

Мелисса Рикетс

Рембрандт

Рембрандт

Мелисса Рикетс



ГАЛЕРЕЯ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ

Мелисса Рикетс

Рембрандт

УДК 75(492)(084.П+092)Рембрандт
ББК 85.143(3)6-8Рембрандт.яб11
Р50

Перевод с английского *А. В. Верди*

Рикетс, Мелисса
Р50 Рембрандт/М. Рикетс; [пер. с англ. А. В. Верди]. — М.: Айрис-пресс, 2006. — 128 с: цв. ил. — (Галерея великих мастеров).

ISBN 5-8112-2006-5 (рус)

ISBN 90-366-1815-0 (гол)

Голландский живописец Рембрандт ван Рейн принадлежит к числу творцов с нелепой человеческой и творческой судьбой. Он познал бедность и жизнь в роскоши, годы счастливого брака и десятилетия судебных тяжб по наследству жены, радость рождения детей и нестерпимую горечь их потери, как и преждевременной смерти жены. Он еще при жизни достиг огромной славы и не раз переживал творческий восторг при написании очередного шедевра. Но он же испытал глубочайшее унижение, когда судебные приставы описывали его имущество вплоть до последнего офорта, а протестантские моралисты осуждали за расточительность, не будучи способными понять порывы и восторги его широкой художественной натуры.

Книга позволяет по-новому взглянуть на жизнь гениального художника, творившего в конкретной общественно-религиозной обстановке Голландии его времени.

ISBN 5-8112-2006-5 (рус)

© 2005 Gorg Blanc

ISBN 90-366-1815-0 (гол)

© 2006 Rebo International b.v., Lisse, The Netherlands

© Айрис-пресс, перевод на русский язык, 2006

Photographs: *Arbiv Gorg Blanc*

Computer Processing: *Estudio Grafico Gorg Blanc*

Альбом

Рикетс Мелисса

РЕМБРАНДТ

Ведущий редактор *Е. М. Гончарова*,
художественный редактор *М. А. Владимирская*,
оформление обложки, компьютерная верстка *В. А. Артемов*,
корректор *З. А. Тихонова*

Подписано в печать 15.06.2006. Формат 60х90/8.

Печать офсетная. Печ. л. 16. Усл.-печ. л. 16.

ООО «Издательство "Айрис-пресс"»
113184, Москва, ул. Б. Полянка, д. 50, стр. 3.

GALLERY OF GREAT PAINTERS

Melissa Ricketts

Rembrandt.



Краткая биография.....	6	• 1633—1642.....	41
• 1606—1627.....	13	Иоганн Эйтенбогарт.....	47
Мученичество Святого Стефана.....	17	Саския.....	48
Давид с головой Голиафа перед Саулом.....	18	Смеющаяся женщина.....	51
Концерт.....	19	Христос на море Галилейском.....	52
Валаамова ослица.....	20	Мартен Соолманс и Опъен Коппит.....	53
Товит и Анна с козленком.....	21	Флора.....	54
Великодушные Клавдия Цивилиса.....	22	Снятие с креста.....	55
• 1628—1632.....	23	Автопортрет с Саскией	
Автопортрет в латном напешнике.....	26	(Блудный сын в таверне).....	56
Апостолы Петр и Павел.....	27	Жертвоприношение Исаака.....	57
Художник в мастерской.....	28	Похищение Ганимеда.....	58
Автопортрет.....	29	Ослепление Самсона.....	59
Самсон и Далила (Пленение Самсона).....	30	Даная.....	60
Ужин в Эммаусе.....	31	Каменный мост.....	61
Иуда, возвращающий сребреники.....	32	Положение во гроб.....	62
Воскрешение Лазаря.....	33	Автопортрет художника, опирающегося о	
Плач Иеремии по разрушенному Иерусалиму..	34	каменный подоконник.....	63
Читающая старуха (Пророчица Анна).....	35	Портрет Марии Трип.....	64
Распятие.....	36	Автопортрет в возрасте 34 лет.....	65
Портрет Николаса Рютса.....	37	Портрет человека, держащего шляпу.....	66
Урок анатомии доктора Тульпа.....	38	Ангел, оставляющий семью Товии.....	67
Автопортрет.....	40	Ночной дозор (Групповой портрет	
		Стрелковой роты капитана	
		Франса Баннинга Кока).....	68
		Флейтист.....	70

• 1643—1657	71
Сатира на художественную критику.....	76
Христос, исцеляющий больных.....	77
Девочка у окна.....	78
Святое семейство.....	79
Хендрикье Стоффельс	80
Женщина в постели.....	82
Портрет Яна Сикса.....	83
Ужин в Эммаусе.....	84
Фауст.....	85
Портрет Николауса Брейнинга.....	86
Автопортрет.....	87
Аристотель с бюстом Гомера.....	88
Три креста.....	89
Купальщица (Хендрикье Стоффельс).....	90
Портрет Яна Сикса.....	91
Вирсавия.....	92
Польский всадник.....	93
Мужчина в военных доспехах (Александр Великий).....	94
Бычья туша.....	95
Титус	96
Портрет Титуса.....	99
Иаков, благословляющий сыновей Иосифа....	100
Малый автопортрет.....	101
Урок анатомии доктора Деймана.....	102

Читающий Титус.....	103
Флора (Хендрикье Стоффельс).....	104
• 1658—1669	105
Портрет Ливенса Виллемса	
ван Коппенола с внуком.....	109
Автопортрет.....	110
Иаков, борющийся с ангелом.....	111
Юпитер и Антиопа.....	112
Моисей со скрижалями Завета.....	113
Петр, отрекающийся от Христа.....	114
Портрет Маргариты де Геер.....	115
Святой Варфоломей.....	116
Синдики.....	117
Автопортрет (с кистями, палитрой и муштабелем).....	118
Конный портрет Фредерика Рила.....	119
Лукреция.....	120
Давид и Урия.....	121
Семейный портрет.....	122
Портрет Йеремиаса де Деккера.....	123
Портрет старика.....	124
Возвращение блудного сына.....	125
Еврейская невеста.....	126
Принесение во храм.....	127
Автопортрет.....	128

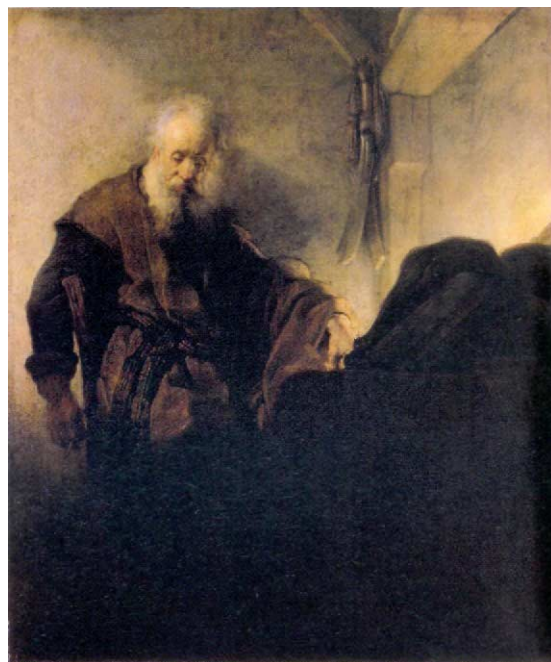
Краткая биография

Восприятие творчества Рембрандта с течением времени значительно менялось — от безудержных восхвалений, которые он слышал при жизни, до острой критики из уст приверженцев итальянского классицизма. Такие черты его характера, как импульсивность, бунтарство, гордость и умение адаптироваться к различным жизненным ситуациям, не помешали ему стать для многих мифом, легендой. Однако в наше время исследователи и интересующая публика стремятся вынести более объективное суждение, основанное не только на имеющихся документальных источниках, но также на анализе неуловимой и скрытной личности художника, таящейся за его картинами и проступающей сквозь всепроникающий гуманизм, которым озарено творчество Рембрандта. Тем не менее, своим искусством, принимающим жизнь такой, какова она есть, и психологической глубиной в сочетании с оригинальностью техники, Рембрандт обеспечил себе место среди величайших живописцев всех времен.

Творческий путь, который вел художника от театральных эффектов в произведениях ранних лет к сосредоточенности и интимности последних работ, можно разделить на четыре основных периода — один лейденский, когда Рембрандт уже работал как самостоятельный художник, и три амстердамских, соответствующих его творческому росту, переходному периоду и зрелости.

Лейден (1625—1631)

Молодой Рембрандт принадлежал тому поколению бунтарей, которое сформировалось в условиях борьбы Нидерландских провинций против Испании, борьбы, которая после Тридцатилетней войны завершилась полной независимостью Голландии и положила начало экономическому процветанию, превратившему страну в одну из самых богатых и влиятельных в мире. Молодая нация независимых голландцев смотрела на такие провинции, как Фландрия, по-прежнему находившиеся в зависимости, также надменно, как Рембрандт смотрит на зрителя с *Автопортрета с латным нашивником*, хотя она и завидовала аристократическому великолепию фламандского искусства, так же как Рембрандт мог завидовать славе и богатству безмерно почитаемого им фламандца Питера Пауля Рубенса. Его желание показать свою значимость и превзойти любого другого художника можно видеть уже хотя бы по тому, что он получил хорошее образование (латинская школа и недолгое пребывание в университете), и по его желанию обучаться в мастерской



Апостол Павел
1629—1630, дерево, масло, 47×39 см
Германский национальный музей, Нюрнберг

известного живописца Питера Ластмана в Амстердаме для овладения вершинами художественного мастерства.

Сознавая масштаб и оригинальность своего таланта, Рембрандт быстро превзошел собственного учителя в реализме и естественности изображения, а также в искусном использовании светотени.

Способность к тщательному наблюдению сопровождала Рембрандта всю его жизнь. Формирование Рембрандта как личности во многом было обязано также гуманистической среде Лейдена, университетского города, который стал не только оплотом голландского сопротивления, но и крупнейшим культурным центром. Здесь проводились богословские, философские и естественнонаучные дискуссии, всевозможные научные исследования, в том числе анатомические. Эта атмосфера интеллектуального брожения и интерес к наблюдению природных явлений сделали молодого Рембрандта настоящим борцом за реалистическое от-



Питер Ластман. Одиссей и Навзикая
1619, дерево, масло, 91,5×117,2 см
Старая пинакотекa, Мюнхен



Сидящий актер
Ок. 1635, перо, чернила
Институт Курто, Лондон

ражение окружающего мира, вызвали интерес к художественному эксперименту, который уже никогда не покидал его.

На становление Рембрандта как художника повлияло и его скромное происхождение сына мельника, вызвавшее в его душе настоящий конфликт. С одной стороны, он почтительно, почти по-библейски, относился к старости и спокойному ритму жизни своих родителей, которые заботились о нем и дали наилучшее образование, какое только могли получить люди его круга. Не случайно именно родственники стали прототипами персонажей его первых гравюр и картин. С другой стороны, он стыдился скромной профессии своих родных, того факта, что они были ремесленниками, и он полностью отдался своей профессии, чтобы убедить себя в том, что отличается от них и превосходит их. Так, в картине *Художник в мастерской* он подчеркивает интеллект художника, тщательно рассматривающего холст, прежде чем приступить к работе. Казалось, он говорит нам: «Это не то же самое, что молоть пшеницу и солод». Это отношение еще более утвердилось, когда он познакомился с политическим деятелем Константином Хейгенсом и людьми его круга, благодаря которым у него появилась возможность создавать произведения для самого палатальтера Голлан-

Караваджо
Святой Иероним
1607, холст, масло, 117×157 см
Собор Святого Иоанна,
Валетта (Мальта)



Святое семейство
1640, дерево, масло, 41×34 см
Лувр, Париж

дии, не имеющие ничего общего с идеями католицизма и претенциозностью вкусов фламандской и испанской аристократии. Он мог создавать чисто голландские по своему духу произведения, отражающие моральные протестантские ценности и реалистично показывающие жизнь Голландии того времени. Эта встреча стало поворотным моментом в жизни художника, список заказчиков которого быстро увеличивался. Теперь к его услугам желали прибегнуть не только провинциальные лейденские торговцы, но и самые влиятельные лица голландского государства.



