

Л

ГЛАВА

52

ГЛАВА

**Пальцы рук  
ТВОИХ...**

**Рембрандт  
Харменс ван Рейн**

**1606 - 1669**

АМ

Джеки Вульшлагерн: *«Рембрандт определил образец того, чем может быть живопись, каким образом простые действия по накладыванию последовательных слоев краски, царапывания их и покрытия лаком способны создать картину, передающую духовную растерянность человека перед лицом трагедии или смерти»* (2005). Комплимент, подобный фанфарам или колокольному звону, один из очень многих, это – «нормалёк», поскольку сегодня мастер Рембрандт является *"everybody's darling"* – всеобщим любимцем. Его имя произносят с тем же почтением, что и имя Леонардо. Тогда как, еще полтора столетия назад (1851) Делакруа, восхваляя Рембрандта и сравнивая его с Рафаэлем, испугался собственной смелости, сочтя свою мысль богохульственной ересью, ибо Рафаэль был тогда богом, а Рембрандт принадлежал к числу падших ангелов.

Пал он с большой высоты. Ему было всего 25 лет, когда Константейн Хейгенс<sup>1</sup> поставил его, без каких-либо сомнений, на самую вершину голландской живописи, и писал, среди прочего: *«Вот вам пример того, как один-единственный голландец переносит всю великую славу Греции и Италии в Голландию! Честь тебе, Рембрантус!»* (1631). Его современник, поэт Иеремия де Дешер создает песнь во славу Рембрандта, провозглашая, что *«имя мастера дошло далеко – повсюду, куда доплыли суда Голландии Свободной!»*. Но популярность гения сильно поблекла уже под конец его жизни, и в XVIII-ом столетии его забыли практически полностью (практически, поскольку некоторыми шедеврами Рембрандта еще торговали, и у него имелись почитатели, такие как замечательный французский художник Гиацинт Риго). «Откроют» гениального голландца французские живописцы (Делакруа), писатели (Готье) и поэты (Бодлер: *«...этот каналья Рембрандт, царственный индивидуалист»*, 1846) в первой половине XIX столетия. Во второй половине ученые будут научно обосновывать его гениальность (работы Э. Колоффа, 1854; К. Фосмаэра, 1868, и др.). В первой половине века двадцатого научная и научно-популярная литература о Рембрандте уже составит приличных размеров библиотеку. Но истинный рембрандтовский *boom* начинается ближе к середине XX века, благодаря авторским выставкам (1956 – Амстердам, Роттердам, Лейден) и благодаря агнографическим гимнам, предлагаемым публике средствами массовой информации всего мира.

Понятное дело – оценки из Нидерландов раньше всех превратились в триумфальные супергимны. Голландская супружеская пара, Ян и Анна Ромейны (авторы **«Мастеров голландской культуры»**) называют Рембрандта *«величайшим из людей XVII века, гением, на пару столетий опередившим свою эпоху»* (1940). Бельгиец Роджер Авермаэт называет Рембрандта *«одной из вершин человечества»* (1952). И т.д., и т.п. Многие модернисты обожали Рембрандта (ему отдавали честь ван Гог, Пикассо, Шагал e tutti quanti), и большинство современных художников становится перед ним на колени. Удивительно, что Рембрандт, которому современное искусство (творческое наследие конца XIX века, начала XX века и современное) не обязано ничем, буквально ничем, почитался всеми авангардами столетней давности столь же горячо, как и те, кому нынешнее искусство обязано очень многим – венецианцы, Эль Греко, Веласкес, Хальс, Браувер, Шарден, Гойя, Гварди, Тёрнер, Констебль, Делакруа и т.д.

Может создаться впечатление, что врагом Рембрандта номер один является учреждение под весьма благородным наименованием "Rembrandt Research Project", которое безжалостно прорезживает до недавнего времени признанное наследие гения. На самом же деле, действующий с 1967 года RRP – величайший друг голландского художника, поскольку отсеивает из его наследия фальшивых *«рембрандтов»*. Это вовсе не означает, что произведения, чья атрибуция не подтверждается, были выполнены фальсификаторами – выявляются картины учеников, сотрудников, эпигонов и последователей гения (таких как Ливенс, Хогстратен, Мас, Дрост, Доу, Фабрициус или Флинк), которые в свое время были необоснованно приписаны Рембрандту. В начале XX столетия *"oeuvre"* Рембрандта насчитывало почти тысячу досок и холстов (конкретно: 988). Где-то к середине века – уже

---

<sup>1</sup> **Константейн Хейгенс** (1596-1687), нидерландский поэт, учёный и композитор.

около 600. Когда в 1969 году издательство "Rizzoli" издало каталог произведений голландца, несомненными «рембрандтами» там значились уже лишь 451 живописное произведение. Пересмотр «рембрандтов» продолжался уже чуть ли не два десятка лет (в 40-х годах свое собрание просеивал Лувр), но только лишь RRP стал машиной резни. В 1991 году под сомнение была поставлена половина «рембрандтов» крупной передвижной выставки (Амстердам, Лондон, Берлин); в 1993 году из 13 приписываемых кисти голландца картин лондонского Собрания Уоллеса были отвергнуты 12; в 1994 году из 42 «подлинников» нью-йоркского Метрополитена верификацию прошли лишь 18; etc., etc. На нынешний день подлинными произведениями Рембрандта признаны менее 250 картин, одна четвертая от признававшегося в начале XX века! А ведь селекция еще не завершена, RRP до сих пор работает.<sup>2</sup>

Подобного рода отбор пригодился бы многим мастерам (Метрополитен организовал выставку, на которой было выставлено 16 давным-давно признанных «подлинников» Гойи, из которых авторство испанца подтвердилось только в отношении половины). Любая селекция, наподобие резни «рембрандтов» (выполняемой в основном голландскими искусствоведами), будет трагедией для музеев и историков. Для музеев – поскольку лишит их статуса владельцев, а для историков – поскольку сделает устаревшими, а то и компрометирующими их предыдущие работы о Рембрандте. Что могут теперь сказать исследователи, авторы ученых трактатов, которые свои ключевые теории по изучению творчества Рембрандта строили на анализе ведущих произведений (exemplum «Лисовчик»<sup>3</sup> или «Мужчина в золотом шлеме»), которые сегодня уже не признаются подлинниками голландского гения? Они могут лишь проклинать злую судьбу, плакать или переворачиваться в собственных могилах. Ведь еще недавно «Лисовчиком» vel «Польским всадником» (см. ниже), или же «Мужчиной в золотом шлеме», иллюстрировались облож-



Рембрандт Харменс ван Рейн  
«Лисовчик» vel «Польский всадник»  
(~1655, холст, масло; 116,8x134,9  
Собрание Фрика, Нью-Йорк, США)

<sup>2</sup> В октябре 2014 г. был издан заключительный Шестой каталог RRP, который содержит 346 картин Рембрандта с более или менее достоверно подтвержденной атрибуцией. В силу различных причин (прекращение финансирования, нехватка квалифицированных и авторитетных экспертов и пр.) этот проект закрыт, но при поддержке Фонда Меллона, Нидерландским институтом истории и Галереей Маурицхейс был запущен новый проект "The Rembrandt Database", который, опираясь на исследования RRP, продолжит атрибуцию авторского наследия Рембрандта (считается, что примерно четверть его еще не исследована). Относительно произведений Рембрандта в упомянутых автором музеях: в Шестом каталоге подтверждена атрибуция 5 единиц из Собрания Уоллеса и 20 – из Музея Метрополитен.

<sup>3</sup> Лисовчики, название формирования польско-литовской иррегулярной лёгкой кавалерии, действовавшей в Речи Посполитой и Венгрии в начале XVII в.



