времени, что и Дамаскинос. В музее

Бенаки в Афинах хранится доска от сундука с изображением сцены «Поклонение волхвов», подписанная Эль Греко. Сохранность произведения, к сожалению, достаточно плохая. Угадывается композиция в общих чертах, читаются фигуры персонажей, хорошо сохранилась левая часть с Мадонной, сидящей на портике храма и протягивающей младенца старшему волхву. Однако при наличии антуража, более соответствующего древним римским развалинам (арки терм Диоклетиана, коринфские колонны храма Диоскуров<sup>2</sup>), мы видим все ту же композицию. Только в центре ее на этот раз самый младший темнокожий волхв, лицо которого, к сожалению, не сохранилось совсем. Наличествует даже белый круп коня, однако на среднем плане.

Существует также более поздний (1568) вариант «Поклонения волхвов» Эль Греко. Здесь композиция построена несколько другим образом, но есть деталь, вновь напоминающая нам «Поклонение волхвов» Дамаскиноса. Это верблюды на заднем плане.

Изображения верблюдов в период Средневековья на «Поклонении волхвов» не встречались. Современные исследователи отмечают, что их визуализация могла совпасть с обнаружением произведений древнеримской скульптуры в период Возрождения или, по другой точке зрения, с активизацией торговли с восточными странами. Но уже на фреске Джотто в Капелле дель Арена мы видим присутствующих при поклонении волхвов одногорбых верблюдов.

А. В. Романчук отмечает: «В апокрифической легенде о волхвах повествуется о том, что до встречи под счастливой звездой они враждовали между собой, но весть о рождении Христа Спасителя примирила их. Во многих произведениях изобразительного искусства Треченто агрессивность животных, будь то лошади или верблюды, символизирует ссору трех волхвов. Так, у Джотто в падуанской фреске из Капеллы дель Арена 1304–1310 гг. изображением оскаленных, нервно переступающих копытами одногорбых верблюдов подчеркивается контраст между мирным, благодным состоянием души царей-волхвов, держащих в руках дары Спасителю, и враждой, которую они испытывали до появления Вифлеемской звезды» (Романчук, 2005: 211). Она же замечает, что на «Поклонении волхвов» (около 1360 г.) Андреа Ванни в левой части изображения верблюды также сталкиваются мордами и кусаются, «проецируя ссору магов на отношения между животными» (там же: 211).

В более близких к Дамаскиносу по композиции вариантах «Поклонения волхвов» Джентиле да Фабиано и Джованни да Паоло верблюды не встречаются. Но здесь мы можем заметить, что проживший несколько лет в Венеции и имевший некоторое знакомство с мастерскими Тинторетто и Тициана Дамаскин вполне мог видеть одного конкретного исторического верблюда — а именно горельеф с верблюдом на стене палаццо Мастелли, он же Дом верблюда. Рядом с этим домом, считается, находился дом Тинторетто, а чуть дальше — дом Тициана. Вполне возможно, что благородно изогнутую шею именно этого каменного животного мы видим сначала на «Поклонении волхвов» Дамаскиноса в трех вариантах, а также на «Поклонении волхвов» Эль Греко (1568).

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обратив свое внимание к особенностям развития итало-критской школы иконописи, современные исследователи вполне могут обнаружить больше количество

новых и интересных идей. Одной из главных задач сегодня становится выработка непредвзятого и максимального широкого взгляда на наследие авторов данной школы.

Известная нам часть истории и творческого пути Михаила Дамаскиноса не только способствует более полному пониманию системы художественных связей восточной и западной живописных культур, но и позволяет понять точнее те элементы русской иконописи, которые были явно заимствованы в западной традиции, но стали неотъемлемой частью русской культуры и русской школы.

Изучение творчества Михаила Дамаскиноса не закончено. Еще не исследованы все документы о функционировании греческой колонии в Венеции. Возможно, там среди договоров на поставку византийских икон в Венецию и счетов за работу греческих художников обнаружатся новые данные о творчестве данного мастера. Но уже сегодня мы можем изучать произведения Дамаскиноса. Внимательное отношение к созданным им образам позволяет расширить наше представление о развитии итало-критской школы иконописи в XVI в.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бобров, Ю. Г. (1995) Основы иконографии древнерусской живописи. СПб. : Мифрил. 256 с.

Бялая, О. (2017) Поклонение волхвов: эволюция иконографии // Сахалинское образование — XXI век. №2. С. 48–54.

Даревский, В. (2015) Взгляд на восточнохристианское изобразительное искусство поствизантийского времени (XV–XIX вв.). Образы Богородицы и Иисуса Христа на художественных открытках и бумажных иконах. Препринт. М. 242 с.

Иоанн Предтеча [Электронный ресурс] // Иконография восточно-христианского искусства. Проект научного отдела факультета Церковных искусств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. URL: <https://icons.pstgu.ru/icon/1233> (дата обращения: 11.10.2022).