Снятие с креста
1633, офорт,
51×40 см
Дом Рембрандта,
Амстердам



Автопортрет
художника
у окна
1648, офорт,
резец, 16×13 см
Дом Рембрандта,
Амстердам

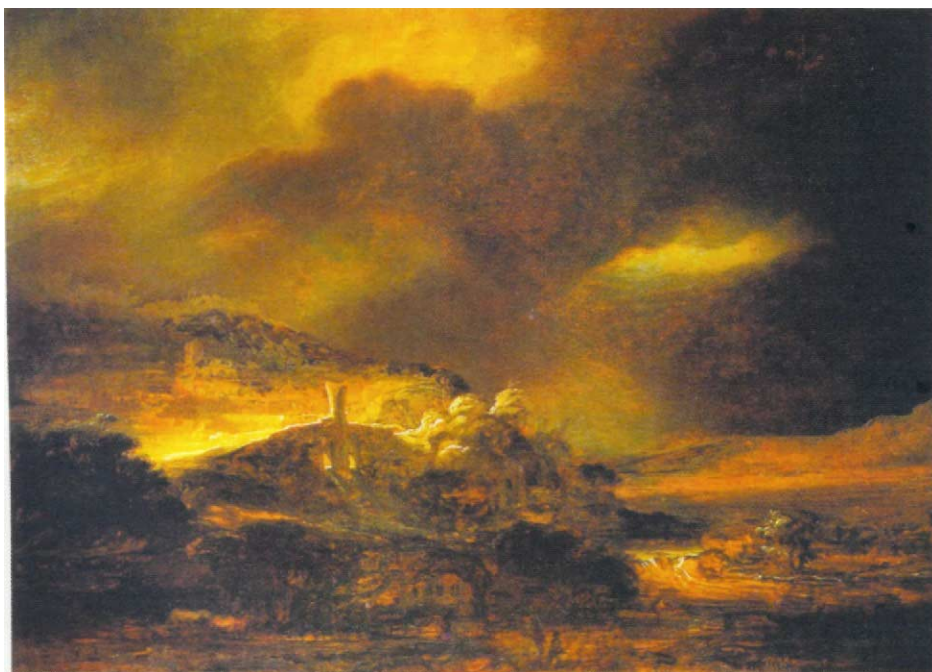
Амстердам: золотой век (1631—1642)

Рембрандт, преисполненный чувством гордости, переехал в Амстердам с целью добиться не только богатства, но и признания самого крупного и значительного города Голландии. Обширность художественного рынка и разнообразие видов художественной деятельности, предлагаемых этим центром деловой и культурной жизни, были необычайно велики. Рембрандт чувствовал себя ведущим актером в огромном театре, который представлял собой город: необычные люди, одежды и предметы привлекали его внимание и подстегивали воображение. А богатство клиентов, список которых казался неисчерпаемым, поддерживало в нем желание занять более высокое место в обществе.

После громкого успеха картины *Урок анатомии доктора Тульпа* в жизни Рембрандта произошли кардиналь-

ные перемены. Его слава росла, а вместе с ней появилась возможность повысить социальное положение. Женитьба на дочери покойного бургомистра Леувардена Саскии ван Эйленбург принесла ему богатство и связи. Он обучал множество учеников; у него было много клиентов, он преуспевал. Наконец художник воплотил мечту о том, чтобы уподобиться фламандцу Питеру Паулю Рубенсу: он больше не был сыном скромного мельника, а был благородным художником, амстердамским Апеллесом, голландским Рубенсом. Он подражал автопортретам Рубенса, его позам, его костюмам и украшениям. Произведения этого периода, большей частью портреты, отражают интерес художника к разнообразию фактур и качеству тканей, деталям тончайшего кружева воротников. Но также он мог предложить клиентам подлинно психологические портреты, сквозь которые проступала личность портретируемого. В этом отношении никто не мог сравниться с ним, не говоря уж о том, чтобы превзойти, и яркие, буйные краски и энергичные, волнистые линии дополняли его произведения этого периода.

Присутствие Саскии в этом водовороте жизни не оказывало успокаивающего действия, скорее, наоборот: она помогла ему обрести крылья в желании подняться по социальной лестнице, преодолеть свое происхождение и показать себя элегантным светским человеком, а не простым, хотя бы и одаренным художником. Рембрандт дал волю своим прихотям, занявшись коллекцио-



Горный пейзаж в бурю
Ок. 1639, дерево, масло, 52×72 см
Государственный музей
герцога Антона-Ульриха, Брауншвейг

нированием произведений искусства и раритетов, за которые он платил астрономические деньги, чтобы повысить престиж своей профессии и подняться на одну ступень с Рубенсом. Он также стал изучать и изображать обнаженную натуру, неслыханное дело в традиции голландской живописи, которому Рембрандт посвятил себя благодаря разбуженной Саскией чувственности и влиянию живописи Рубенса и Тициана. Однако Рембрандт предпочитал трактовать обнаженную натуру в максимально реалистической манере, а это нравилось не всем.

Кульминацией этой расточительности, с которой художник тратил деньги, чтобы доставить удовольствие жене и «затмить» свое происхождение, стало приобретение в 1639 году огромного дома в Брестраате, после чего он до конца жизни оставался должником. Эта покупка привела к напряжению в отношениях с женой, которая умоляла его быть более умеренным. Это подспудное напряжение ощущается в *Автопортрете в образе блудного сына* и в серии картин с изображением Самсона, где Рембрандт выражает свое недовольство предательством со стороны родственников жены, которые обвинили его в растрате приданого. Однако сама Саския всегда была беззаветно предана Рембрандту. Со своей стороны, он неизменно поддерживал ее во время смерти детей. Художник неоднократно изображал жену в экзотических одеяниях, в образе богини, но он писал ее и тогда, когда болезнь уже наложила печать на ее лице, особенно после рождения Титуса, единственного выжившего ребенка. Смерть горячо любимой жены от туберкулеза вскоре после этого события сделала художника одиноким и подавленным, Титус стал для него единственной отрадой в жизни.

После смерти Саскии Рембрандт предпочитал проводить время вне дома, где слишком многое напоминало о счастливых временах. Он бродил по городу, рисуя пейзажи, которые он впоследствии использовал в своих гравюрах и картинах. Словно желая с помощью карандаша



Говарт Флинк

Рота капитана Альберта Баса

1645, холст, масло, 347×244 см

Государственный музей, Амстердам

изменить у себя перед глазами действительность, наполненную тишиной и одиночеством, для своих пейзажей художник выбирал самые беспокойные состояния природы, изменял свет и композицию, переставляя людей и предметы. Эти пейзажи часто изображают ненастную

Евангелист Матфей и ангел

1661, холст, масло, 96×81 см

Лувер, Париж



Видение пророка Даниила

1650, холст, масло, 96×116 см

Картинная галерея, Берлин



• Краткая биография

погоду, природу, исполненную драматизма: трепещущие под ветром деревья, розовые закаты, окрашивающие развалины, буйную растительность или горные хребты, отбрасывающие тени.

Амстердам: переходный период (1642—1650)

В эти годы после череды трагических событий энергичность и стремление выставлять напоказ свои достижения, характерные для чувственного творчества Рембрандта предыдущего периода, уступают место самоанализу. В 1639 году умерла мать художника, а в 1642 году, после смерти трех детей в возрасте до года (в 1635, 1638 и 1640 году) и вскоре после рождения Титуса, умерла Саския. Бравурное барокко сменяется в творчестве Рембрандта более спокойным стилем, подражающим творениям великих мастеров эпохи Возрождения (Рафаэля и Тициана). Кроме того, у Рембрандта закончились средства, а его популярность падала из-за того, что он все чаще в своих портретах обращался к беспощадному натурализму. Его гордость была уязвлена отсутствием крупных заказов. И даже успех динамичного и оригинального *Группового портрета стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока (Ночной дозор)* не мог его утешить.

Спасение от череды несчастий он нашел в жизни за городом, а затем в интимных отношениях с кормилицей Титуса Гертье Диркс. Но поистине новый свет в его жизнь внесла Хендрикке Стоффельс, которая первоначально появилась в его доме в качестве служанки. Саския была для Рембрандта самым блестящим и красивым украшением его коллекции, а Гертье — эротическим утешением, чувственной и нежной Хендрикке суждено было стать его верной спутницей. Отношения Рембрандта с этой женщиной, которая была намного моложе и спокойнее его, помогали ему противостоять ударам судьбы, которые отныне следовали один за другим. Но Рембрандт так и не женился на ней, и не только из-за ее скромного происхождения, но и из-за того, чтобы не потерять наследство по завещанию Саскии. Когда надеясь, что Рембрандт женится на ней, Гертье публично осудила его, угрожая подорвать престиж, Рембрандт проявил необычайную жесткость и отправил ее в исправитель-

Сусанна и старцы

1647, дерево, масло, 76×92 см

Картинная галерея, Берлин



Автопортрет

Ок. 1642, дерево, масло, 70,5×58 см
Королевское собрание, Виндзор

ный дом, обвинив в помрачении рассудка. Этим поступком Рембрандт показал самую темную сторону своей натуры, движимый страхом, что эта женщина может до конца жизни шантажировать его и подорвать его репутацию. Одновременно художник был в высшей степени

Христос и грешница

1644, дерево, масло, 84×65,5 см
Национальная галерея, Лондон



ласков с Хендрике, которая помогала ему вести хозяйство, деля при этом с ним постель. Она спасала для Рембрандта семью — у Титуса теперь снова были и отец и мать, а сын был для художника отрадой жизни. Это тихое счастье нашло свое отражение в картинах с изображением Святого семейства и других библейских сценах, воплощающих в художественных образах любовь Рембрандта к сыну и Хендрике.

Для этого периода характерна более тщательная проработка деталей, свойственная последним годам жизни в Лейдене, что было почти наверняка связано с необходимостью вернуть благосклонность клиентов, которые, в том числе сам Хейгенс, начинали неодобрительно относиться к тому, что в их глазах выглядело старомодным стилем. Они и не подозревали, что в душе художника зреет настоящая эстетическая революция, которая послужит началом последнего периода творчества, когда внешняя чувственность уступит место более глубокому пониманию жизни, пульсирующему на полотнах старого Рембрандта.

Амстердам: зрелость (1651—1669)

В этот период произошли глубокие изменения в душе художника, который отказался от всего лишнего как в материальной, так и в духовной сфере. Такие свойства его личности, как гордость и решительность, были очищены от тщеславия и суетности. Это качество нашло отражение и в его искусстве, которое словно выводит души его персонажей за пределы пространства картины. В этот период дух для Рембрандта является наивысшей сущностью и, в каком-то смысле, единственным, что у него осталось по мере быстрого приближения краха и по мере того, как старые друзья, вроде высокообразованного Яна Сикса, начали отворачиваться от него или становиться его кредиторами.

Для композиций Рембрандта этого периода характерны монументальность и сбалансированность, а его персонажам — спокойное благородство. Его техника стала более выразительной. Огромное внимание Рембрандт уделяет игре света и тени. Его работы все чаще подвергаются критике, но Рембрандт твердо придерживается своих принципов. На светлых участках картин краски ярко сияли под влиянием колористического богатства произведений Венецианского Возрождения (*Синдикки*). Мазки в поздних произведениях художника наложены густым слоем и одновременно передают тончайшие оттенки, едва заметные изменения тона. Но этот тип живописи, для которого было характерно отсутствие четкой прорисовки и богатство игры света и тени, принципам которого соответствовал *Заговор Юлия Цивилиса*, не был воспринят современниками, и хотя слава Рембрандта вышла за пределы Голландии, в своей стране его не ценили по достоинству. Поскольку клиенты отказывались от его услуг, Рембрандт искал утешения в семье — своей опоре. Любовь и страсть, которые он испытывал к Хендрике, и любовь к Титусу отражались в портретах или персонажах библейских и мифологических сцен, прототипами которых были его близкие. Так, с большой чувственностью художник



Портрет мальчика (предположительно Титуса)
1650, холст, масло, 62×52 см
Фонд Нортон Саймона, Пасадена (Калифорния)

Ян Вермеер
Кухарка

Ок. 1658, холст, масло, 45,5×41 см
Государственный музей, Амстердам





Портрет старушки
1654
Холст, масло
89×76,5 см
Государственный
Эрмитаж,
Санкт - Петербург



Портрет Титуса
в шляпе
1663
Холст, масло
73×60 см
Картинная
галерея Далидж,
Лондон

передал тело Хендрике, когда писал ее в образе Вирсавии в купальне.

В автопортретах художник отразил различные эмоциональные состояния духа, противостоящего трудностям: спокойствие, уязвимость, беспокойство и пропало, но в первую очередь искреннее и смиренное отношение к жизни. Он больше не изображал себя как господина, выставляющего напоказ свои достоинства, как в ранние годы, а изображал подлинного художника, настоящего человека, чья жизнь была похожа на библейскую притчу.

В последние годы художник, охваченный горем после смерти Хендрике и Титуса, отказался от экспериментов. Причем последний скончался в расцвете юности вскоре после женитьбы. Это было трагическое время для Рембрандта, который, хотя вовсе и не испытывал смирения, искал божественного воздаяния и прощения. Он стал высоко духовным человеком, который прошел путь очищения со времени начала творческой карьеры в Лейдене и пережил множество личных горестей, полностью изменивших его жизнь. В то же время выразительность его произведений достигла высшей точки, что

можно видеть по картине *Возвращение блудного сына*, где художник представляет себя вернувшимся в отцовский дом в поисках прощения. Таковы были последние желания художника, который своими картинами сделал все, чтобы заслужить милость Небес.