Рембрандт Харменс ван Рейн «Выступление стрелков»  
(1642, холст, масло; 363x437)  
Рейксмузеум, Амстердам, Голландия)

ки монографий или биографий Рембрандта и даже обложки томов, посвященных искусству Барокко или даже всему искусству XVII столетия!<sup>4</sup>

Проблемы атрибуции произведений старинной живописи бывают сложными тогда, когда отсутствуют не вызывающие сомнений подписи, а у мастера имелась большая мастерская. Рембрандт очень быстро завоевал популярность, и когда ему исполнилось всего 22 года, принял первого своего ученика (им был Герард Доу). Впоследствии, в эпоху процветания, в амстердамской мастерской трудилось около 20 учеников, то есть, это была фабрика; не такая, правда, большая, как фабрика живописных холстов Рубенса, но все же фабрика, выпускавшая в свет картины по принципу: сначала мастер делает эскиз композиции, и в самом конце – шлифует результат, а большую часть работы осуществляет команда, группа сотрудников и учеников. Являются ли такими картинами «рембрандтами»? Или следует признавать «рембрандтами» только лишь полностью выполненное рукой мастера произведение или же такое, в котором вклад мастера без каких-либо сомнений самый крупный? Эта дилемма останется спорным вопросом до тех пор, пока будет существовать историография искусства.

Упомянутая хосса, высокие цены на картины, многочисленные заказы, конвейерное производство, биржевые спекуляции плюс приданое жены (Саскии ван Эйленбюرخ) сделали Рембрандта богачом. Он покупает шикарный, безумно дорогой дом, тратит гигантские суммы на аукционах произведений искусств и антиквариата, он купается в богатстве, он жи-

<sup>4</sup> По последним данным (по Шестому каталогу) автором «Польского всадника» все же признан Рембрандт, а по «Мужчине в золотом шлеме» (Берлинская картинная галерея) вердикт однозначен – авторство Рембрандта в отношении этого произведения исключено.

вет не по сословному разряду, финалом чего стало банкротство (1656). Все имущество Рембрандта будет продано на аукционе (1657 – 1660), сам же он умер среди пригородных бедняков, оставив после себя кровать, два одеяла, несколько комплектов изношенной одежды и художественные приборы. Классический *casus* избранника фортуны, которого коварная богиня Немезида сбросила с вершины, заманив блеском исполнения лучезарных мечтаний или снов. Ибо, Рембрандт утратил возможность продолжения аристократической жизни не только из-за своего расточительства, но и вследствие утраты интереса со стороны клиентов, хотя ранее он был громадным. Легенда связывает его крах с холстом «**Марш стрелков**», когда-то называемым «**Ночным обходом**» (см. пред. стр.).

Эту картину еще называли «**Ночной дозор**», потому что она была переполнена мраком, но во время реставрации А.Д. 1948 открылось, что старый, потемневший лак и окислившиеся пигменты тенебризируют картину сильнее, чем это сделал сам Рембрандт, который не очень-то затемнял здесь сцену, поскольку действие разворачивается при дневном освещении. С тех пор принято называть эту композицию «**Выступлением стрелков**» или же «**Рота капитана Франса Баннинга Кока**». У зрителей всего земного шара это самая популярная картина Рембрандта, своеобразная визитная карточка великого голландца, словно «**Мона Лиза**» для Леонардо или «**Подсолнухи**» для ван Гога. Для историков искусства это превосходный пример голландской фишки тех времен – группового *vel* сборного портрета.

И тех, и более ранних времен, поскольку северо-нидерландцы изобрели сборный (коллективный) портрет в XV столетии (группа госпитальеров-иоаннитов на доске Гертгена тот Синт Янса «**Сжигание кости св. Иоанна Крестителя**» – см. ниже). Из первой половины XVI века нам известны групповые портреты Яна ван Скорела (1525/1526), Дирка Якобса (1529), Корнелиса Антоница, прозванного Тойниссеном (1531), Артгена ван Лейдена (1534) и других. В первой половине XVII века это была уже настоящая лавина заказов от различных братств, компаний, ремесленных цехов, коммерческих гильдий, литературных клубов ("*kamera*"), ученых кружков, благотворительных заведений и т.д.

Голландцы просто обожали объединяться, а более всего они любили военизированные организации, всяческие «*отряды городских гвардейцев*», «*братства стрелков*», «*отряды лучников*» и «*стражников*» etc., потому что – раз: такие соединения храбро сражались с Испанией за свободу (за создание Республики Соединенных Провинций или же Голландии), и два: это придавало их членам статус почти офицеров, что позволяло натягивать на себя крутые одежки. Членов таких отрядов или братств портретировали в трех вариантах: либо сидящих у балюстрады (или же за каким-нибудь столом), либо за тем же столом пирующими, либо же в самый момент «*выступления*» или выполнения команды «*оружие к бою!*». Какой бы вариант не был избран, все изображаемые тупо пялились «в объектив», изображение же было, как правило, до смешного натянутым и чопорным, потому что каждый из портретируемых платил равную долю (гонорар художника делили на столько частей, сколько было изображаемых персонажей), так что каждый требовал абсолютно одинакового (по параметрам) места на живописном полотне и достоверного сходства, одним словом: всего совершенно одинакового. Только лишь гений «*живописца черноты*» Франса



Гертген тот Синт Янс  
«Сжигание кости св. Иоанна Крестителя»,  
фрагмент реверса правой створки  
«Алтаря св. Иоанна» -  
«Судьба останков Иоанна Крестителя»  
(1480/90, дерево, масло  
Музей истории искусства,  
Вена, Австрия)



Рембрандт Харменс ван Рейн «Урок анатомии доктора Тульпа»  
(1632, холст, масло; 169,5x216,5

Королевская галерея Маурицхейс, Гаага, Голландия)

Хальса, переломил эти не знавшие гибкости каноны, вводя жизнь (движение) в групповые портреты плюс чуточку психологии (превосходные портретные исследования в «Регентах» и «Регентшах»<sup>5</sup>). Рембрандт пошел именно этим путем и зашел значительно дальше: он превратил групповой портрет в динамическую жанровую сцену, своеобразное театральное представление, в нечто вроде драмы.

Среди групповых портретов Рембрандта как минимум несколько можно назвать жанровой сценой, хотя бы две хирургическо-прозекторные композиции: «Урок анатомии доктора Тульпа» (см. выше) и созданный 24 годами позднее «Урок анатомии доктора Деймана». Но всех их затмило «Выступление стрелков», которое мы сейчас видим искаленным, потому что когда-то (1715) от него отрезали приличную часть (обрезаны были три стороны картины; считается, что первоначальные размеры составляли приблизительно 440 на 560 сантиметров). Отряд капитана Кока выступает под бой барабанов, с оружием, с развернутым знаменем, в уличном говоре – сцена просто кипит жизнью, у нее горячее кровообращение.

Горячей была и реакция героев, то есть клиентов. Большинство из них были взбешены, поскольку их лица либо не были надлежащим образом представлены, либо закрыты, либо повернуты в профиль, либо затемнены, и вообще: динамизм сцены обращал внимание зрителей, скорее, на само это событие, чем на физиономии вояк, которые должны были быть, черт подери!, солидными контерфектами, но никак не путаницей с трудом распознаваемых голов! Они ожидали традиционной, то есть репрезентативной, богато изукрашенной официальной «фотографии», которой бы и сами наслаждались, и на которой их женщины могли бы увидеть своих самцов, а этот наглый мазила, взяв приличные, понимаешь, деньги, намалевал темную бучу, хаос выступления! Если не считать капитана

<sup>5</sup> См. том IV, глава 45 – примечание автора.



Рембрандт Харменс ван Рейн  
«Клятва Клавдию Цивилису»  
(1661-62, холст, масло; 196х309  
Национальный музей,  
Стокгольм, Швеция)

Кока и лейтенанта Рёйтенбюрга, лучше всего видна какая-то маленькая девица с курицей у пояса; он что, издевается?!..

Недовольная ярость плательщиков не нашла понимания у экспертов XIX и XX веков. Если говорить об известных, один лишь Эжен Фроментен маниакально нападал на **«Выступление»**, все остальные восхищались холстом, разделяя мнение прекрасного немецкого историка искусств, Рихарда Хаманна: *«Это несравненный художественный подвиг, восхищающий в любом аспекте: композиции, красок, светотени, движения, и вообще всего»* (1932). Помимо художественных достоинств **«Выступления»**, восхищение вызывала смелость мастера (Виктор Гюго: *«Искусство – это отвага»*; Оноре Бальзак: *«В искусстве славы должна, прежде всего, отмечаться смелость»*). Рембрандт, вопреки желанием стрелков, отказался от традиционной помпезности, идеализации, позы, от всего ритуального превозношения и статического представления головок-портретиков. Вместо того, чтобы играть в именованного фотографа, он обратился к высокому искусству. Исчезла благоговейность давних групповых портретов – появилась вибрирующая жизнью сцена, уже не театральная, а буквально кинематографическая, полностью оправданная драматургически (сигнал тревоги или призыв к оружию, как правило, приводят к суматохе), с приемами типа высвечивания, словно прожектором, той девочки, которая, словно привидение, будет впоследствии интриговать Виктора Гюго (это символизирующая победу Виктория – к ее поясу подвешен петух, символ войны; а за ней маячит другая девочка, Гаудия, персонифицирующая справедливый триумф).