Козарезова, О. О. (2019) Образ пещеры в иконографии Рождества Христова: традиция восточного и западного христианства // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 151–161. DOI: 10.17805/zpu.2019.1.11

Колпашникова, Д. Д. (2018) Волхвы и вельможи в произведениях Стефано ди Джованни да Кортоне (Сассетты) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №1. С. 144–158.

Кузнецова В. Н. (2002) Евангелие от Матфея. Комментарий. М. : Общедоступный православный университет, основанный протоиереем Александром Менем. 320 с.

Лазарев, В. Н. (1971) История византийской живописи. М. : Наука. 419 с.

Покровский, Н. В. (2001) Евангелие в памятниках иконографии. Преимущественно византийских и русских. М. : Прогресс-Традиция. 564 с.

Ревякина, Н. В. (2009) Человек и животные в итальянском гуманизме XV в. // Cursor Mundi. №2. С. 133–145.

Романчук, А. В. (2005) Гуманистическая интерпретация анималистических образов в литературе и искусстве треченто // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и Раннего Нового времени. №6. С. 209–216.

Agios Athanasios [Электронный ресурс] // Архив Греческого института Венеции. URL: <http://eib.xanthi.ilsp.gr/gr/icons.asp> (дата обращения: 27.09.2022).

Vacci, M. (2014) Veneto-byzantine ‘hybrids’: towards a reassessment // Studies in Iconography. Vol. 35. Pp. 73–106.

Chatzidakis, M. (1958) L’icone Byzantine // Saggi e memorie di storia dell’arte. Vol. 2. Pp. 9, 11–40.

Drakopoulou, E. (2009) British School at Athens Research on Byzantine Attica // British School at Athens Studies. Vol. 17. Pp. 145–151.

Drakopoulou, E. (2010) Greek Painters after the Fall of Constantinople (1450–1830). Vol. 3: Averkios — Joseph. Athens, Greece: Center for Modern Greek Studies, National Research Foundation. 354 p.

Drandaki, A. (2014) ‘A maniera greca’: content, context, and transformation of a term // Studies in Iconography. Vol. 35. Pp. 39–72.

Evans, H. C. (2004) Byzantium: Faith and Power (1261–1557). The Metropolitan Museum of Art. New York. 658p. Pp. 385–387.

Kakavas, G. (1993) Venetian mannerism and Cretan school: The Case of a Cretan Icon with an Unusual Representation of the Nativity // Byzantion. Vol. 63. Pp. 116–153.

Michalis, O. (2016) Treacherous Taxonomy: Art in Venetian Crete around 1500 and the ‘Cretan Renaissance’ // The Art Bulletin. Vol. 98. №4. Pp. 417–437.

Vassilaki, M. (1989) A Cretan Icon of Saint George // The Burlington Magazine. Vol. 131. №1032. Pp. 208–214.

Vocotopoulos, P. L. (1983) Icones de Michel Damaskinos a Corfu // Byzantion. Vol. 53. №1. Pp. 36–51.

Vocotopoulos, P. (2016) Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 6 / ed. by Anna V. Zakharova, Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. St. Petersburg. NP-Print Publ. 914 p. Pp. 177–184. DOI: 10.18688/aa166

*Дата поступления: 04.03.2023 г.*

*THE ITALO-CRETAN SCHOOL  
BETWEEN EAST AND WEST:  
“ADORATION OF THE MAGI” BY MICHAEL DAMASKENOS  
M. A. SIMAKINA  
MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES*

The Italo-Cretan school rarely becomes the object of research by art historians. In the Russian history of art criticism, there is a general idea that after the famous work by V. N. Lazarev “The History of Byzantine Painting”, it is quite difficult to say anything new in this area of research. However, the interest of modern researchers in certain aspects of the iconography of the masters of this school, as well as in individual works of representatives of the Italo-Cretan school, allows us to think about the possibility of new ideas and discoveries.

The article is devoted to the work of Michael Damaskenos, a little-known master of the Italo-Cretan school in Russia. Using the example of one of his most famous works “Adoration of the Magi”, a complex model of the influence of various schools and masters on this artist is traced. Following a number of researchers, the author notes two main types of works by Michael Damaskenos: works with Orthodox composition and works originally conceived in the Venetian style. In the course of the study, several works of each type are described. The main features of Damaskenos’ approach to the formation of both iconography and visual solutions of works are determined. The work “Adoration of the Magi» notes significant influences not only of the Byzantine tradition, but also of the work of Italian artists of the 14th–15th centuries, as well as Venetian painting of the 16th century. There is some kinship between the visual solution of “Adoration of the Magi” by Michael Damaskenos and two early works by Domenikos Theotokopoulos (El Greco) on the same topic.