Христос на горе Елеонской
Ок. 1666
Рисунок
Частное собрание, Лондон

1606-1627



Мемориальная доска на месте дома, где родился Рембрандт
Лейден

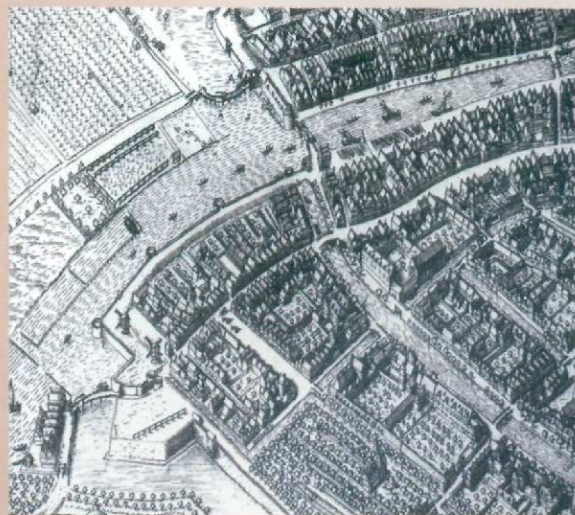
Карта Лейдена
1614, Музей первых переселенцев в Америку, Лейден

1606

- 15 июля в доме своей семьи в Веддестееге, в районе Рапенбург голландского города Лейдена родился Рембрандт Харменс ван Рейн.
- Рембрандт — девятый ребенок Хармена Герритса ван Рейна (Лейден, 1568—1630) и Нелтье Виллемсдохтер ван Зейброух (ок. 1568—1640), которые вступили в брак 8 октября 1589 года в церкви Питерскерк в Лейдене после перехода Нелтье в кальвинизм. Оба они находились на одной ступени социальной лестницы, принадлежа к классу городских ремесленников. Хармен, дважды становившийся предводителем ремесленных сообществ одного из районов Лейдена, владел солодовой мельницей, работающей на водах Рейна, протекавшего по городу (отсюда фамилия ван Рейн).
- Эта мельница была расположена рядом с городскими воротами, носящими название Вейзен Тор, или Белая дверь, на выступе внутри оборонительных стен, так что ее крылья словно приветствовали путников, приближающихся со стороны загородных полей. Неподалеку от мельницы находился дом семьи ван Рейн, которая жила в нем на протяжении нескольких поколений. На этом же месте дед Рембрандта владел мельницей, сожженной в 1573 году во время войны с Испанией и восстановленной им в 1574 году с намерением продать ее и возместить убытки, понесенные в связи с этим несчастьем.
- Нелтье происходила из семьи пекарей и, возможно, познакомилась с будущим мужем благодаря тесным связям между этими двумя гильдиями. До замужества она исповедовала католицизм, но при вступлении в брак обратилась в кальвинизм, став ревностной сторонницей этого учения. Она получила довольно неплохое образование и умела читать и писать.
- По-видимому, Рембрандта называли в честь бабушки по материнской линии Реймттье Корнелисдохтер ван Банхем. Родители надеялись, что будет девочка, которую можно будет назвать именем бабушки, но родился мальчик. К тому времени супруги уже похоронили двух младенцев, а потому рождение Рембрандта было встречено с надеждой

Питер Баерт
План Лейдена

1600, гравюра, Лейденский университет
На увеличенном изображении видна мельница семьи ван Рейн. Дом семьи в первом ряду второй слева.





Валеджо Франческо
Карта Лейдена
Ок. 1625, Национальная библиотека Марциана, Венеция

и радостью. У Рембрандта были также братья Геррит, который продолжает дело отца на мельнице; Адриен, который становится сапожником; два младенца, умершие в раннем возрасте в 1604 году, Корнелис и Биллем, который становится пекарем, и сестры Махтельт и Лисбет. Как видно, большинство из них продолжали семейную традицию и посвятили себя различным ремеслам.



1609

- 26 июля Хармен и Нелтье хоронят в Лейдене еще одного ребенка.

1613

- Родители заметили интеллектуальную одаренность Рембрандта, когда тот был еще совсем юным. В то время как остальные братья и сестры посвятили себя изучению ремесел, Рембрандта записывают в Латинскую школу в Локхорстстрате, чтобы научить читать и писать, а также познакомить с основными принципами кальвинизма.
- Латинская школа представляла собой образовательное учреждение, существовавшее с середины средневековья, и напоминала современную школу, в которой детей и взрослых в течение семи лет

учат гуманитарным дисциплинам и другим общеобразовательным предметам. Курс обучения включал изучение основ грамматики, риторику, ораторское искусство, арифметику, геометрию, астрономию и музыку, но главной целью было обучить латинскому языку и культуре античности. Можно не сомневаться, что ученики должны были выучивать классические фразы и отрывки из таких произведений, как «Метаморфозы» Овидия.

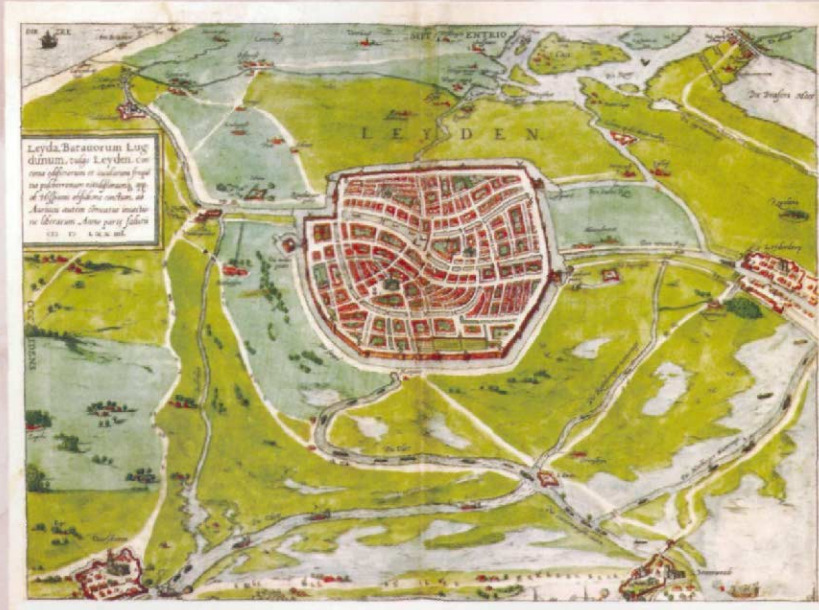
- В то время, когда Рембрандт учился в школе, ее директором был Якобус Леттингюс, а преподавателем живописи и рисования был, по-видимому, Хенрикус Риверлинк. Вполне возможно, Рембрандт должен был учить также отрывки из Библии, уже переведенной на голландский язык. Воздействие кальвинизма, религии, которую ревностно исповедовала мать Рембрандта, видимо, повлияло на его восприятие религиозных сюжетов и своих родителей, в частности, ибо их изображениям в портретах художник, очевидно, стремился придать некоторое библейское благородство.

1616

- Рембрандт начинает создавать первые рисунки и своим художественным талантом выделяется среди братьев и сестер.

1620

- Несчастный случай с отцом на мельнице вынуждает его прекратить работу.
- Когда Рембрандту исполнилось всего четырнадцать лет, родители посылают его в Лейденский университет, богословский и медицинский факультеты которого были уже знамениты по всей Голландии. Сохранился документ, датированный 20 мая 1620 года, в котором имеется запись: «Rembrandt Hermanni Leidensis an. 14 stud (iosus) Lit (erarum) apud parentes», а это значит, что когда Рембрандт поступил на филологический факультет, ему было четырнадцать лет и он все еще жил с родителями, которые надеялись, что он станет юристом или государственным служащим, то есть получит надежную профессию, дающую возможность стабильного заработка. Но Рембрандт провел в университете всего три месяца, в течение которых почти не посещал занятий.



Ян ван Лифринк
Civitates Orbis Terrarum II
1574, гравюра
Музей первых переселенцев в Америку, Лейден



Латинская школа в Лейдене
XVII век, рисунок,
Исторический архив Лейдена



Ян ван Гойен. Вид Лейдена
1643, дерево, масло, 39,8×59,9 см
Старая пинакотека, Мюнхен

1621

- С братом Рембрандта Герритом происходит несчастный случай, возможно, он упал на мельнице.
- Решив стать художником, Рембрандт уговаривает родителей разрешить ему оставить университет и послать его в студию Якоба Сваненбюрга (1571—1638). Он провел здесь три года, требуемых гильдией святого Луки, Лейденской ассоциацией художников.
- После короткого ученичества у Питера Ластмана в Лейден возвращается Ян Ливенс и начинает удачную карьеру, которая еще больше укрепляет Рембрандта в своем выборе.

1624

- После недолгого пребывания в студии Якоба Пинаса (1554—1648) Рембрандт отправляется в Амстердам на поиски Питера Ластмана (1583—1633), известного в то время художника, пишущего исторические картины, и примерно шесть месяцев проводит у него в качестве ученика.

1625

- Рембрандт возвращается в Лейден с рисунками произведений Ластмана, готовый повторить успех своего учителя. После недолгого общения с художником Йорисом ван Схотеном (1687—1650), пишущим на исторические темы, он организует собственную студию в родительском доме.
- 6 сентября хоронят его сестру Махтелт.
- К нему присоединяется друг-художник Ян Ливенс (1607—1674), почти ровесник, и также житель Лейдена, совместно с которым он работает.
- Появляется первое датированное произведение Рембрандта *Мученичество Святого Стефана*, где изображены сам художник и Ливенс по обе стороны от левой руки святого. Он также создает картину *Давид, с головой Голиафа перед Саулом*, где тоже есть автопортрет художника.

Абрахам Беерапрашен. Зимний вид Лейдена
1660, холст, масло, 88×128 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





Спящий старик (вероятно, отец Рембрандта)

Ок. 1626, рисунок, карандаш

Частное собрание

1626-1627

- Площади и рынки Лейдена становятся любимыми местами, где Рембрандт делает зарисовки с натуры. Здесь он имеет возможность наблюдать за манерами и разнообразными выражениями лиц людей из народа. Эти наблюдения он объединяет со знанием образцов фламандской живописи, что вдохновляет его на создание жанровых картин, а также картин на библейские сюжеты. Продавая их, он может заработать достаточно денег на покупку материалов для живописи.
- В Лейден возвращаются предводители ремонстрантов (протестантов), находившиеся в изгнании во время гонений на кальвинистов. Среди них Иоганн Эйленбогарт, портрет которого впоследствии писал и гравировал Рембрандт. Художник, выросший в семье, где царил атмосфера веротерпимости, всегда служит примером полного безразличия к политическим и религиозным воззрениям тех, кто ему позирует.
- Он преисполнен желания превзойти своего учителя Питера Ластмана, что вынуждает его принимать заказы на напи-

сание исторических картин. Вдохновленный атмосферой единения, которая возникает во фламандских провинциях после сдачи испанцам бельгийского города Бреды, он берется за историческую картину *Великодушные Клавдия Цивилиса* — картину, которая может напоминать о сопротивлении батавов, варварского племени, населявшего территорию Нидерландов в древности, гнету Римской империи.

- Ян Ливенс живет в более престижном районе — северном Рапенбурхе. Вполне возможно, что его мастерская расположена на Брестрат, в десяти — пятнадцати минутах ходьбы от мастерской Рембрандта, и не было бы ничего необычного в том, что два художника следили за развитием творчества друг друга, обменивались мыслями и художественными приемами и рекомендовали друг другу натурщиков.
- «Шилдербук», или «Трактат о живописи» Карела ван Мандера, изданный в 1604 году, стал его настольной книгой. В ней содержатся советы о том, какую скромную жизнь должен вести художник, биографии художников, которые вызвали в молодом Рембрандте желание добиться успеха, и примеры того, как мимические приемы, заимствованные из искусства театра, помогают раскрыть содержание художественного произведения. Абзац, в котором Мандер утверждает, что труднее всего передать свет свечи, больше всего нравится художнику.
- Не имея достаточно денег, чтобы оплатить услуги профессиональных натурщиков, он часто просит позировать своих братьев, сестер и других членов семьи. Как правило, он подписывает произведения монограммой "RF" ("Rembrandt fecit" — «написано Рембрандтом») и "RHL" ("Rembrandts Hermanni Leidensis").



- У отца Рембрандта ухудшается зрение. Это способствует интересу Рембрандта к теме зрения, самого важного чувства художника. Его также привлекает тема стариков и то, как можно по выражению лиц людей судить об их человеческом жизненном опыте. Старик из Лейдена становится любимым натурщиком художника, и Рембрандт соглашается делить его с Ливенсом.