Подобную смелость Рембрандт проявит двумя десятками лет позднее, работая над предназначенным для новой ратуши Амстердама громадным холстом, представлявшим батавов, пращуров голландского народа (**«Заговор Клавдия Цивилиса»** – см. выше). Вместо изображения в традиционно патетическом, идеализирующем стиле, он представил визионерски-современную красочно-световую симфонию, в любом смысле слова варварскую для почтенных горожан. Шедевр был выброшен из ратуши (провисев там всего лишь год). Он мало извесен – картина была разрезана, и сохранился лишь фрагмент, на котором блистающая столешница является источником света, удивительным образом вырезающего золотистые фигуры персонажей. Но и этого фрагмента достаточно, чтобы понять, что было нужно городским советникам – они желали видеть батавов, расфранченных словно джентльмены ван Дейка, а получили дикарей.

Частое (и ранее, и сейчас) утверждение, будто бы упомянутые акты смелости уничтожили Рембрандта (**«Выступление стрелков»**, якобы, затруднило его дальнейшую творческую карьеру, а **«Заговор Клавдия Цивилиса»** забил последний гвоздь в его гроб как художника) – это поздняя, появившаяся в XIX столетии романтическая легенда. Действительно, ошеломительный успех Рембрандта закончился работой над **«Выступлением стрелков»**, но причины этого были гораздо более сложными, чем гнев стрелков из отряда капитана Кока, которые остались недовольными групповым портретом. Рембрандт испортил отношения с богатыми меценатами и деловыми партнерами; растратил



Рембрандт Харменс ван Рейн «Пейзаж с каменным мостом»  
 (~1638, дерево, масло; 29,5x42,5  
 Рейксмузеум, Амстердам, Голландия)

свое состояние расточительностью, и, в конце концов, столкнулся с двумя явлениями, преодолеть которых не смог: тяжелые поражения, которые неприятели (в основном, британцы) нанесли голландскому флоту, привели к резкой хозяйственной бесе, а следовательно – к обнищанию потенциальных клиентов; и одновременно, приблизительно с середины XVII века, вкус клиентуры начал весьма сильно расходиться со вкусом самого Рембрандта. Публика желала живописи, академически «вылизанной», создаваемой посредством тщательного рисунка, эпатуирующей мелочным рассказом, то есть, живописи в придворном стиле, врагом которого была кисть Рембрандта. Все тогдашние голландские гении (Хальс, Браувер, Вермеер, Рёйсдал, Хоббема или же Рембрандт) вынуждены были, по причине своей несовременности, теряться в тени второсортных талантов (таких как Терборх, ван дер Гельст и многих других), приглашенное мастерство которых подкармливало декоративные, классицизирующие направления придворной и мещанской моды.

Крах популярности Рембрандта как художника сопровождался и жизненными бедствиями, отравившими ему три последних десятилетия жизни. В год создания «**Выступления стрелков**» (1642) умирает Саския. Отца пережила всего лишь одна дочь, в то время как сам он пережил смерть двух своих дочерей и двух сыновей. Пережил он и свою вторую (неформальную) «жену», сожительницу Хендрикье Стоффелс, зато другая сожительница, Гертье Диркс, изматывала его позорными процессами по взысканию алиментов. Судьба подарила Рембрандту неприятную старость, болезненную и одинокую, без близких и без рыночного успеха. Только не начинайте плакать! Рембрандт был тем еще сукиным сыном, который не избегал неблагоприятных поступков; его биограф, Гэри Шварц, делает вывод: «*Подводя итоги, следует признать, что Рембрандт обладал дурными наклонностями и характером, не достойным доверия*» (1984).

Тем не менее, была и гениальность, потому-то сегодня Рембрандт и считается звездой Барокко, хотя с его барочностью дело не такое уже и простое. Якоб Розенберг делит (1948) творчество Рембрандта на три фазы, указывая на родство между ними и тремя разновидностями Барокко – на раннюю фазу (Караваджо), среднюю (Рубенс) и финальную



Рембрандт Харменс ван Рейн «Даная»  
(1636, холст, масло; 185x203)

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия)

(Пуссен) – но большинство историков искусства делят творческий путь мастера еще проще, на два этапа, называя первый «барочным», а второй, уже не столь удачно, «классическим» (не слишком удачно, поскольку поздний Рембрандт и барочный классицизм очень различаются).

Барочный Рембрандт испытывал самые различные эстетические влияния. Как живописец – Караваджо, Ластмана, Эльсхаймера и других. Как график – в основном, феноменального французского рисовальщика Жака Калло. По примеру большинства тогдашних художников тематику крупных полотен он черпал из истории, Библии и античности, а вот наличность – прежде всего, из написания портретов, хотя он штамповал и небольшие, миленькие, романтически-фантастические пейзажи (см. пред. стр.). Тот первый этап, в котором славу и популярность Рембрандту принес «Урок анатомии доктора Тульпа» завершается изумительным аккордом «Выступления стрелков». «Ночной дозор» сегодня признан вершиной «барочного Рембрандта»; после этого начинается долгий, более глубокий, совершенно индивидуальный этап рембрандтовского творчества, этап, связанный с изменением психики, ибо ранее кипевший радостью, высокомерием и фортуной баловень судьбы неумолимо превращался в разочарованного, озлобленного нелюдима и меланхолика.

Символом гордыни Рембрандта можно считать подписывание картин одним только именем (которое, благодаря этому, стало фамилией), что он делал по образцу великих итальянцев (Леонардо, Рафаэля, Тициана etc.), потому что желал стать «Тицианом севера». Но на корону короля североевропейского (нидерландского) Барокко у него теперь имеется конкурент, фламандец Рубенс (хотя некоторые, к примеру Лысяк, им обоим предпочитают

Вермеера). Сегодня их часто сравнивают, находя различия, иногда даже преувеличенные. Например, пишут, что Рубенс только и делал, что думал об украшательстве, а Рембрандт – практически никогда, что является чушью (Рембрандту приходилось заботиться о пышности до конца жизни, vide «Еврейская невеста» – см. стр. 205). А вот называть Рубенса «живописцем тела», а Рембрандта – «живописцем души», более оправдано, поскольку у Рубенса мы встречаем, собственно, ноль психологии, женские же обнаженные натуры Рембрандта, превосходные с точки зрения техники, совершенно жалкие, если говорить об обаянии и эротике, vulgo: о биологической привлекательности женского тела (полнота вовсе не обязана портить этой привлекательности, что доказал именно Рубенс).

Живший в XIX веке французский эстет-мазохист Жорис-Карл Гюисманс был вдохновенным поклонником голеньких дам Рембрандта: «*Вопреки мифологическим названиям, до настоящего дня один лишь Рембрандт смог написать наготу*» (1881). Гюисманс буквально захлебывается слюной, воспевая «*тех брюхатых кумушек, толстые кости которых выпирают под растянутой и пористой кожей...*», etc. Его земляк, Анатолий Франс, влюбился в «Данаю»<sup>6</sup>, поначалу в репродукции, а потом приехал по железной дороге в Петербург, прямо с вокзала отправился в Эрмитаж и несколько часов просидел перед «Данаей» (не удостоив взглядом ничего другого), после чего возвратился на вокзал, чтобы успеть на парижский поезд. Но подобных фанатов женской наготы Рембрандта было немного. Уже в его время Рембрандта упрекали в уродливости его раздетых героинь; один из современников пишет так: «*Когда он писал женскую наготу, то вместо Венеры брал в качестве модели прачку или девицу, утаптывающую торф в сарае, называя это имитацией природы*». Мнения потомков тоже отличались ехидством; знаменитый англичанин, Джошуа Рейнольдс, сказал о «Сусанне» (см. ниже) Рембрандта: «*Странно, когда человек тратит*



Рембрандт Харменс ван Рейн «Сусанна и старцы», фрагмент  
(1647, дерево, масло  
Берлинская картинная галерея, Германия)



Рембрандт Харменс ван Рейн «Вирсавия»  
(1654, холст, масло; 142x142  
Лувр, Париж, Франция)

<sup>6</sup> Петербургскую «Данаю» (см. пред. стр.) теперь можно видеть только на репродукциях, с тех пор как (в 1985 году) литовский антикоммунист залил картину кислотой в память о вывозе литовцев в советские лагеря. Он безвозвратно уничтожил большие фрагменты произведения, в том числе – все лицо. Я всегда был антикоммунистом, но за подобный «антикоммунизм» карал бы как за обычное убийство. И это показывает, что я человек мягкий, ибо обычное убийство – преступление менее тяжкое, чем уничтожение шедевра живописи – примечание автора.