Keywords: maniera greca; Italo-Cretan school of painting; Michael Damaskenos; “Adoration of the Magi”; Venetian school of painting

## REFERENCES

- Bobrov, Y. G. (1995) *Osnovy ikonografii drevnerusskoj zhivopisi*. S.-Petersburg, Mifril. 256 p. (In Russ.).
- Byalaya, O. (2017) Poklonenie volhfov: evolyuciya ikonografii. *Sabalinskoe obrazovanie — XXI vek*, no. 2, pp. 48–54. (In Russ.).
- Darevskij, V. (2015) *Vzglyad na vostochno-bristsianskoe izobrazitel'noe iskusstvo postvizantijskogo vremeni (XV–XIX vv.)*. *Obrazy Bogorodicy i Iisusa Hrista na hudozbestvennyh otkrytkah i bumazbnyh ikonah*. Preprint. Moscow. 242 p. (In Russ.).
- Ioann Predtecha. *Ikonografiya vostochno-bristsianskogo iskusstva*. *Proekt nauchnogo ot dela fakul'teta Cerkovnyh hudozbestv Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta* [online]. Available at: <http://icons.pstgu.ru/icon/1233> (accessed: 11.10.2022). (In Russ.).
- Kozarezova, O. O. (2019) Obraz peshchery v ikonografii Rozhdestva Hristova: tradiciya vostochnogo i zapadnogo hristianstva. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 1, pp. 151–161. DOI: 10.17805/zpu.2019.1.11 (In Russ.).
- Kolpashnikova, D. D. (2018) Volhvy i vel'mozhi v proizvedeniyah Stefano di Dzhovanni da Kortona (Sassetty). *Vestnik Moskovskogo universiteta*. Series 8. Istoriya, no. 1, pp. 144–158. (In Russ.).
- Kuznecova V. N. (2002) *Evangelie ot Matfeya. Kommentarij*. Moscow, Public Orthodox University founded by Alexander Men. 320 p. (In Russ.).
- Lazarev, V. N. (1971) *Istoriya vizantijskoj zhivopisi*. Moscow, Nauka. 419 p. (In Russ.).
- Pokrovskij, N. V. (2001) *Evangelie v pamyatnikah ikonografii*. *Preimushchestvenno vizantijskih i russkih*. Moscow, Progress-Tradiciya. 564 p. (In Russ.).
- Revyakina, N. V. (2009) CHelovek i zhivotnye v ital'yanskom gumanizme XV v. *Cursor Mundi*, no. 2, pp.133–145. (In Russ.).
- Romanchuk, A. V. (2005) Gumanisticheskaya interpretaciya animalisticheskikh obrazov v literature i iskusstve trecento. *Problemy social'noj istorii i kul'tury Srednih vekov i Rannego Novogo vremeni*, no. 6, pp. 209–216. (In Russ.).
- Agios Athanasios. *Archive of the Greek Institute of Venice* [online]. Available at: <http://eib.xanthi.ilsp.gr/gr/icons.asp> (accessed: 27.09.2022) (In Greek).
- Bacci, M. (2014) Veneto-byzantine 'hybrids': towards a reassessment. *Studies in Iconography*, vol. 35, pp. 73–106.
- Chatzidakis, M. (1958) L'icone Byzantine. *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. 2, pp. 9, 11–40.
- Drakopoulou, E. (2009) British School at Athens Research on Byzantine Attica. *British School at Athens Studies*, vol. 17, pp. 145–151.
- Drakopoulou, E. (2010). *Greek Painters after the Fall of Constantinople (1450–1830)*. *Volume 3: Averkios — Joseph*. Athens, Greece, Center for Modern Greek Studies, National Research Foundation. 354 p. (In Greek).
- Drandaki, A. (2014) 'A maniera greca': content, context, and transformation of a term. *Studies in Iconography*, vol. 35, pp. 39–72.
- Evans, H. C. (2004) *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York, The Metropolitan Museum of Art. 658 p.
- Kakavas, G. (1993) Venetian mannerism and Cretan school: The Case of a Cretan Icon with an Unusual Representation of the Nativity. *Byzantion*, vol. 63, pp. 116–153.
- Michalis, O. (2016) Treacherous Taxonomy: Art in Venetian Crete around 1500 and the 'Cretan Renaissance'. *The Art Bulletin*, vol. 98, no. 4, pp. 417–437.
- Vassilaki, M. (1989) A Cretan Icon of Saint George. *The Burlington Magazine*, vol. 131, no. 1032, pp. 208–214.
- Vocotopoulos, P. L. (1983) Icones de Michel Damaskinos a Corfu. *Byzantion*, vol. 53, no. 1, pp. 36–51.

Vocotopoulos, P. (2016) Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 6. / ed. by A. V. Zakharova, S. V. Maltseva and E. Yu. Stanyukovich-Denisova. St.-Petersburg, NP-Print Publ. 914 p. Pp. 177–184. DOI: 10.18688/aa166

*Submission date: 04.03.2023.*

Симакина Марина Анатольевна — кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры экономических и финансовых дисциплин Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-58-60. Эл. адрес: msimskina@mosgu.ru

Simakina Marina Anatolyevna, Candidate of Economics, Associate Professor, Department of Economic and Financial Disciplines, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-58-60. E-mail: msimakina@mosgu.ru