Питер Ластман
Валаамова ослица

1622, дерево, масло, 40,3×60,6 см
Музей Израиля, Иерусалим



Мученичество Святого Стефана

1625, дерево, масло, 89,5×123,6 см

Музей изобразительных искусств, Лион

Возвращение Рембрандта в Лейден было связано с большими надеждами, так как ему уже предшествовал успех его земляка Яна Ливенса, получившего известность в Амстердаме. Все надеялись, что сын мельника займет место, по крайней мере, такое же, что и сын вышивальщицы, кем, как известно, был Ливенс. Поэтому Рембрандт, которому едва исполнилось девятнадцать, был полон желания произвести впечатление на жителей родного города и подвергнуть проверке то, чему он научился в мастерской своего учителя, но при этом видоизменить его приемы, чтобы придать исторической живописи больше драматизма. Там, где учитель прибегал к сдержанности и изяществу, Рембрандт перестраивал композицию таким образом, чтобы наполнить сцену энергией и движением.

В этой картине художник сузил и затенил пространство, в котором толпятся персонажи картины, чтобы создать удушающую атмосферу. Их лица, выражения и позы демонстрируют целую гамму эмоций в полном соответствии с рекомендациями руководств для художников того времени. На затененном переднем плане изображен всадник, бесстрастно взирающий на происходящее, в то время как его лошадь шарахается в испуге от увиденного. Перед ней свирепая толпа бросает камни в несчастную жертву, Св. Стефана, который стоит на земле на коленях, освещенный ослепляющим светом, предвещающим вознесение на небеса. Здания в восточном стиле на заднем плане, исполненные в стиле немецкого художника Эльсгеймера, представляют Иерусалим так, словно это итальянский пейзаж.

Изображение святого не идеализировано, а грубо реалистично. Лицо распухло от ударов камней, и кажется, что рука, благоговейно воздетая к небесам, сведена судорогой от боли. Его страдания продлятся еще недолго, поскольку человек из разъяренной толпы готов разозжить ему голову огромной глыбой. Рембрандт избирает кульминационное мгновение этого сюжета, изобразив фигуру этого палача в момент наибольшего напряжения сил перед тем, как тот швырнет роковой камень. Но Рембрандт не позволяет наблюдателю сохранить бесстрастность и помещает его на затененный передний план позади одного из палачей и конного воина. Эта выгодная позиция позволяет нам лучше видеть сидящего на возвышении Савла, который после вынесения приговора Стефану повернул голову, чтобы выслушать лжесвидетелей.

Рембрандт был уверенным в себе молодым человеком и поэтому не только подписал работу, но и изобразил на ней себя вместе со своим другом Яном Ливенсом (они изображены наблюдающими за мученической смертью позади святого и палача).



Давид с головой Голиафа перед Саулом

1627, дерево, масло, 27,5×29,5 см

Художественный музей, Базель

Эта небольшая картина очень важна для оценки художественных способностей молодого Рембрандта. Театральность композиционных эффектов, расположение персонажей на переднем плане картины и обилие сложных перспективных ракурсов, затененность переднего плана, где виден силуэт человека, наблюдающего за происходящим, — все это свидетельствует о влиянии Ластмана. Но Рембрандт, воспользовавшись тем, что этот сюжет редко изображался в живописи и потому был меньше связан строгими иконографическими канонами, придал ему новый оригинальный смысл, сосредоточившись на психологической стороне этого события.

Ни цветовая гамма, напоминающая произведения венецианских живописцев XVII века, ни роскошь тканей, которые, казалось, сделаны из золота, ни торжественность композиции не могут скрыть того, что Рембрандт подчеркивает обыденность происходящего. И хотя Лука Лейденский, художник XVI века, уже включал в свои композиции персонажей из обычной крестьянской жизни, Рембрандт придал им оригинальные манеры и выражения лица. Так, любопытство берет верх над престарелым членом синедриона, и он наклоняется вперед, чтобы поближе разглядеть голову гиганта Голиафа. Стоящий рядом царь словно одергивает его легким прикосновением к плечу, рядом два мальчика-слуги перешептываются друг с другом. Еще один персонаж, перегнувшись вперед, недоверчиво смотрит сзади, несмотря на то что сам держит в руках меч великана. Их окружает толпа с изумленными лицами, в том числе сам Рембрандт в центре, который вытягивает шею, стараясь лучше разглядеть происходящее и юношу, совершившего подвиг.

Рембрандт не выдвинул на передний план фигуру Давида, изобразив его бедно одетым, босоногим парнем. На царе и знатных людях перед ним надеты драгоценности и роскошные шелка, а одежды царя Саула выделяются богатым блеском золотого орнамента.

История Давида и Голиафа имела в Голландии особое значение, так как после многих лет войны страна сумела освободиться от владычества Испании, которую в данном случае мог символизировать великан Голиаф. Эта работа, вероятно, предназначалась для какого-то видного чиновника Лейдена, в то время небольшого города, который испытывал осаду испанских войск.

Постепенно Рембрандт, как и его друг Ян Ливенс, завоевал себе имя в местных художественных кругах, спрос на его произведения постоянно возрастал.



Концерт

1626, дерево, масло, 63,5×47,6 см

Государственный музей, Амстердам

На картине изображены четыре музицирующих элегантно одетых персонажа, будто сошедших со страниц Библии, если обратить внимание на роскошную вышивку, поражающую своим богатством, и на мягкую структуру тканей, необычность причесок, шейных платков и тюрбанов. Подобно другим современникам, Рембрандт был очарован всем восточным, и неслучайно. В это время Голландия превращалась в колониальную империю посредством основания Ост-Индской компании (1602) на острове Цейлон и Вест-Индской компании (1621) на острове Реюньон.

Несмотря на молодость, Рембрандт уже овладел всеми техническими приемами своей профессии. В Голландии середины XVII века одним из наиболее ценных достоинств художника являлась способность достоверно передавать фактуру предметов, особенно ткани, дерева, оттенки кожи персонажей, умение передавать игру света и тени.

Мы восхищаемся шелковистой фактурой роскошных восточных тканей, красотой, с которой Рембрандт изобразил полированные поверхности инструментов, лютни и виолончели, и точностью, с которой он изобразил цвет лица совершенно различных персонажей: двух молодых людей с нежной, шелковистой кожей (вероятно, свою сестру Лисбет, которая читает и отбивает такт в ритм музыке, и своего друга — художника Яна Ливенса, которого можно узнать по тонкому носу и подбородку и который изображен играющим на арфе), человека зрелых лет с загорелым лицом и погруженную в раздумье старуху.

Свет выделяет центр композиции. Здесь преобладают теплые светло-оранжевые тона одежда и инструментов, с которыми контрастирует темно-зеленый цвет стены и ткани, покрывающей стоящий рядом с девушкой столик.



Валаамова ослица

1626, доска, масло, 65×47 см

Музей Коньяк-Же, Париж

Этот библейский эпизод, заимствованный из двадцать второй главы книги «Чисел» Ветхого Завета, рассказывает о том, как прорицатель Валаам, посланный моавитским царем Валаком, чтобы проклясть израильтян на их пути в Землю обетованную, был остановлен появлением ангела посреди дороги. Этот ангел, которого видела только ослица, заставил животное трижды остановиться, вызывая ярость Валаама, сидевшего на ней. Он начал гневаться на нее и жестоко бить палкой. Чудесным образом ослица заговорила по-человечески и стала жаловаться на то, как обращается с ней хозяин. В это время ангел сделался видимым и велел Валааму прекратить наказание.

Вертикальный формат картины позволил Рембрандту сгруппировать персонажей в центре композиции, сосредоточиться на драматичности эпизода и дать зрителю возможность охватить все одним взглядом. Так, ослица изображена в той же позе, что и на одноименной картине Ластмана, но рот ее открыт шире, подчеркивая внезапный переход от блеяния к речи. Ее нога сильнее подогнута, а уши сильнее отведены назад, чтобы передать боль, которую терпеливо переносит животное. Сидя верхом, Валаам с яростью бьет ослицу, натянув поводья и опираясь босой ногой о землю, словно напоминая о том, что измученное животное, пытаясь обойти ангела, едва не раздавило Валаама о скалы.

Самой значительной деталью картины являются глаза Валаама. Тогда как в работе Ластмана они открыты от изумления так, что глазные яблоки видны почти целиком, на картине же Рембрандта они кажутся слепыми, пустыми глазницами, неспособными видеть ангела, то есть в иносказательном смысле духовную истину. Вполне возможно, что добиться такого эффекта, Рембрандту помогла прогрессирующая слепота его отца, из-за чего тот практически не мог больше работать на семейной мельнице.



Товит и Анна с козленком

1626, масло, дерево, 39,5×30 см

Государственный музей, Амстердам

Рембрандт был одержим темой слепоты, и не только потому, что от этой болезни страдал его отец, но и потому, что слепота физическая — символ духовной слепоты человека. Поэтому он часто избирал сюжеты, где слепота играла главенствующую роль, хотя, как и в этом случае, эти сюжеты до сих пор редко встречались в живописи.

В работе над этой картиной Рембрандт опирался на «Книгу Товита», которую еще в 1619 году Дордрехтский синод объявил апокрифической из-за обилия в этом рассказе фантастических элементов. Однако история Товита, его сына Товии и архангела Рафаила, который изгнал бесов из жены Товии и исцелил Товита от слепоты при помощи внутренностей гигантской рыбы, была в то время еще очень популярна.

Рембрандт, дабы избежать наиболее часто изображаемых эпизодов этого рассказа, решил остановиться на менее заметном событии в скромной жизни Товита, произошедшем в то время, пока его сын находился в отъезде. Слепой Товит раскаивается в необоснованных подозрениях по отношению к своей жене Анне, ибо обвинил ее в краже козленка, которого она принесла домой. Анна смотрит на него изумленными глазами и отвечает, что козленок — это подарок, Товит складывает руки и в кающейся позе плачет и молит Господа забрать у него жизнь в наказание за такие недобрые мысли.

Рембрандт подчеркивает эмоциональное напряжение рассказа, придав большой драматизм изложению событий, прибегнув к риторическим методам своего учителя Ластмана и реализму, что было результатом его способности к наблюдению. Легко представить, что основным стимулом для Рембрандта служила ситуация в его собственной семье, где за практически слепым отцом, неспособным выполнять какую бы то ни было работу, с любовью ухаживала, несмотря на все невзгоды, его жена.



Великодушие Клавдия Цивилиса

1626, дерево, масло, 90,1×121,3 см

Городской музей палаты суконщиков, Лейден

Как и всякий молодой художник, который только что открыл собственную мастерскую, Рембрандт пытался привлечь к себе внимание, чтобы познакомиться с солидными заказчиками, которые могли бы оплачивать его работу. Он воспользовался стилем Ластмана для создания собственной исторической картины, основанной на эпизоде из истории Лейдена.

В то время «итальянский» стиль Ластмана считался в Лейдене наивысшим, а такая тема, как восстание жителей Батавии, местности, столицей которой был Лейден, вызвало бы симпатию потенциальных клиентов в городе. Возможно, хотя это достоверно и неизвестно, картина могла быть создана для видного историка, археолога и специалиста по истории Лейдена батавского периода Петруса Скривериуса. Кроме того, художник стремился также привлечь более широкий круг зрителей, изобразив эпизод, напоминающий о единении различных местных племен перед лицом римских захватчиков. Политическая необходимость требовала, чтобы Понизовые земли забыли о своих различиях, чтобы остановить наступление испанских войск, которые за год до этого преодолели оборону бельгийского города Бреда.

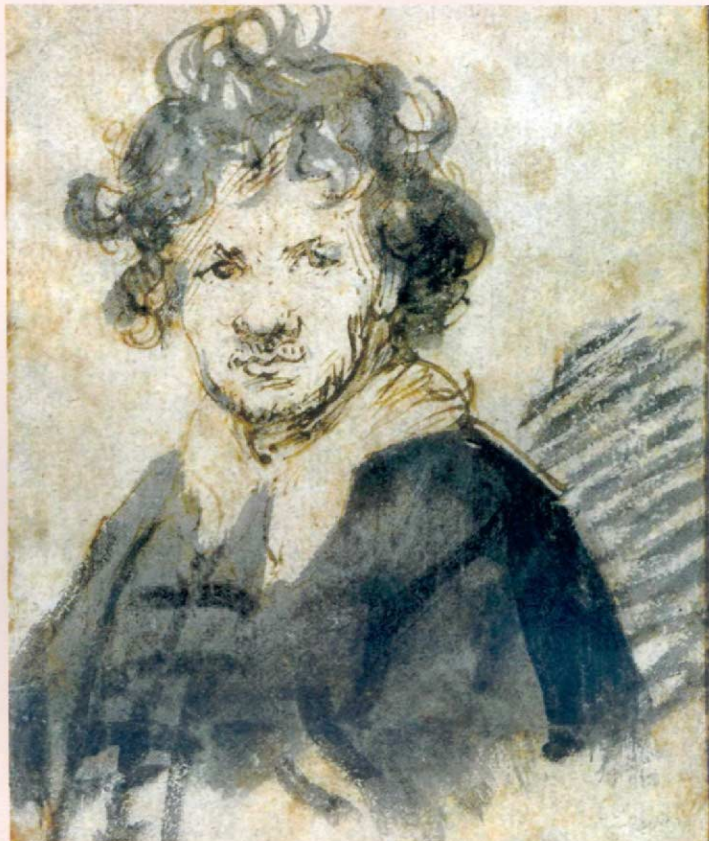
Создавая это произведение, Рембрандт почти в точности повторил композицию Ластмана в картине *Кориолан и римлянки*, расположив сцену в горизонтальном формате. Главный персонаж стоит на небольшой, покрытой ковром лестнице в сопровождении слуг и солдат, четко отделенных от него. Перед ним на коленях в знак покорности и в то же время с достоинством находятся молящие о пощаде. У Ластмана это женщины; у Рембрандта — батавские воины.