Автор несколько преувеличивает. После длительной и сложной реставрации, завершившейся в 1997 году, картина вернулась в основную экспозицию Эрмитажа – примечание редакции.

столько сил, чтобы нарисовать фигуру столь уродливую и столь лишенную привлекательности» (1771), а известный французский маршан, Джозеф Жерсент, дал более общий вердикт: «Знаток не может одобрять гадких голых теток Рембрандта» (1751).

Женщин, раздетых кистью Рембрандта, и правда сложно вытерпеть, поскольку в них нет ни грамма какой-либо поэзии, без которой живописная обнаженная натура становится вульгарной. Художник поспешил придать своим библейским героиням или мифологическим богиням, взять хотя бы Вирсавию (vide пред. стр.), Сусанну или Данаю хоть толику божественной красоты – все они всего лишь голые, пропотевшие, несвежие дурнушки. Теория, будто бы Рембрандт сознательно подчеркивал некрасивость моделей, именно затем, чтобы преуменьшить их нарицательную (мифологическую) божественность – никакого смысла не имеет. Моделями мастера были самки, которых он любил и которых считал красивыми, хотя, говоря объективно, слишком красивыми их не назовешь. Вина тут здесь барочный натурализм. В мастерской Рембрандта обнаженную женскую натуру писали по живым моделям, а не по гипсовым отливкам, и без подгонки натуры под популярные регламенты красоты, поскольку мастер был врагом академического классицизма. Именно так поясняет проблему уже в XVII столетии Иоахим фон Сандрайт: «Рембрандт, твердо придерживаясь собственных принципов, отвергал наши [классицистически-академические] правила искусства, такие как анатомические пропорции, перспектива, применение греческих скульптур, рафаэлевский рисунок и академическое образование, утверждая, что помимо верности природе, никаких иных правил не существует» (1675). Старинная дилемма "nature or nurture?" (природа или окружающая среда?) была решена Рембрандтом в духе Шекспира, который сказал устами одного из своих героев: "Nature! thou are my goddess" («Природа, ты моя богиня»).

И все же одна лишь верность природе, то есть веризм кисти, не позволили бы Рембрандту сделаться «живописцем души», виртуозом психологического портрета. Портретный реализм практиковали многие мастера, но сколько из них стали выдающимися портретистами? Портретный реализм Рембрандта дождался анекдота о его болтливой служанке, которая любила вести с соседями длительные переговоры через окно. Рембрандт сделал ее контрфетт и выставил его в окне, когда женщины не было в доме. Соседи

заговорили со служанкой, но через какое-то время изумились тому, что болтушка дает им возможность столько говорить, а сама не открывает рта. Пригляделись повнимательней – и увидели, что обращались к портрету.

Портрет для Рембрандта был не только профессией, но и страстью, в противном случае, он не написал бы нескольких десятков автопортретов (якобы, более 90!), хотя правдой остается и то, что часть из них он делал для продажи в качестве «характеров» (произведения на религиозную, мифологическую или историческую тематику тогда называли «историями», а портреты, представляемые как людские типы – аллегорические, исторические, литературные, библейские etc. – «ха-



Рембрандт Харменс ван Рейн  
«Автопортрет»  
(1665/68, холст, масло; 82,5x65  
Музей Вальрафа-Рихартса, Кельн, Германия)



Рембрандт Харменс ван Рейн  
 «Портрет Яна Сикса»  
 (1654, холст, масло; 112х102)  
 Собрание Сиксов,  
 Амстердам, Голландия)

рактерами»; самого себя Рембрандт изображал, в числе прочего, и как апостола Павла). Эжен Фромантен: *«Рембрандт, человек, который, на первый взгляд, рисует свое время, свою страну, своих друзей и себя самого, но, по сути – изображает лишь некий тайный уголок людской души»* (1876). То же самое можно сказать только о Гойе. Зато почти каждая модель Рембрандта могла бы о собственном портрете сказать те же слова, которые папа Иннокентий X буркнул в отношении собственного изображения, сделанного Веласкесом: *"Troppo vero!"* («Слишком правдиво!»). Слишком правдивый, поскольку вытаскивающий душу наружу – на холст или на доску.

Современник Рембрандта, Арнольд Хоубракен: *«Ему случалось делать с десяток различных эскизов чье-нибудь лица, прежде чем перенести его на доску»*. Это и было изучение психики, анализ личности модели. Когда живший в одно время с Леонардо поэт Бернардо Беллинчioni пишет: *«Словно выдающийся живописец покажет тебе, что внутри человека таится»* – он имеет в виду и детективную кисть Рембрандта. Рембрандту плевать на идеализацию – он обожает срывать маски. Гармонии эллинского духа он предпочитает тайную сферу неосознанных состояний души. Он разыскивает людские тайны, портретирует людские тайны и оставляет таинственность. Тадеуш Маковский, который считал Рембрандта самым выдающимся живописцем всех времен и народов, поскольку тот достиг полного совершенства в своем мастерстве, писал в **«Воспоминаниях»**: *«Здесь все овеяно чарами некоей таинственности минувшей жизни, в которых каждый человек находит что-то от себя самого – точно так же, как у Шекспира»*. Эти слова касаются как библейских, мифологических, исторических сцен Рембрандта, так и портретов. Отсюда – если Рубенса называли *«Гомером живописи»* (поскольку он придавал людям божественные измерения, а богам – людские), Рембрандт заслуживает прозвище *«Шекспира художников»*, поскольку, словно уроженец Стратфорда, раскапывает людскую натуру, разгребает человеческую душу, проникает кистью в ее закоулки, а своими *«историями»* доставляет зрителям эстетические эмоции, равные интеллектуальным переживаниям в шекспировских драмах.



Рембрандт Харменс ван Рейн «Христос и грешница»  
(~1646, дерево, масло; 83,8x65,4  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Он бы не был магом таинственности или же мастером проникновения в человеческую психологию, если бы не был чемпионом светотени. Всех своих психовивисекторских целей, а так же драматургической экспрессии больших сцен Рембрандт достигал с помощью искусства светотени. Дебютируя, он применял светотень Караваджо (известную ему, благодаря живописи Ластмана и Тербрюггена), но довольно скоро отошел от жесткого «рисования» светом – его свет стал смягчать контуры, сплавлять фигуры и пространство, мерцать, пульсировать. Хотя впоследствии пару раз у него случались рецидивы караваджонизма (Караваджо возвращался к нему постоянно, словно икота) – теперь к светотени он начнет относиться в соответствии с локальной спецификой солнечного света. В Голландии солнце не такое яркое, как в Италии, а маленькие стекла в окошках фильтруют и рассеивают свет, не создавая резких контрастов, что мастер из страны туманов обязан был принимать во внимание. Темнота там наступает довольно рано и

продолжается долго. Рембрандта травил леонардовский культ тени, пробуждающий культ мрака, так что большая часть его произведений – это *"pittura tenebrosa"* (темная живопись). Потому современники и называли его *«художником темноты»* и *«Филином»*, предъявляя ему такие же претензии, какие итальянцы предъявляли Караваджо – будто бы глубокими тенями и мраком он маскирует неумение рисовать.