Имея перед глазами впечатляющий пример своего учителя, Рембрандт хотел подчеркнуть драматичность происходящего. Он сгруппировал персонажей на переднем плане неглубокого пространства так, чтобы зритель мог разглядеть выражения лиц героев. Хотя на картине Ластмана тоже можно было видеть красноречивые взгляды, в работе его бывшего ученика взгляды кажутся еще более живыми и выразительными благодаря реалистическому изображению лиц. Изображенные персонажи вовсе не отличаются благородными манерами и выражениями, характерными для легендарных персонажей Ластмана, это воины, закаленные в многочисленных битвах.

1628-1632

Автопортрет

Ок. 1628, бумага, перо, чернила, 12,7×9,4 см
Государственный музей, Амстердам



1628

- Год, когда Рембрандт много работает, берясь за самые различные сюжеты и используя самую разнообразную технику, и при этом обсуждает свои идеи с коллегой Яном Ливенсом. Соревнуясь с ним, он пишет картину *Самсон и Далила*, которая своей выразительностью и эмоциональностью превосходит вариант Ливенса.
- Быстрое развитие его искусства отмечают путешественники, которые проезжают через город. Так в своей книге "Res Pictoriae" юрист и знаток искусства Арент ван Бюхелл из Утрехта пишет: «Предполагают, что сына мельника ждет большое будущее, но сейчас об этом еще рано судить».
- Он практикуется в искусстве гравюры и офорта, создавая небольшие портреты. Первыми, на которых он поставил дату, были портреты матери.
- Слава его растет. 14 февраля пятнадцатилетний Геррит Доу (1613—1675) из Лейдена звонит в дверь художника с намерением стать его учеником. Доу, у которого были большие живые глаза, впоследствии был известен своей красотой. Он был первым из череды учеников, которым предстояло помогать Рембрандту в его работе точно так же, как он сам в свое время помогал Питеру Ластману.
- Происходит первая встреча между Константейном Хейгенсом, Ливенсом и Рембрандтом, причем ради встречи с ними Хейгенс специально приехал в Лейден. Секретарь штатгальтера Голландии поручает Ливенсу написать его портрет и доверяет портрет своего брата Рембрандту, который Рембрандт написал лишь в 1632 году.

Автопортрет художника в меховой шапке в овале

Ок. 1629, офорт
Дом Рембрандта, Амстердам

1629

- Ветры войны достигли Лейдена, который стал свидетелем того, как несколько городов, расположенных неподалеку от столицы Амстердама, сдались почти без боя перед лицом мощного наступления испанских и германских войск. Листовки с изображением зверств, совершаемых карательными отрядами, призывали жителей к борьбе. Добровольцы вооружаются, чтобы идти на фронт и дать передышку крайне измотанной профессиональной армии.

1630

- Умирает отец художника. Хармена Герритса хоронят в церкви Питерскерк в Лейдене 27 апреля. Хотя ван Рейны были ревностными кальвинистами, принадлежность семьи Нелтье к католикам могла привлечь внимание нетерпимых кальвинистов, которые теперь заправляли в городе. Похороны отца в церкви могли скрытым способом служить тому, чтобы снять все сомнения относительно веры семьи.
- Ситуация в семье меняется, хотя Рембрандту разрешают продолжать заниматься своим делом. Адриен бросает сапожное дело и берет на себя управление домом и мельницей, возможно намереваясь присое-





Портрет отца художника

Ок. 1630

Красный и черный мел с размывкой бистром

18,9×24 см

Музей Эшмолин, Оксфорд

диниться к Вилл ему, который держит перкарню. Две женщины, Нелтье и Лисбет, остаются в доме ухаживать за старшим братом Герритом, который получил травму в результате несчастного случая на мельнице.

- Рембрандт каждые шесть месяцев получает 50 гульденов на материалы и содержание учеников, которые помогают ему в мастерской. Теперь у художника семь учеников: Исаак де Жудервиль (1613 — ок 1645), Бенъямин Герритс Кейп (1612—1652), Биллем Портер (1608—1648), Якоб Виллемс де Вет (1610—1671) и Геррит Доу (1613—1675).

- Рембрандт создает множество гравюр, подписанных монограммой RHL. Некоторые из них — автопортреты. Выраже-

ние лица на них различно. На некоторых он изображен с вытаращенными глазами, на других — с нахмуренными бровями.

- В своей автобиографии Константейн Хейгенс пишет о картине Рембрандта *Иуда, возвращающий сребреники*: «подросток, безбородый сын мельника превзошел Протогена, Апеллеса и Парразия», имея в виду прославленных живописцев древности.

1631

- В марте Рембрандт, предвидя трудности, вызванные войной, покупает участок земли неподалеку от семейной мельницы, чтобы разбить там сад.
- Он продолжает работать над заказами Хейгенса, который пытается убедить его поехать в Италию. Рембрандт отвечает, что в Голландии и так имеется достаточно работ, исполненных в итальянском духе, — видимо, для того, чтобы не ехать в Италию. Он пишет картину для штатгальтера *Снятие с креста* под влиянием, как и прежде, творчества Рубенса.



- Рембрандт впервые ставит подпись "Rembrandt f", что означает «написал Рембрандт». То, что он подписывается своим именем и на латыне, указывает на его желание встать в один ряд с великими мастерами Микеланджело, Тицианом и Рафаэлем.

- Он едет в Амстердам. 20 июня в обмен на 1000 гульденов он становится членом академии амстердамского торговца произведениями искусства Хендрика Эйленбурга (1587—1661), преподававшего в своей Академии искусств на углу Званенбургвал и Сант Антони Брестрат.

- 20 сентября хоронят его брата Геррита, который в конце концов скончался от старой травмы, полученной на мельнице.

- В декабре Рембрандт оказывается в Гааге, которая вдохновляет его еще сильнее, чем Амстердам. В том же месяце Голландию посещает Ван Дейк, портретист английского двора. Гаага совершенно не похожа на Лейден: люди в ней открыты и более терпимы,

Автопортрет художника в мягкой шляпе и плаще с вышивкой

1631, офорт, 14,8×13 см

Государственный музей, Амстердам

Автопортрет художника в шляпе
1632, дерево, масло, 21,8×16,3 см
Частное собрание

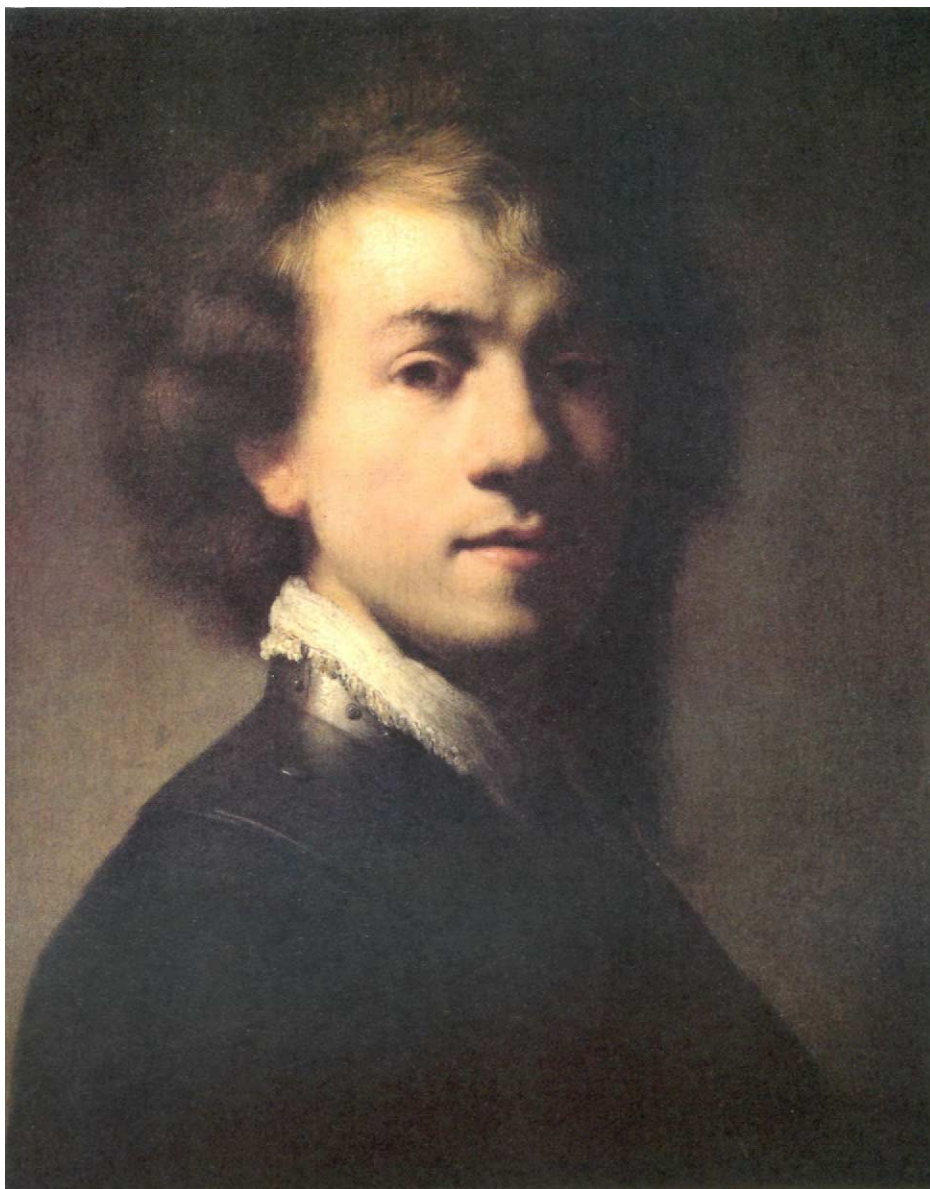


город полностью пропитан духом коммерции. На самом деле, именно богатые купцы, потенциальные заказчики, укрепляют художника в желании стать модным портретистом. Его поддерживает Питер Ластман, бывший учитель, который продолжает давать ему рекомендации. В конце года Рембрандт приступает к занятиям в Академии Эйленбурга, и его почти наверняка сопровождают некоторые из лейденских учеников.

- Рембрандт получает первые заказы и создает карикатуры (по-голландски «трони») и портреты, лелея мечту стать самым модным художником в городе.
- После отъезда Рембрандта из Лейдена, по совету Константейна Хейгенса, который пишет для него рекомендательные письма, Ливенс отправляется в Англию, чтобы попытать счастья при дворе Карла I, где бесспорное первенство принадлежало Антониусу Ван Дейку.

1632

- В январе проводится публичное вскрытие трупа под руководством доктора Николаса Тульпа, первого анатома амстердамской гильдии хирургов. В Лейдене Рембрандт получает возможность посещать такого рода мероприятия в престижном университете. Для любопытного юноши с его тягой к знаниям это превосходная возможность не только изучить анатомию, но также наблюдать за изменением выражений лиц присутствующих, за властной позой хирурга и за застывшей мимикой. Эта практика привела к созданию картины *Урок анатомии доктора Тульпа*, которая сделала его знаменитым во всем Амстердаме.
- После успеха группового портрета доктора Тульпа Рембрандт становится незаменим для Хендрика ван Эйленбурга, дом которого осаждают клиенты, желающие, чтобы Рембрандт писал их портреты. Многие из них нувориши, которые ценят энергию и свежесть художника по сравнению с консервативностью традиционного стиля. Это приносит Рембрандту большое удовлетворение, он продолжает держать учеников, количество которых постоянно увеличивается. На волне успеха Рембрандт решает приобрести дом и оставаться в Амстердаме столько лет, сколько понадобится для вступления в гильдию художников святого Луки и, таким образом, для получения возможности основать собственную мастерскую.
- Он хочет, чтобы его считали серьезным и дисциплинированным художником, чтобы выделиться среди остальных и приблизиться к образу Рубенса как идеалу художника-интеллектуала.
- 26 июля в дом на Брестрат приходит нотариус, чтобы удостовериться, что Рембрандт жив и пребывает в добром здравии «благодаря Господу». Дело в том, что за год до того два человека заключили пари на то, что год спустя будут живы сто самых известных жителей Амстердама, в том числе Рембрандт, хотя он и был новичком в городе.
- 16 августа одна из его работ, *Амалия ван Солмс*, появляется в инвентарных списках коллекции штатгальтера Голландии Фредерика Хендрика, во дворце в Гааге. Видимо, штатгальтеру очень нравились произведения Рембрандта, поскольку при посредничестве Константейна Хейгенса он поручает ему написать портрет своей жены. Но ей портрет не нравится, и она решает повесить его «между двумя своими галереями и в отдельности».



Автопортрет в латном нашейнике

Ок. 1629, дерево, масло, 38×30,9 см

Германский национальный музей, Нюрнберг

Этот портрет сильно отличается от тщательно выписанного портрета, который он написал со своего друга Ливенса, где тот также изображен в доспехах.

Латный нашейник — деталь доспехов, используется для защиты шеи и, частично, плеч и груди, надевается поверх рубашки. Он придает портретируемому элегантный и воинственный вид, который, несомненно, гармонично сочетался с атмосферой Голландии того времени. Рембрандт носит его не из прихоти. В том же году вторгшееся войско почти без сопротивления разгромило город, находящийся всего в 60 километрах от Амстердама. Лейден и другие города побережья приняли на себя основной удар. В помощь армии набирались отряды ополченцев из вооруженных горожан, которых отправляли на фронт. Рембрандт находился в самом подходящем для войны возрасте, несмотря на то что у него был слепой отец и старший брат, получивший тяжелую травму в результате несчастного случая.

Кажется, что художник этой картиной выражает свое отношение к этой теме и отчасти его цель заключается в том, чтобы отразить в портрете различные личные качества, которые приобретает человек на своем жизненном пути. Так он изображает себя и других молодых людей его возраста. Во время войны они должны были выглядеть храбрыми и готовыми отдать жизнь ради страны. На этой картине Рембрандт изобразил себя как представителя цвета молодежи — с гордой осанкой и в суровой позе, готовым в случае необходимости ринуться в бой. Он, несомненно, бунтарь. Он носит длинные волосы с завитками на лбу и многозначительной прядью, спадающей на левое плечо. Рембрандт позаботился о том, чтобы его лицо зритель видел в лучах направленного света, который отражается от металла и воротника белой рубашки. Черты его лица тщательно выписаны и совсем не идеализированы.



Апостолы Петр и Павел

Ок. 1628, дерево, масло, 72,4×59,7 см

Национальная галерея штата Виктория, Мельбурн

Характерные для эстетики кальвинизма простота и сокровенность свойственны этой картине, на которой изображены два почтенных старика, беседующих в комнате. Художник не дает нам никаких указаний на личности этих персонажей, но это могут быть основатели христианской Церкви — святые апостолы Петр и Павел, беседующие на религиозные темы. Эпизод может относиться к тому месту из Послания к Галатам, где Павел укоряет Петра за то, что он придерживается иудейской традиции и отказывается есть за одним столом с язычниками, потому что, согласно Павлу, Евангелие обращено ко всем и должно достичь каждого.

Таким образом, Рембрандт ставит Павла, любимого кальвинистами за то, что он отстаивал спасение через одну веру, выше Петра, выступавшего за главенство католической церкви. Петр изображен внимательно слушающим доводы своего собеседника, заложив пальцы на тех местах книги, на которых Павел основывает свои доводы. Изображенная Рембрандтом сцена не оставляет почти никаких сомнений. Свет откровения, освещающий лицо и белые одежды Павла, означает, что прав Павел, тогда как Петра художник оставил в темноте, изобразил спиной к зрителю так, что даже лица его не видно.

Апостолы предстают здесь не сверхъестественными чудотворцами, а учеными, которые с помощью слов защищают свои идеи. Кальвинизм, отвергший религиозную живопись и церковную иерархию католицизма, отдал предпочтение публичным заявлениям и слову как способу убеждения.



Художник в мастерской

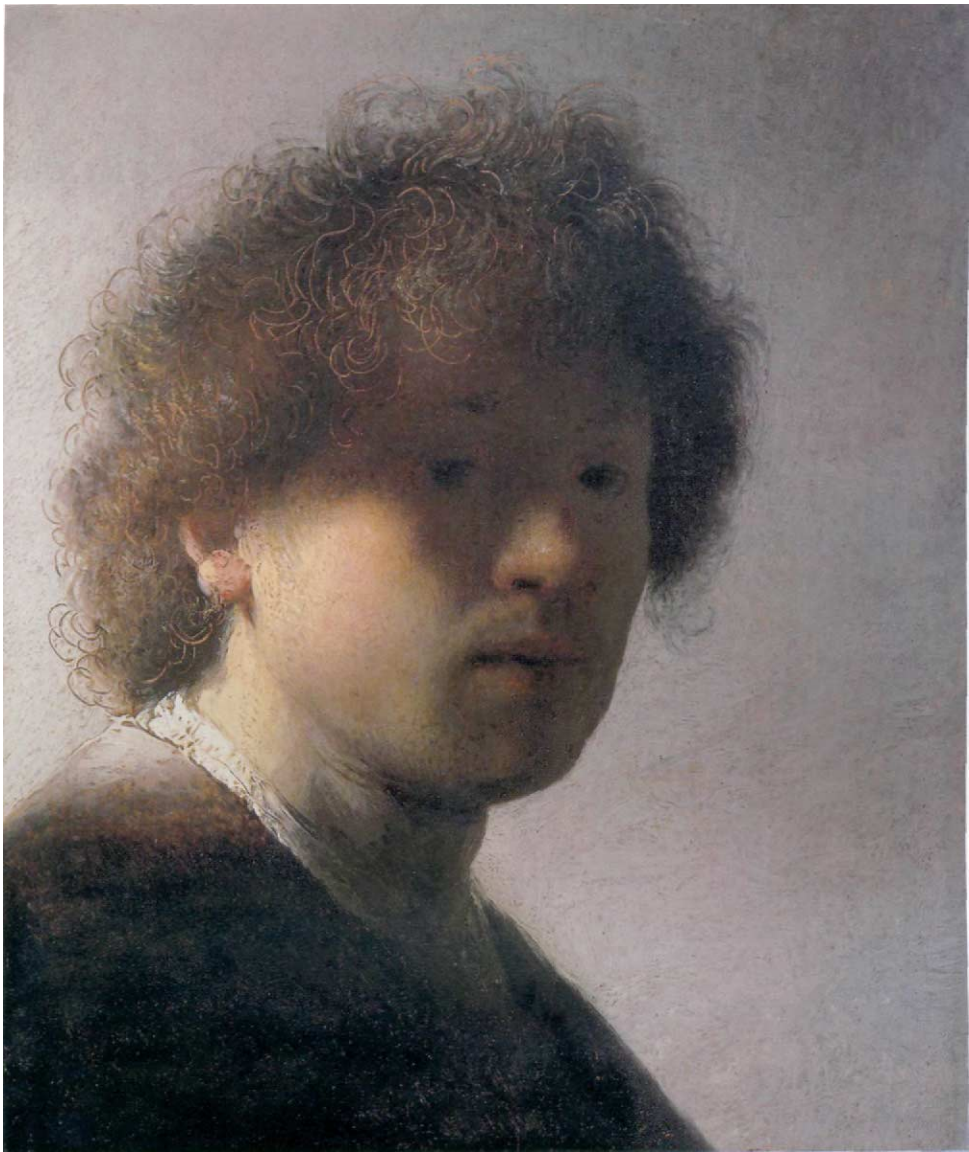
Ок. 1628, дерево, масло, 24,8×31,7 см

Музей изобразительных искусств, Бостон

В стремлении постичь тайны своей профессии Рембрандт изобразил один из наиболее важных моментов своей работы: противостояние художника и чистого холста. Сокращение перспективы делает ошеломляющим различие масштаба между художником и его мольбертом. Из-за того, что мольберт находится на переднем плане, а художник (в качестве которого ему, возможно, позировал ученик Геррит Доу) в глубине комнаты, художник выглядит маленьким, тогда как мольберт приобретает монументальные размеры, отбрасывая гигантскую тень на дверь мастерской, словно не допуская несвоевременного вмешательства.

Эта картина не столько автопортрет, сколько картина, изображающая, как художник во время работы самодовольно смотрит на зрителя, стоя перед одним из своих произведений. Это словно отражение того загадочного мгновения, когда художник творит. Он изображен в широкополой шляпе и блузе, будто присутствует на церемонии, где они — художник и холст — являются единственными действующими лицами. Кажется, что ничто не тревожит их и не прерывает их молчаливого диалога. Мольберт повернут к зрителю обратной стороной, а художник не обращает на зрителя никакого внимания, пряча лицо в тени и устремив свой взгляд на холст.

Эта картина также много говорит нам о том, как выглядела мастерская Рембрандта в то время. По-видимому, это комната с некрашеными досками на полу и стенах, потрескавшимися из-за сырости, создаваемой текущим неподалеку Рейном. За пределами поля зрения имеется окно, которое в достаточной степени освещает комнату. За спиной художника столик, на котором он, должно быть, делает наброски и на котором разложены различные художественные принадлежности. Рядом с ним мы видим камень для растирания красочных пигментов, над ним — палитру для смешивания красок.



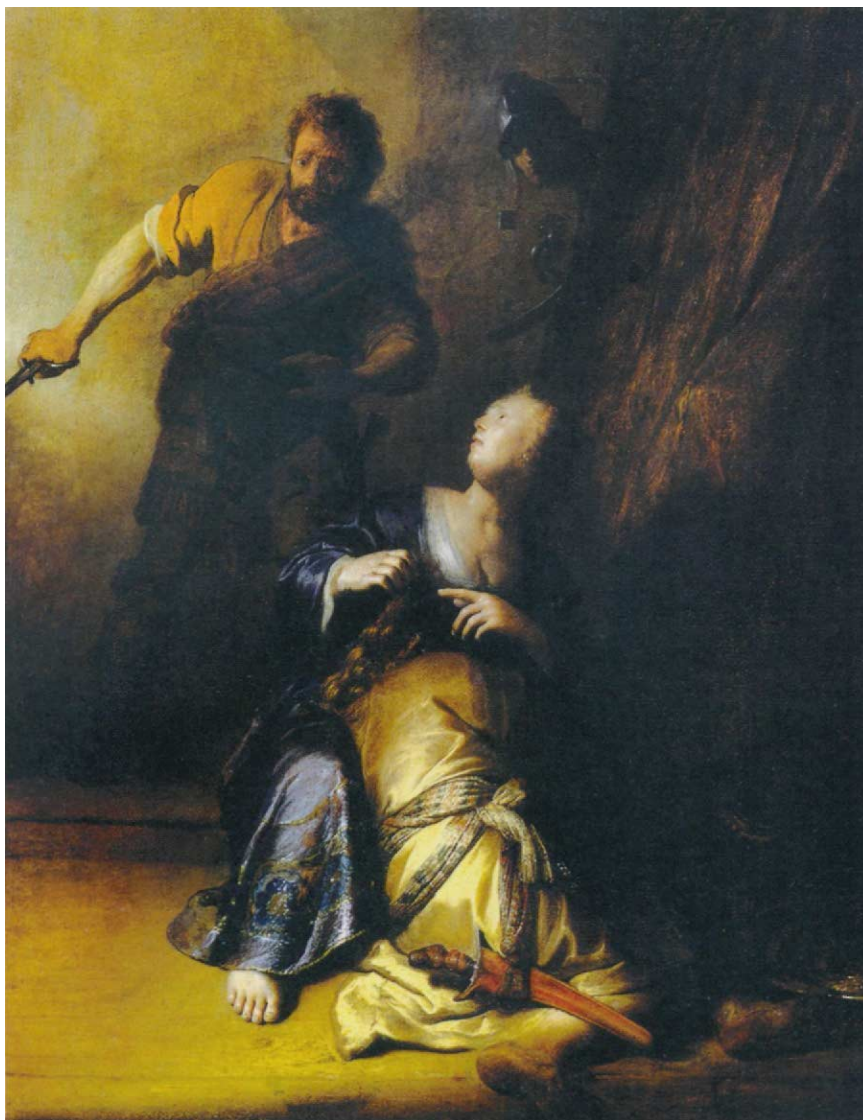
Автопортрет

Ок. 1628, дерево, масло, 22,5×18,6 см
Государственный музей, Амстердам

Рембрандт написал этот автопортрет, когда ему было всего двадцать два года, не с намерением оставить свой образ для последующих поколений (это намерение уже проявилось в его более ранних работах), но с желанием изучить, какие возможности может дать художнику такого рода работа. Так, чтобы облегчить себе работу, он выбрал себя в качестве дешевого натурщика, терпеливого и некапризного. То, что он так хорошо знал черты собственного лица, сэкономило ему труд и силы и позволило ему сосредоточиться непосредственно на вопросах, которые ему хотелось разрешить. В данном случае он проявил интерес к теме портрета-маски. Он знал, что все портреты представляют те стороны личности, которые изображаемый хотел бы показать другим, а потому портрет служит маской, которую надевает человек чтобы показать себя обществу — художник хочет снять маску и показать лицо.