Свет шедевров Рембрандта – это свет, свойственный только Рембрандту. Он изобрел собственный, совершенно неуловимый свет, более нереальный, чем у любого ирреального люминиста ранних или последующих времен. Подобный род света Вольфганг Шёне называет (1954) *"Leuchtlicht"* – светом светящим (в отличие от «освещающего»). Иногда персонажи и предметы Рембрандта не столько поглощают свет, сколько сами излучают его, словно превращаясь в лампочки накаливания, а если и поглощают – то как-то странно, непредсказуемо. И следствием этой ирреальности света, естественно, должна была стать ирреальность теней. А все вместе – такой свет и такие тени (а точнее: такие четвертьсвета, полутени, со всеми нюансами промежуточных диапазонов, вместе с тенебризацией, которая и не снилась Караваджо и Леонардо) – дают волшебство, магичность, сверхъестественность сцен, оригинальную на все сто процентов (термин «оригинальность», под которым я понимаю неповторимость, крайне редко бывает столь уместным, как в этом случае). Благодаря всему этому, многие произведения Рембрандта облачаются в одеяния колдовских мистерий древности, легенд, сказаний и сонных фантазмагорий.

Подобные эффекты подкреплены и оригинальным хроматизмом художника. Светотень – как уже говорилось – была его основным выразительным средством, а культ мрака отодвигал хроматизм на второй план, что совсем не означает, что он вовсе игнорировался. Колорит раннего Рембрандта богат, он наполнен сочными красками (синяя, алая, зеленая, фиолетовая и т.д.), а вместе с ними – цветами тонированными (серебристо-серые, золотисто-желтые), краски были и теплыми, и холодными, то есть, имелось понемногу всего, но впоследствии эта палитра теряет холод, она становится все более теплой (доминируют багрянец и золото) и теряет многоцветность, приближаясь к монохроматизму.

На так называемом втором этапе творчества, когда мастер отходит от Барокко (стряхивает с себя караваджонизм), мы наблюдаем палитру Рембрандта зрелого: красные тона, золотой желтый, горячие коричневые оттенки и бархатная чернота. Буквально несколько замечательно аранжированных красок, скачущих поверх буроватых теней. Поскольку красный и золотой играют здесь первую скрипку – в результате получается хроматика раскаленного драгоценного металла. Персонажи Рембрандта кажутся отлитыми из расплавленных, горящих собственным светом благородных бронзовых сплавов или же из янтаря, пылающего внутренним светом, словно искусно вырезанные лампы во мраке (vide предыд. стр.). Голландцы того времени называли это *"gloed"* – жар.

Рембрандтовский *"gloed"*, эта расплавленная бронза, эти сияющие янтари, плюс сопровождающий все и вся мрак, весь этот мир слегка вибрирующей янтарной фосфоресценции Рембрандта – выстраивает неповторимую, метафизическую таинственность композиций (с которой могла бы конкурировать разве что таинственность сцен Леонардо), напоминая излучение жарких божеств, алтарей и волшебных статуэток, освещение колдовских гротов, ауру золотых упырей, сахарских дервишей и дальневосточных лам, словно тот Будда, статуэтку которого Рембрандт сохранил даже тогда, когда пришлось распродать все остальное.

Чем старше он становился, тем свои колдовские сеансы проводил посредством все более спонтанной техники, все более свободной кистью (и пальцем, и ножом, и шпателем), растирая краску, соскребая ее или накладывая очень густо, превращая в живую, мясистую материю, очень далекую от техники прошлых лет, хотя бы – от **«Урока анатомии доктора Тульпа»**. Вместо того, чтобы *«вылизывать»* картины, он оставлял как бы недоработанными, представляющими лишь общую концепцию (сам он говорил так: *«Я перестану рисовать, когда перестану мыслить»*); то же самое делал и Леонардо). Он сочетал в браке тончайшие лессировки и техники *"impasto"* (грубо наложенные краски), получая разнообразные фактуры, гладкие и (гораздо чаще) шероховатые, когда же его в этой шероховатости обвиня-



Рембрандт Харменс ван Рейн «Артаксеркс, Аман и Эсфирь»  
(1660, холст, масло; 73x94)

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия)

ли, ворчал в ответ: *«Я художник, а не красильщик!»*. Хоубракен так писал о технике Рембрандта: *«Говорят, что как-то он создал портрет, настолько грубо наложенной краской, что эту картину можно было поднять с земли за нос»* (1718). К носу же обратился и сам Рембрандт, пугая кого-то: *«И не суй свой нос в мои картины, а то вонь красок тебя отравит!»*, только, похоже, имел в виду кое-что другое. Ибо – как у Веласкеса в то время и у Шардена позднее – нечего елозить носом по шедеврам старого Рембрандта. Если глядеть, не выдерживая определенного расстояния, они представляют собой хаос цветных пятен и полос. Потому-то добрые голландские мещане гораздо выше Рембрандта ценили ван дер Гельста, поскольку его картины, обладающие *"fini"* достоинствами, можно было рассматривать, буквально уткнувшись в них носом.

О могуществе старости я писал, когда расхваливал седого Тициана. Здесь видна очень близкая аналогия: седой Рембрандт – самый лучший. Как Тициан перед смертью, так и Рембрандт перед своим последним часом, доводят палитру до крайней экономности и силы, технику – до полнейшей (чуть ли не анархической) свободы, а уж во внутренности человека вдаются столь глубоко, что становится страшно. Минимум действия, максимум духовного напряжения. Это я говорю о 60-х годах XVII столетия. Тогда умирает его третья (последняя) компаньонка по ложу и его любимый сын Титус, что добило Рембрандта окончательно. Сумма всех пережитых поражений (плюс сумма всех переваренных художественных трюков) и финальное разочарование пробудили в нем истинное извержение гениальности. Рембрандт вознёс свою живопись к небесам, на головокружительный уровень, превосходя самого себя такими произведениями как кельнский автопортрет (см. стр. 196), **«Семейный портрет»** (см. след. стр.), **«Еврейская невеста»** (см. стр. 205) или **«Блудный сын»** (см. стр. 208) – чтобы стать уже стопроцентным Рембрандтом. Говоря иными словами: стопроцентным Рембрандтом Рембрандт становится тогда, когда он творит наплевав на каких-либо зрителей, когда он создает картины у самых врат вечности.



Рембрандт Харменс ван Рейн «Семейный портрет»

(около 1668, холст, масло; 126x167

Музей герцога Антона-Ульриха, Брауншвейг, Германия)

В трех перечисленных мною шедеврах («Семейном портрете», «Еврейской невесте», «Возвращении блудного сына») – ключевую роль играет неслышанно чувственная речь ладоней персонажей. Язык ладоней – это важная артикуляция. Сам великий Монтень рассматривал язык ладоней и пальцев («Эссе»), даже кодифицируя алфавит языка жестов. С художниками бывало по-разному. На многих знаменитых картинах (exemplum «Динарий кесаря» Тициана или «Мона Лиза» Леонардо)<sup>7</sup> гораздо более важным является решение секретов взгляда, губ или даже выражения лица, а ладони остаются лишь психологическим комментарием, примечанием, глосой. У ван Дейка ладони способны говорить больше, чем зрачки (потому-то для рисования ладоней у фламандца имелись их восковые отливки). Но ладони, написанные ван Дейком, не знают любви, тем более – нежности<sup>8</sup>. Нежнейшие ладони дарили своим «Мадоннам»<sup>9</sup> Соларио, Мантенья, Санти, Боттичелли, Буонаротти и другие, но там речь шла о материнстве. У Рембрандта удивительно нежные ладони воспевают супружескую и родительскую любовь, разыгрывая концерт светской ласки, и другого такого просто невозможно найти в живописи белых мастеров.



<sup>7</sup> См. том IV глава 36 и том II глава 17 – примечание автора.

<sup>8</sup> См. том IV глава 43 – примечание автора.

<sup>9</sup> См. том II глава 15 – примечание автора.