С помощью света Рембрандт подчеркнул свои наиболее выступающие части лица. Таким образом, щеки, кончик носа, уши и шея становятся частями той маски, которая может по желанию меняться, изображая счастье, угрюмость, гордость или грусть, то есть стать позой. В этой работе Рембрандт, кажется, задается вопросом, как представить свое внутреннее «я», свою подлинную личность без использования маски. Этой цели он посвятил не один автопортрет. Но что может показать душу, подлинную личность портрета? И здесь Рембрандт, кажется, нашел ответ во взгляде и поэтому скрыл его в тени, уменьшив глаза до двух черных пятен, лишенных выражения. Выражение лица отсутствует, таким образом, кажется, что маска найдена.

С другой стороны, на этом портрете взгляд художника скрыт в густой тени. Можно было бы предположить, что автопортрет — в действительности просто этюд на тему светотени, подобный тем, что создавали молодые художники, применяя в своих студиях приемы Караваджо. Но в этой работе Рембрандт идет дальше, так как в действительности он отразил тщеславие людей и их место актеров на мировой сцене.



Самсон и Далила (Пленение Самсона)

1628, дерево, масло, 61,4×40 см

Картинная галерея, Берлин

Взяв за образец картину Рубенса, Рембрандт и Ливенс вступили в дружеское соревнование, кто лучше сможет передать самый драматичный момент в истории о Самсоне и Далиле: момент, когда врываются солдаты, чтобы отрезать Самсону волосы и тем самым лишить его огромной силы. Художники положили в основу своих произведений образы главных героев: Самсона, Далилы и солдат, но, чтобы усилить напряжение, они, в отличие от Рубенса, решили расположить персонажей ближе друг к другу. В остальном их картины были различны: Ливенс выбрал образную, но чрезмерно напыщенную композицию, где персонажи похожи на актеров, которые декламируют и принимают позы на сцене. Ливенс делает это на своей гравюре слишком очевидно — палец, который Далила прижимает к губам, призывая к тишине; неестественная поза солдата с выставленной вперед ногой и искусственно поднятой рукой; огромные ножницы в одной руке, указывающие, что он собирается предпринять, и его чрезмерно большие глаза, при этом Самсон спит у Далилы на коленях в неудобной позе. Эпюд, выполненный впоследствии художником на холсте, выглядит еще более нарочито, поскольку Ливенс строго следовал, словно рецепту из кулинарной книги, советам Карела ван Мандера о том, как передавать эмоции, изложенные им в книге "Schilderboek".

Рембрандт, напротив, при помощи доступной зрителю простоты вызывает у него столько чувств, что не остается никаких сомнений относительно того, что сейчас произойдет. Сила Самсона передана не обнаженным мускулистым торсом, поскольку Рембрандту хотелось подчеркнуть его человеческую сущность, ведь именно благодаря ей он влюбился в Далилу и доверил ей свой секрет. Поэтому Рембрандт изображает его одетым, на поясе у него висит кинжал как символ сексуального начала, принесшего ему поражение от рук соблазнительницы. Кажется, что Далила в последний момент испытывает сомнения, мы не знаем, из страха ли, любви или жалости. Ее пальцы все еще вплетены в ниспадающие пряди волос любовника, словно она не хочет, чтобы они были утрачены навсегда.



Ужин в Эммаусе

Ок. 1628, дерево, покрытое бумагой, масло, 37,4×42,3 см

Музей Жакмар Андре, Париж

Ужин в Эммаусе — это версия Рембрандта популярного сюжета, где он использует свет более драматичным и непосредственным образом, чем когда-либо осмеливались утрехтские «караваджисты», и, более того, отходит от иконографии художников-классицистов, которые изображали персонажей вокруг Иисуса, когда тот разделяет хлеб. Известно, что Рембрандт отвергал классицизм и не имел ни малейшего интереса ехать в Италию для завершения обучения.

Рембрандт выбрал тему, привлекающую его психологическим и драматическим содержанием, — момент, когда Иисус через три дня после погребения появляется неузнанным перед двумя учениками на дороге в Эммаус. В тот самый момент, во время ужина, когда по его словам они поняли, кто он такой, он исчезает из виду. В своей работе художник хотел изобразить ту самую десятую долю секунды, когда Иисус начинает исчезать, а ученики понимают, кто был с ними.

Действие происходит в очень скромном помещении, напоминающем помещение на картине *Художник в мастерской* из-за обилия обыденных предметов, создающих ощущение реального пространства. Постоялый двор представляет собой помещение с голыми стенами из шероховатых досок и разрушающегося от сырости камня. Вероятно, художника вдохновили беднейшие дома Лейдена, разрушаемые сыростью от топкой почвы по берегам Рейна. На заднем плане мы видим женщину-служанку, склонившуюся над плитой, из которой вылетают мелкие искры.

Чудо происходит в этой скромной обстановке. В свете масляной лампы виден силуэт Иисуса с остроконечной бородкой и волосами до плеч, рот его приоткрыт, словно он произносит последние слова. Более того, кажется, что свет исходит от него подобно тому, как слова Евангелия светят человечеству, пребывающему во тьме. Откинувшись на спинку стула, он, кажется, начинает исчезать под изумленным взглядом апостола, который столь же выразителен или даже еще более, чем персонажи картины Рубенса, у которого Иисуса окружает целая группа, в том числе женщина-служанка. Глаза апостола широко раскрыты, напуганные видением учителя, восставшего из мертвых, рот его сжат в гримасе страха. Апостол не может поверить своим глазам, и он машет рукой, чтобы защитить себя от образа учителя, который уже начинает исчезать.



Иуда, возвращающий сребреники

1629, дерево, масло, 79×102,3 см

Частное собрание

В этом произведении Рембрандт отходит от отточенности стиля религиозных сцен своих предшественников, на смену которым приходят непосредственность, драматичность и человечность — три главные черты, характеризующие его искусство.

Библейский эпизод исполнен драматизма, здесь описывается момент раскаяния Иуды Искарота в том, что он предал своего учителя. Рембрандт, которого очень интересовали те места Библии, где описаны проявления человеческих чувств, сосредоточился здесь на передаче внутреннего мира персонажа, его психологии.

Художник отказался изображать эпизод традиционным образом или воспользоваться привычным набором жестов и предпочел сосредоточить внимание на игре света и тени, с помощью которых он передает чувства. Тем самым ему удалось получить как раз такой драматический эффект, который так взволнует зрителя.

В середине по полу разбросаны монеты. Падающий слева свет освещает их, словно театральный софит. Поначалу художник, возможно, думал изобразить лишь кошелек, наполненный деньгами, но в конце концов решил, что монеты произведут более сильный драматический эффект. Рембрандт изобразил их с тщательностью лейденского золотых дел мастера или гравера. На полу лежит ровно тридцать сребреников. Сделанные из драгоценного металла, в глазах зрителя — это презренные, грязные и недостойные монеты, которые можно лишь бросить на пол. Свет освещает остальную часть комнаты с ее роскошным убранством, демонстрируя показное величие, которое окружает саддукеев, и жалкую сумму, за которую они купили человека. Золото и серебро переплета Торы, мантия и тюрбан первосвященника демонстрируют зрителю, насколько незначительны тридцать сребреников среди такой роскоши, но в то же время они оказались действенным средством соблазнения Иуды, который пошел ради них на страшное предательство.



Воскрешение Лазаря

Ок. 1630, дерево, масло, 96,1×81,3 см

Окружной художественный музей, Лос-Анджелес

К сюжету воскрешения Лазаря, излюбленному кальвинистами за то, что он демонстрирует силу божественного слова, Рембрандт обратился для того, чтобы своими произведениями доказать все еще колеблющемуся Константейну Хейгенсу, что он как художник превосходит не только своего коллегу Яна Ливенса, но и многих итальянских мастеров, которые изображали этот эпизод до него. Хорошо известно, что Хейгенс упрекал обоих художников за то, что они не хотят завершить обучение традиционной поездкой в Италию. Этой демонстрацией своего мастерства Рембрандт должен был оправдать свое решение остаться в Голландии.

Основу композиции картины составляют фигуры Лазаря, Иисуса и свидетелей, но они расположены по-иному, создавая максимум драматизма и тем самым способствуя воссозданию чувств, охвативших людей в эти мгновения. Более того, на этот раз он выбрал более крупный, чем обычно, размер доски, чтобы зритель мог четко рассмотреть все детали, словно он хотел еще раз заявить, но теперь заглавными буквами, о своем мастерстве.

Пещера погружена во тьму, переданную художником густыми мазками охры и черного цвета. Чтобы осветить путь внутри пещеры, принесли фонарь, трепещущий свет которого скользит по грубым стенам позади группы людей, пока не ударяется о металлическую поверхность ножен и колчана, висящих на стене пещеры — блестящее сопровождение вечного сна покойного. Но здесь происходит чудо. Лазарь с его призрачной фигурой вовсе не выглядит красивым, мускулистым человеком, демонстрирующим недоверчивым зрителям своей обнаженной плотью все величие жизни, он труп, все еще обернутый в саван. Рембрандт придал холодный оттенок его коже, и трудно представить себе, что под ней снова струится кровь. Иисус, несомненно, воскресил мертвеца, который только что лежал набальзамированным в могиле.



Плач Иеремии по разрушенному Иерусалиму

1630, дерево, масло, 58,3×46,6 см

Государственный музей, Амстердам

Изображение библейского пророка является в первую очередь данью памяти отца Рембрандта, скончавшегося в апреле 1630 года. С той же безысходностью, с какой пророк наблюдает за объятым пламенем Иерусалимом, разрушенном халдеями в 586 г. до н. э., слепой искалеченный отец Рембрандта ждал прихода смерти. В этой работе Рембрандт возвращает отцу зрение и наделяет его всеми достоинствами библейского персонажа. Хармен был опорой их семьи, зарабатывая ей на хлеб и защищая интересы каждого ее члена. В Лейдене, охваченном религиозными спорами, он проявлял сдержанность и осторожность, дабы защитить доброе имя семьи. У него родилось более десяти детей, хотя выжило и достигло взрослого возраста только семеро. Но вопреки всем несчастьям, они выстояли, а отец даже принял желание Рембрандта оставить университет и взяться за карьеру художника.

Вероятно, Рембрандт высоко ценил отца и то доверие, с которым отец отнесся к нему, хотя и не понимая страсти своего сына к деятельности, в результате которой он оказывался выпачканным краской и в расцвете юности проводил вечера напролет, запершись в мастерской.

Но эта работа является также размышлением художника о смерти. Иеремия олицетворяет не только Хармен, но и самого Рембрандта. Кажется, художник задается вопросом, какая польза от сокровищ, которые окружают его во всем своем великолепии, от роскоши шелков и парчи, если однажды все равно придет смерть. Голая нога намекает на наготу, к которой приведет человека смерть. Более того, Иеремия опирается локтем о Библию, символизирующую веру, которая тоже не может сдержать неумолимый бег земного времени и которую в Лейдене того времени яростно отстаивали, если надо, ценой собственной крови. Иеремия просто ждет, не обращая внимания на окружающие богатства, которые всего лишь тлен.



Читающая старуха (Пророчица Анна)