Рембрандт Харменс ван Рейн «Еврейская невеста»

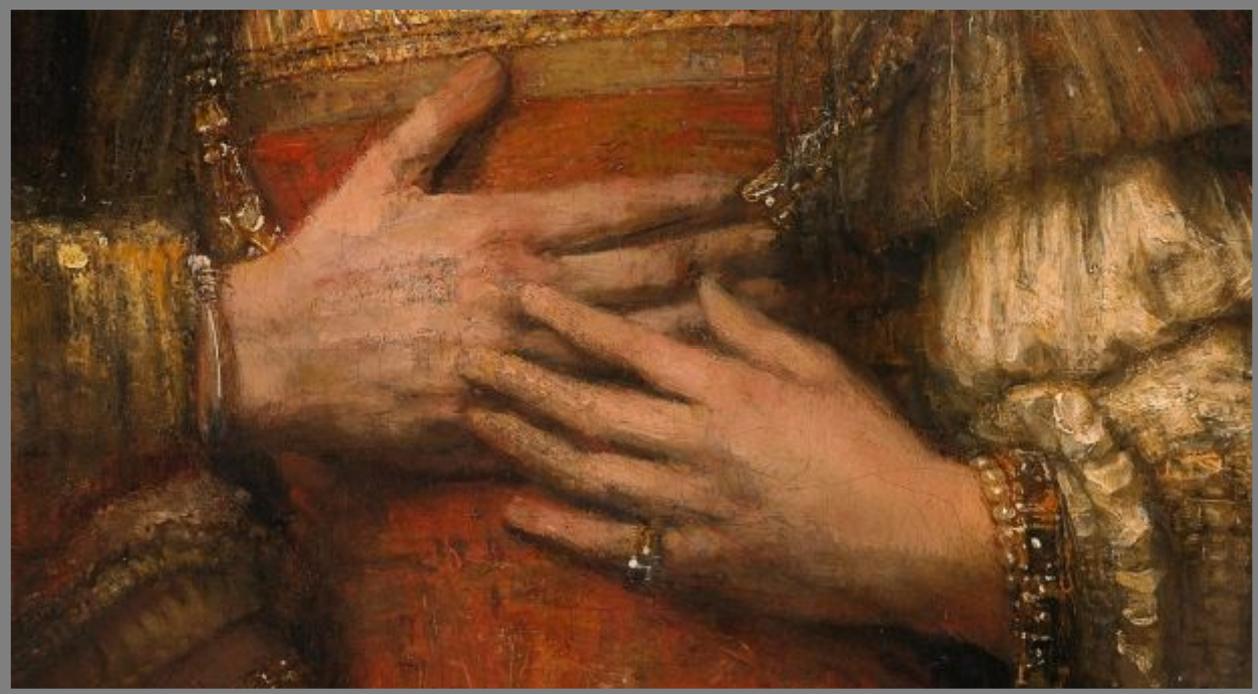
1665/68, холст, масло; 121,5x166,5  
Рейксмузеум, Амстердам, Голландия

Рембрандт был близок с еврейской диаспорой Амстердама (и даже заходил в синагогу). Там существовала крупная еврейская колония, члены которой не раз служили Рембрандту моделями при изучении им искусства портрета. Когда официальное банкротство мастера привело к распродаже его имущества, Рембрандт переехал в пригород (1660), в наиболее бедную часть еврейского квартала Розенграхт, где представил всему миру пару еврейских влюбленных, идентифицировать которую безуспешно пыталось множество историков.

Уже в 1934 год Шарль де Толнай насчитал дюжину вариантов интерпретации «Еврейской невесты» (среди прочего – библейская иллюстрация, иллюстрация к какому-то литературному произведению, историческая сцена, жанровая сцена, двойной портрет и т.д.). Сам де Толнай считал, что картина является эмблемой "*concordia maritalis*" (супружеской любви, супружеского согласия, супружеского единства), выполненной согласно текста XVII столетия "*Iconologia*", автором которого был Чезаре Рипа, где муж и жена кладут ладони на сердце женщины, что является символом супружеских обетов (см. стр. 205). Часть интерпретаторов сомневалась в том, что изображенный здесь кистью Рембрандта мужчина имеет статус супруга или жениха, припоминая, что название «Еврейская невеста» картина получила только лишь в XIX веке; сами же они предлагают название: «Старик, соблазняющий молоденькую девушку». Иные предлагали другое название: «Прощание отца-еврея с дочерью» (имелось в виду ритуальное прощание в день свадьбы).

Среди интерпретаций, предлагающих портретную сцену, наиболее популярными были две: что Рембрандт изобразил здесь своего сына Титуса и его молоденькую жену Магдалену ван Лоо; или что это свадебный портрет еврейского поэта Мигеля де Барриоса и его любимой Абигайль де Пинья. Первая из этих гипотез слишком много сторонников не снискала (Титус был явно моложе), а вторая, авторства Й. Звартса (1929), защищается до нынешнего дня. Если бы это предположение оказалось верным, мы бы имели супружеский портрет, не уступающий классом таким супружеским изображениям как «Портрет четы Арнольфини» ван Эйка или же «Портрет семейства Эндрюс» Гейнсборо<sup>10</sup>. Но сторонники библейской интерпретации решительно сомневаются в портретном характере картины, хотя его, похоже, доказывает факт, что на исполненном приблизительно в то же время (или чуть

<sup>10</sup> См. том I, глава 5 и том VI, глава 65 – примечание автора.



позднее) «Семейном портрете» показана та же самая (вне всякого сомнения) женщина и, быть может, тот же самый мужчина (см. стр. 201).

Среди библейских интерпретаций особой популярностью пользуется тезис Кристиана Тюмпля, который под конец 60-х годов XX века утверждал, что на картине представлены Исаак и Ревекка. Свою гипотезу Тюмпель подкрепил «доказательством» – рисунком Рембрандта (нью-йоркская коллекция Крамарского<sup>11</sup>), на котором у Исаака и Ревекки позы практически идентичны, как и на холсте, висящем в Рейксмузеуме. Этот рисунок был признан в качестве подготовительного эскиза, так что какое-то время модным стало называть картину «Исаак и Ревекка». Название же «Еврейская невеста» вновь было милостиво возвращено, когда соперники гипотезы Тюмпля обратили внимание на то, что упомянутый рисунок представляет Исаака и Ревекку, за которыми шпионит царь Абемелек, которого на картине нет. Предлагались и другие ветхозаветные пары: Товий и Сарра, Иаков и Рахиль, Артаксеркс и Эсфирь, Иуда и Фамарь, Вооз и Руфь etc. Все дамско-мужские сказки Израиля, благодаря картине Рембрандта, обрели свою светскую иллюстрацию истинной любви. И, как будто всего этого было мало, предлагались и исторические варианты, иногда совершенно странные (например, Кир и Аспазия).



Как только Тюмпель выдвинул свою гипотезу о Ревекке с Исааком, и часть исследователей посчитала ее бесспорной, Ян Белостоцкий, в своем модном стиле, напроорочествовал, что предыдущий тезис о всего лишь символическом значении холста «*дольше поддерживать не удастся*» (1982). А ведь удается, доказательством чего является, хотя бы, моя позиция, поскольку для меня «Еврейская невеста» – это, прежде всего, символ. Символ идеальных отношений между

Эль Греко  
«Портрет дворянина», фрагмент  
(1577/84, холст, масло  
Прадо, Мадрид, Испания)

<sup>11</sup> Голландский банкир, бежавший в 1939 г. в Америку.



двумя полами. И никакие интерпретации, атрибуции, расшифровки этого мнения изменить не смогут. И совершенно не важно, представлена ли здесь историческая, библейская, жанровая сцена или двойной портрет – здесь мы видим изображение любви. А точнее, символ нежности, о которой поют ладони влюбленной пары.

В ходе консервации картины (1993) рентген, вместе с инфракрасными лучами, выявили, что первоначальное изображение имело более эротический характер (девушка сидела у мужчины на коленях), то есть, могло символизировать сексуальный голод. Но Рембрандт решил придать высшую ценность сцене и переписал ее, ладоням же героев приказав сделаться трубадурами нежности. Тот, кто не понимает, что нежность является солью любовного союза – не понимает ничего. В моем романе **«Корабль»** один персонаж поясняет: *«Любовь без нежности, это сострадание без рук, способных дать успокоение; это щедрость – без жеста, показывающего, что одаренный не чувствует себя осыпанным милостью или униженным; это праведность – без деяния, это – всего лишь слова»*. Рембрандт создавая **«Еврейскую невесту»** знал это.

Быть может, единственным эротическим символом здесь осталась левая рука женщины, с пальцами, раздвинутыми, словно обнаженные нижние конечности – так утверждают знатоки языка ладоней и пальцев. По их мнению, правая ладонь женщины, касающаяся лона, символизирует материнство, с чем я полностью соглашусь. Что же касается левой ладони – которая очень напоминает ладонь, данную дворянину кистью Эль Греко (см. пред. стр.) – то лично я предпочитаю считать, что эта приложенная к груди рука (которую у Рембрандта мы уже видели, exemplum **«Саския с красным цветком»**, 1641, Дрезденская галерея) представляет собой символ супружеской верности и любви. Точно так же высказывается и ладонь мужчины. Левая, защищающим жестом обнимает женское плечо, правая же – лежит у нее на груди, а женская ладонь прижимает мужскую кончиками пальцев. Эрнст Фогель видит в этой мужской руке у дамского бюста *«нежное возжеление»* (1968), я же – скорее, увлеченность влюбленного. Поглядите на его лицо – этот мужчина, словно слепец, вглядывается внутрь себя, а точнее – вслушивается, а его ладонь, поддерживающая женский бюст, похоже, внимает ритму женского сердца. Море нежности и, возможно, капелька возжеления самца.

Мимика этих ладоней настолько выразительна, что становится слышна, и настолько слышна, что становится даже музыкальной. И этих трогательных маленьких мелодий несколько. Мелодия, называемая «интимностью». Мелодия, называемая «лиричностью». Мелодия, которую можно назвать «робостью». Мелодия под названием «счастье, не лишенное некоего деликатного страха». Да – пальцы и мужчины, и женщины излучают некую робость, неуклюжесть, беспомощность, то, что для любви является самым прекрас-

Гравюра с рисунка Джузепе Чезари  
(Кавалер д'Арпино)  
в книге Чезаре Риппи (1603)



ным, нечто, в сравнении с чем эротическая смелость и техническое мастерство – это всего лишь жалкая (по своей рутинности) механика биологического вождления.

Но техническое мастерство нас тоже должно интересовать, поскольку оно здесь гениально. Художественное мастерство, конечно, а не постельное. Весь кадр (а в особенности пирамида, которую образует пара героев) устраивает нам типичный красочный концерт позднего Рембрандта – янтарно-алая симфония, с гармонией багрового, желтого, золотого и тепло-коричневого – это истинное волшебство. Вибрирующие модуляции красного тона доминируют на платье девушки, а золотого – на рукаве мужчины (и платье, и рукав были исполнены импастами, наложенными ножом или шпателем – см. стр. 204). Роджер Авермаэст: *«Этой картиной Рембрандт достигает вершин живописи – искусства, которое невежды всегда понимают как искусство представления реального мира, но которое всю мощь своего внушения черпает как раз в презрении к реальности или в ее второплановости, благодаря чему щепотка пигмента, смешанного с маслом и положенного на холст, открывает для людей безбрежное поле мечтаний»* (1952).

В данном случае – мечтаний о любви. А чтобы так получилось, художник должен был творить не только красками, но и чувством. Винсент ван Гог: *«Истинные живописцы позволяют себя вести чему-то, называемому чувством. Их душа и мозг служат кисти, но кисть – служит чувству»*. Я не случайно цитирую ван Гога. Винсент обожал **«Еврейскую невесту»** как безумец и твердил, что отдал бы десять лет жизни за возможность провести пару недель наедине с этим шедевром. Только лишь из-за живописных достоинств? И это тоже, но в основном, скорее всего, из-за содержания. Переполненный раздирающей его болью, он писал брату: *«Не знаю, известно ли тебе это чувство, чувство одиночества, которое вырывает из твоего сердца жалобу: Боже мой, где же моя женщина, можно ли это назвать жизнью, а?!»* Но такая ласковая женщина была на рембрандтовском холсте. Эжен Делакруа, более ранний обожатель Рембрандта, писал такие же слова в своем **«Дневнике»**: *«Особо же болезненной жизненной раной является то неизбежное одиночество, которым судьба клеймит сердце мужчины (...) Жена, подходящая мужу – вот наивысшее счастье»*.

Отсутствие нежности и вопли отчаяния самцов. Они украли бы эту еврейку Рембрандта, вытащили бы ее из рамы и подражали Пигмалиону. Лишь некоторые ренессансные **«Мадонны»** иллюстрировали подобную нежность (начиная с Фра Анжелико), но то была материнская нежность, а самцы жаждут нежности любовной. Ван Гог, засмотревшись на **«Еврейскую невесту»** писал: *«Это просто разрывающая нежность, это бесконечная человечность, которая кажется столь правдивой, и которую можно встретить только у Шекспира (...) Насколько же благородны чувства, насколько бесконечна их глубина. Перед этой картиной так и хочется сказать: «Нужно многократно умирать, чтобы писать подобным образом» (...) Рембрандт исследует глубины тайны, выражает такое, для чего ни в одном языке нет звуков. Так что верно называют Рембрандта волшебником. А волшебник – профессия нелегкая (...) В **«Еврейской невесте»** Рембрандт является поэтом»*.





**Рембрандт Харменс ван Рейн «Возвращение блудного сына»**

1668/69, холст, масло; 262x205

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

*«По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно. Когда же он прожил всё, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться. (...) Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода. (...) Встал и пошел к отцу своему. И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею (...). Сын же сказал ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим. А отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, (...) ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропал и найден!» (Евангелие от Луки, 15, 13-24).*

Завещание Рембрандта, быть может – его последнее произведение. Правда, недатированное, но сомнения здесь самые малые. Проблема была решена в 60-х годах XX века. Хотя некоторые историки и отодвигали дату создания картины на 9 или даже 19 лет от смерти Рембрандта: 1661 или ~1650 (Х. Герсон; Г. Муспер), победили аргументы, указывающие, скорее, на 1668 (К. Баух, 1960) или на самый перелом 1668/1669 (Б. Хаак, 1969).

Библейская притча о блудном сыне была популярной темой в живописи белого человека. За нее брались уже фламандцы XVI века, а в последующее столетие – и мастера других стран, но вариант Рембрандта отправил версии всех остальных художников на свалку. Те действие динамизировали (отец бежит к сыну, чтобы прижать его к себе), а Рембрандт действие остановил, написав абсолютную неподвижность. Из внешнего мира он



перенес все во внутренний, сведя все к двум сердцам, целующимся и бьющимся в едином ритме. Рембрандт написал вечность. Он создал видение настолько сильное, что с тех пор возвращение блудного сына у всех ассоциируется исключительно с его произведением. И наверняка будет еще ассоциироваться, пока человечество будет существовать.

Мрак. Свет вырывает из темноты фигуру наклонившегося немного вперед старца и фигуру стоящего на коленях сына, прижимающего бритую, как у каторжников, голову к отцовскому лону. Обнаженные, потрескавшиеся ступни и нищенские лохмотья притягивают к себя взгляд столь же сильно, как и пурпурное одеяние отца. И они составляют единство, они слились, лохмотья вступили в брак с парчой – и можно сказать, что фигуру сына Рембрандт вписал в фигуру отца.

Сын только что вернулся. Эти стопы и сброшенные сандалии еще помнят и чувствуют пыль и камни бродяжьего пути. Оба сердца еще помнят вкус страданий. Самуэль ван Хоогстратен: *«Рубенс ищет богатства композиции, ван Дейк ищет изысканности, а Рембрандт – духовных страданий»* (1678). Но страдание именно в этот миг заканчивается. Понятно, мы можем напрямую спросить, а не слишком ли поздно он возвратился? Дрожит ли в отцовском сердце тихая, не выразимая словами радость или только лишь боль от отчаянной пустоты, ибо слишком долгое ожидание этого возвращения выжгло уже все – любовь, тоску и надежду? Ответ несложен: это закат боли и заря семейного счастья, засвидетельствовать которое могут четыре человека (трое стоящих и один сидящий), созданных светом различной интенсивности, хотя никто из них не выделяется с такой же силой, как отец и сын.

И ключевым словом становится умиление. Умиление актеров этой драмы и умиление обожателей картины, vulgo зрителей. Несколько десятков лет, начиная с 1915 года (с публикации Ф. Шмидта-Деженера) историки вели семантическую полемику относительно значения всего лишь одного выражения из письма Рембрандта принцу Фридриху-Генриху Оранскому (1639 года). Выражения *"beweechgelickheit"*, касавшегося двух холстов, исполненных художником для этого аристократа. Означает ли это *«трогательность»* или, все же – *«умиление»*? Верх взяло мнение, будто бы речь шла о выражении (экспонировании) кистью, равно как и переживании, трогательности – той самой трогательности, о которой говорит античная (цицероновская) триада *"docere, delectare, permovere"* (учить, утешать, трогать). Нет ни малейшего сомнения, что Рембрандт неоднократно и сознательно вызывал чувство трогательности у своих зрителей. А когда писал **«Возвращение блудного сына»**, трогательность и умиление стали для него рутиной.

Немец Рихард Хаманн: *«Старец в мерцающем пурпурном одеянии стоит перед зрителем, словно благословляющий Христос. Перед ним, в позе почитателя, опустился на колени сын. Рядом, словно стражники или прислужники при некоем священном обряде, стоят странные, неподвижные фигуры (...) как будто зачарованные и застывшие при виде неслыханного события, разыгрывающегося будто окружающий мир полностью забыт. Только лишь благодаря им, это прощение становится чем-то большим, чем простая сцена между отцом и сыном – она превращается в разрыв, ломающий все скрепы, пренебрегающий всеми условностями людских чувств. Даже роскошь картины, благородный отблеск красок, является чем-то внешним, плавящимся под внутренним жаром (...) Этот нищий с головой преступника на лоне достойного, очень богато одетого старца! Какая же беспощадность содержится в этом сопоставлении, какое презрение к свету и его предрассудкам...»* (1932).

Чистокровный художник воскликнет: veto!, ибо чисто живописные ценности не будут для него второразрядным элементом – *«чем-то внешним»* – наоборот, они будут сутью произведения. Поздняя техника Рембрандта (широкие, небрежные полосы, растираемые пальцами и ладонью), плюс смелые импасто, накладываемые ножом или шпателем), столь бунтарская по отношению к академической манере, которую так предпочитала публика, клиентура и ряды тогдашних экспертов – здесь празднует стопроцентный триумф. Фактура здесь *«живая»*, vel *«мясистая»* vel *«объемная»*, ибо мастер *«сразу же после высыхания первого красочного слоя накладывал следующий, и делая так раз за разом, утощал фактуру до половины пальца»* (Ф. Бальдинуччи, 1686). Сочетания красок насилуют наш



глаз, поскольку Рембрандт «понимал, что для глаза нет ничего более важного, чем цветное пятно» (И. Тэн, 1868). Симфония багрянца и золотисто-желтого настолько страстная, что буквально пылает. Тенебризм бурой охры глубок, словно мрак, у врат которого стоял мастер. Тем не менее – судя по этой картине – Рембрандт не испытывал страха перед смертью. «Разве это произведение не брошенный смерти вызов?» (Р. Авермаэт, 1952).

Смерть побеждает лишь Господь. Так может, этот старец – это добрый Бог, а у его ног – кающийся грешник? И, быть может, этот грешник – сам автор картины? Быть может Хаманн был прав, отыскивая параллель между старцем и Богом, и между теми ладонями на плечах коленопреклоненного и проведением какого-то

священного ритуала? Быть может, алтарные размеры холста подразумевают, что и его содержание должно было стать достойным алтаря? Впрочем, алтарем он мог быть не для одного Рембрандта. Инфанты Веласкеса и толстушки Рубенса тоже живописно гениальны, только какое нам до них дело, когда мы страдаем? А этот шедевр мог бы стать алтарем в наших страданиях. Ибо каждый когда-нибудь будет нуждаться в прощении.

Зато картина не могла бы служить демагогам, превращающим прощение в ритуальный трюк так называемой «толерантности» и так называемой «гуманитарности» (благодаря им, у преступников и извращенцев «цивилизованных» стран прав больше, чем у их жертв – их наказывают мягко и премируют свободой, чтобы и дальше терроризировать ближнего своего). Не могла бы, поскольку грешник здесь стоит на коленях, он кается и вымаливает прощение. Прощение же без покаяния грешников и без страстного желания исправиться является аморальным, а иногда – становится даже преступным. Произведение Рембрандта представляет собой аллереорию сочетания "*pietas*" и "*caritas*"<sup>12</sup> – милосердия. Но милосердия, обусловленного искуплением. Похоже, Сын плотника из Назарета имел в виду именно это. Сын же мельника из Лейдена гениально выразил эту мысль красками.

Но и посредством композиции тоже. Композиции у старого Рембрандта обычно весьма упрощенные, а здесь – хотя «Блудному сыну» далеко до простоты треугольника персонажей в «Еврейской невесте» – простота выражается в благородной монументальности композиции. Вертикальные фигуры обрели достоинство скульптур. Есть в них что-то от героев Джотто и Пьеро делла Франческа. Нечто от верховных жрецов и таинственных заговорщиков, проводящих достойные уважения ритуалы. В качестве графического вдохновения подобной композиции указывают на гравюру Корнелиса Антони-

<sup>12</sup> **Пиекас** – чувство долга, должное поведение (по отношению к богам, родителям, отечеству), **каритас** – любовь, уважение.

ца (Тойниссена) и на графические работы самого Рембрандта. Мастер – начиная с 30-х годов XVII века – выполнил множество рисунков и офортов на тему «Блудный сын» (см. далее). Наиболее близкой к нашему холсту версией является графика 1658/1659 годов из венской Альбертины.



Были расшифрованы и графические прототипы некоторых персонажей. Лицо бородача, торчащего словно храмовая колонна на правом фланге, известно по рисованным эскизам головы, которые Рембрандт делал в середине 30-х годов своего столетия. Лицо сидящего мужчины, повернутое «в три четверти», известно нам благодаря рисунку (копия какого-то из учеников Рембрандта?) «Нищий в высокой шляпе» (~1636, Кабинет гравюр, Рейксмузеум) и по рисунку «Бродяга» (~1655, тоже амстердамский Рейксмузеум). Лицо отца напоминает лица многочисленных поздне-рембрандтовских патриархов (апостолов, святых, ветхозаветных либо исторических персонажей), выполнявшихся как маслом, так и в графике, но возможно, у всех у них была одна модель.

Дискуссию вызывала проблема предполагаемой слепоты отца, прощающего блудного сына. То, что он слеп, утверждал Карл Нойманн (1902), а потом, то же самое заявляли Рихард Хаманн (1932) и Ганс Кауффманн (1943). Им вторили многие ученые, но другие рембрандтологи (exemplum Якоб Розенберг, 1948) предпочитали считать, что эти глаза не слепые, а всего лишь закрыты. В конце концов, это надоело Михаилу Алпатову<sup>13</sup>. Как русский, он имел картину под рукой и мог изучать оригинал, а не репродукции. Чтобы решить эту бессмысленную дилемму, он выполнил с высоким разрешением фотографию отцовского лица, а также фотографическое увеличение верхней его части, доказав, что старец представлен зрячим, и он смотрит чуть в сторону, в пространство над головой сына. Только спор на этом не закончился, ибо можно иметь зрячие глаза, но быть слепым.

<sup>13</sup> Михаил Владимирович Алпатов (1902-1986), видный советский искусствовед; действительный член Академии художеств СССР (1954), заслуженный деятель искусств РСФСР (1958), лауреат Государственной премии СССР (1974).



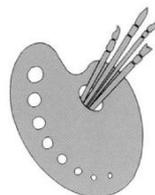
«Возвращение блудного сына»  
(1636, офорт по рисунку Рембрандта)

Эта призрачная сцена, наколдованная теплой гаммой желтых, бурых и багряных тонов; сцена, являющаяся памятником любви, а также идейным и художественным завещанием Рембрандта – обладает двумя главными героями, более важными, чем отец и сын. Это покоящиеся на спине сына ладони старца. Они прижимают коленопреклоненное дитя и притягивают взгляд зрителей, словно два магнита.

Ладони – словно драматические звезды – должны были бы блистать на итальянских подмостках, ибо речь рук для итальянцев более важна, чем речь уст. И итальянские художники подыгрывали им. Достаточно вспомнить феноменальную пантомиму жестов, которую в «Тайной вечере» представил нам Леонардо<sup>14</sup>. Но

недвижимые, наэлектризованные интимной нежностью ладони у Рембрандта оставили далеко позади все иные ладони, написанные кистями белого человека. Мы буквально чувствуем, как через эти ладони седого родителя, прощающего собственному ребенку, протекают токи любви, и как эти же ладони дрожат от счастья, что теперь уже можно спокойно умереть.

Пальцы рук твоих...



<sup>14</sup> См. том II, глава 17 – примечание автора.