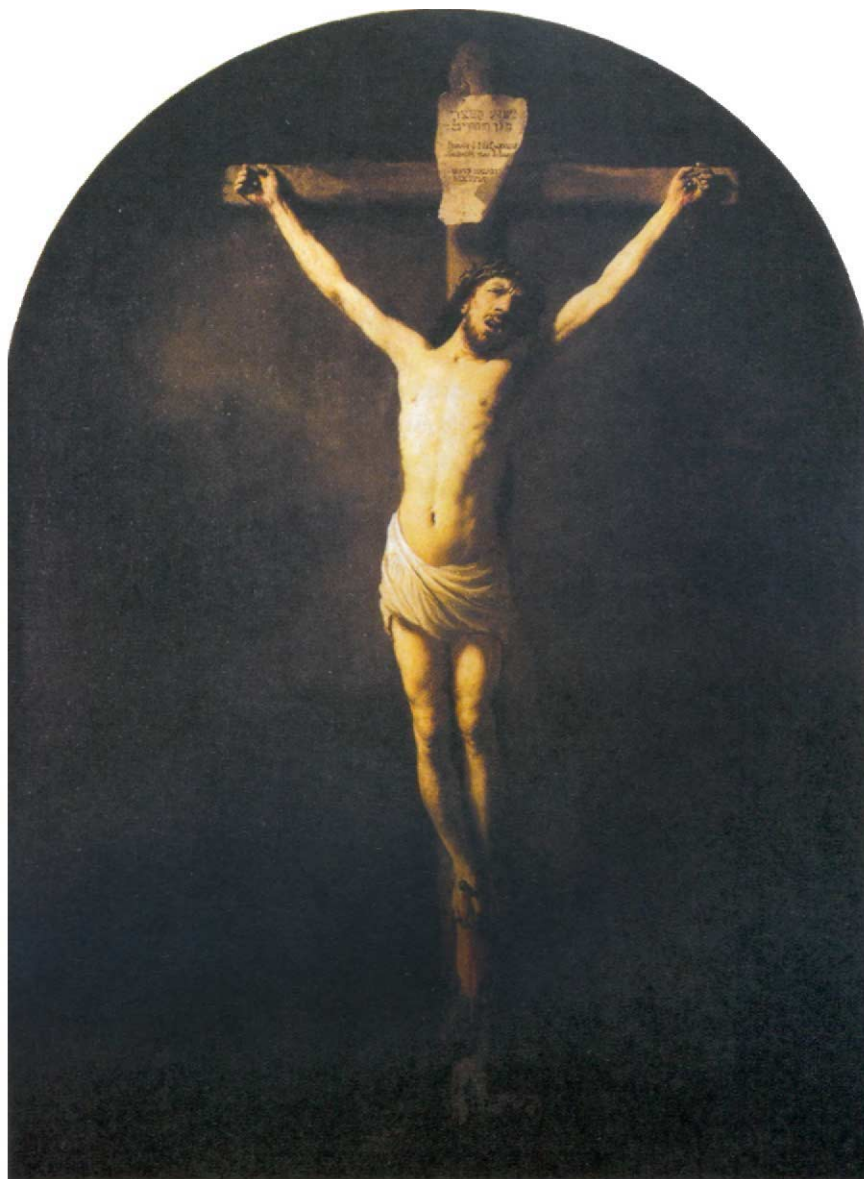
1631, дерево, масло, 59,8×47,7 см

Государственный музей, Амстердам

В этой работе Рембрандт изобразил пророчицу Анну, которая, согласно библейскому рассказу, узнала в Иисусе мессию, когда его родители Иосиф и Мария принесли младенца в храм. Старуха, одетая в восточный костюм, изображена за чтением Библии. Она сидит на резной скамье, скрытой от зрителя ее внушительной фигурой. Изумляет точность, с которой художник передает шелковистую фактуру тканей головного убора и платья. Платье сделано из бархата, его ласкает луч света, идущий слева и останавливающийся на руке старухи. Чтобы достичь этого эффекта, художник выписал складки платья белой масляной краской, передавая сияние света на неровностях поверхности.

В этой работе прослеживаются две идеи. Во-первых, важность обращения к божественному слову непосредственно, а не через посредство символов, что является основой кальвинистской этики, а во-вторых, отождествление мудрости со старостью. Чтобы добиться передачи этих идей, Рембрандт, возможно, черпал вдохновение в образе своей матери Нелтье, которая овдовела после смерти мужа в 1630 году. Возможно, она даже согласилась непосредственно позировать для сына, особенно после большого успеха его жанровых картин на тему старости, которые вошли в собрание английского короля.

В отличие от других работ, в которых он много внимания уделял передаче черт лица состарившихся персонажей, в этой картине Рембрандт проявил деликатность. В данном случае лицо не имеет большого значения, поскольку оно находится в тени, закрытое от света головным убором. Подлинным центром композиции стала рука. В центре на переднем плане мы видим морщинистую руку женщины, которая ведет трясущимися пальцами по еврейским буквам. Морщинистая рука соответствует пергаменту страниц книги.



Распятие

1631, дерево, масло, 92,9×72,6 см

Церковь в Ле Ма д'Ажене, Ло и Гаронна, Франция

Хотя Ливенс предлагал взять за образец могучую фигуру распятого Христа из картин Рубенса, мускулистого и похожего на античного бога, Рембрандт остановился на совершенно ином решении. Его Христос — это не Христос католических проповедников, не Слово во плоти, не слава Божья, проявляющаяся в совершенном теле Сына, но кальвинистский человеческий Христос, который с трудом переносит боль в слабеющем теле, изнуренный и бледный. Он, словно молния, разделяет надвое темный холст, который столь же черен, как и одежды членов современного голландского общества. Трудно представить себе, как такое тело с впавшим животом и сдавленной, словно задыхающейся, грудной клеткой может продолжать жить после таких мучений.

Там, где у Рубенса слава и возвеличивание, у Рембрандта глубокие переживания и простота. Драма всепоглощающая, а наступающая смерть, хотя и предсказанная, не содержит ничего выдающегося. Никаких ангелов-музыкантов, никакого ясного неба, освещающего итальянский пейзаж. Есть только великая тьма, предшествующая смерти Христа. Эта человеческая драма — то, что живописец хотел подчеркнуть. Грубое лицо Христа, спутанные волосы, нахмуренные брови, покрасневшие глаза, поднятые к небесам в мучительном страдании, вырывающийся крик, вызывающий к милости Бога Отца. В этой картине мы видим, какого мастерства достиг художник в передаче эмоций.

Крест также изображен по-новому и смело. Благородные доски католических художников, украшенные виноградной лозой, были заменены двумя расщепляющимися и расслаивающимися брусьями. Героизму Рубенса Рембрандт противопоставляет реализм. Если у Рубенса мы видим лишь отметки от ран, то у Рембрандта это реальная кровь распятого человека, которая льется из его ног, как вода из источника.



Портрет Николаса Рютса

1631, дерево, масло, 116,8×87,3 см

Собрание Фрик, Нью-Йорк

Николас Рютс — купец из Кёльна, обосновавшийся в Амстердаме и торговавший высоко ценимым соболем из России. Этот портрет, который, несомненно, был заказан в качестве подарка его дочери Сюзанне по случаю ее свадьбы, изображает Рютса в костюме богатого купца.

Ничто в этом портрете не указывает на тщеславие. Лишь роскошь соболей на плечах и рукавах облекает фигуру, безупречно одетую в черное и увенчанную шапкой в русском стиле. Художник умело передает фактуру меха с помощью крошечных мазков. Лицо выступает из белого гофрированного воротника, который Рембрандт подробно изобразил, зная, что в этом случае подобие является залогом успеха любого портрета. Но на этом художник не остановился. Он пошел дальше, выявив психологические стороны своей модели тем, как он передал голову и руки. Несколько усталые глаза, возможно, от недостатка сна из-за того, что приходится днем и ночью следить, как идут дела, устремлены за пределы картины, что указывает, что перед нами неутомимая и деятельная натура. Утонченность костюма, изящество бороды и усов Рютса говорят об изысканном вкусе. Недаром клиенты Рембрандта принадлежали к высшим социальным слоям общества. Невозмутимый взгляд указывает на то, что перед нами гибкий человек, способный к компромиссу, правая рука, твердо лежащая на стуле, подтверждает, что он знает, как вести дела. Левая рука, протягивающая зрителю листок бумаги, говорит о надежности, солидных связях, о человеке, которому с полной уверенностью можно довериться в делах.

Урок анатомии доктора Тульпа

1632, холст, масло, 169,5×216,5 см

Маурицхейс, Гаага

Доктор Николас Петере, по прозвищу Тульп, был известным человеком в Амстердаме, выпускником престижного Лейденского университета, он добился славы и богатства. Его эмблема с изображением тюльпана послужила основой для его новой фамилии, украшавшей фасад его дома в Кейзерсграхт. Впоследствии, женившись и став почетным гражданином, он включил этот цветок в свой герб. В 1622 году он был избран членом городского совета, а в 1628 году амстердамская гильдия хирургов назначила его первым анатомом, а потому в его обязанности входило проведение публичных вскрытий, которые происходили каждый год. При подготовке к проведению вскрытия в 1632 году гильдия хирургов, по тогдашнему обыкновению, заказала Рембрандту запечатлеть это событие в групповом портрете.

Это событие состоялось 31 января 1632 года в южной башне рынка святого Антония. Доктор Тульп и его коллеги-хирурги изображены собравшимися вокруг трупа преступника по имени Адриан Адриане по прозвищу «Арис Киндт» («Маленький мальчик»), который так же, как и Рембрандт в свое время, уехал из Лейдена искать счастье в Амстердаме. Его схватили и приговорили к повешению за нападение на тюремного надзирателя и ограбление жителя Амстердама. После исполнения приговора палач тут же снял тело не только для того, чтобы не допустить разложения, но и для того, чтобы защитить его от неистовства людей, приписывавших костям и крови осужденного целебную силу. Публичное вскрытие происходило в анатомическом театре, полукруглом помещении, где на ступенях, помимо университетских и политических властей города, могли за несколько флоринов сидеть зрители. Тошнотворный запах скрадывался дымящимися курительницами с благовониями. Но вскрытие трупа было не просто развлечением: оно являлось подтверждением того, что протестантский мир идет по пути научного просвещения через исследование и практику, тогда как мир католический упорствует в своем религиозном догматизме.

Интересно отметить, что доктор Тульп начал вскрытие трупа с руки, если учесть, что общепринято было начинать с живота, поскольку внутренности разлагаются первыми. Кроме того, в действительности Тульп был специалистом по анатомии пищеварительного тракта. Причину такого порядка действия следует искать в том значении, которое Рембрандт хотел придать картине. Он хотел облагородить профессиональную работу Тульпа, на которую его вдохновляло изучение достижений великих врачей, таких как Андреас Везалиус (1514—1564), самый значительный анатом эпохи Возрождения, и реальная практика в этой охраняемой Богом области деятельности, которая поощряет научные исследования и логические построения. Таким образом, Рембрандт изображает Тульпа новым Везалиусом, который на обложке своей книги "De humani corporis fabrica" (1543) также изображен вскрывающим руку, чтобы проиллюстрировать свою самую важную теорию: практика в медицинской профессии должна быть основой для исследований или эксперимент предшествует знанию. Такой подход не только дает доктору основания испытывать гордость, но и позволяет ему продемонстрировать свои познания, не окружая себя окровавленными внутренностями.

Рембрандт также хотел запечатлеть это событие более непосредственным по сравнению с обычной неподвижностью групповых портретов, созданных Томасом де Кейсером (1596—1667) или Михелем Янсом Миревельтом (1567—1641). Он сделал выбор в пользу динамики, которая передает эмоции присутствующих через жесты и мимику. Все они узнаваемы и вносят свой вклад в содержание картины, делая ее более реалистичной. Головы хирургов, словно наконечники стрел, направлены в сторону сухожилий и мышц, на которые доктор Тульп указывает пипцами, тогда как левой рукой он показывает, какое естественное движение обеспечивают эти мышцы. На лицах хирургов отражается целый спектр эмоций — от простого удивления и любопытства до удовлетворения от возможности познать анатомию человека на практике. Слева сверху изображен Франс ван Лунен, который смотрит на зрителя и показывает на неподвижное тело, как бы напоминая о бренности человеческой жизни. Мысль о присутствии смерти в нашей жизни подкрепляется изображением лица трупа с замершим выражением изумления. Это лицо мертвого человека, а не "subiectum anatomicum". Трупный оттенок кожи притягивает взгляд, и это ощущение усиливается прямым освещением и диагональным расположением неподвижного тела.

Адриан Слабран внимательно разглядывает книгу, лежащую у основания стола. Харман Хармане оторвал лист от листа бумаги, который он держит в руке (где изображены анатомические рисунки и написаны имена присутствующих — добавленные позже), чтобы воочию понаблюдать за вскрытием. Якоб Блок внимательно смотрит на липшую к руке Тульпа, поглядывая при этом на примеры из книги, лежащей у ног тела. Якоб де Витт внимательно смотрит, как Тульп препарирует мышцы, тогда как Маттейс Калькун сосредоточил все внимание на движении левой руки профессора. Профессор, со своей стороны, выделяется среди остальных широкополой шляпой, которая является символом интеллектуального авторитета, и продолжает свои объяснения. Это то мгновение, когда размышления, вдохновленные божественным началом и медицинской практикой, соединились в фигуре доктора, который предстает в образе святого в состоянии метафизического экстаза.

Этой работой Рембрандт укрепил свою известность в Амстердаме, и картина была выставлена на обозрение публики к восхищению и ужасу жителей города. С этого момента восхождение Рембрандта к славе стало бесповоротным.





Автопортрет

1632, дерево, масло, 63,5×46,3 см

Собрание Баррелла, Глазго

Хотя *Урок анатомии доктора Тульпа* стал «визитной карточкой» художника, этот автопортрет дает нам понять, каким хотел предстать Рембрандт в глазах общества. Художник изобразил себя жителем Амстердама, достойного получения вида на жительство, который позволил бы войти в гильдию художников святого Луки.

Живописец избрал овальную раму традиционную для поясных портретов представителей голландского общества. Он развернут лицом к зрителю, все черты его лица тщательно выписаны, и не сделано ни единой попытки скрыть сильно выступающий нос. Уверенность сквозит в его взгляде. Одежда на нем скромная и изящная: черный камзол, украшенный маленькими золочеными пуговицами, и белый кружевной воротник, который выделяет лицо, придавая ему благородство. С помощью осторожного мазка кисти изображен красный шнурок, который прикрепляет воротник к шее. Что касается шляпы, то художник черпал вдохновение в образе, изображенном Рубенсом на *Автопортрете* (ок. 1623), где на антверпенском художнике шляпа с искривленными полями, которая придает утонченное изящество лицу с его тонким аристократическим носом и аккуратно подрезанными усами. Но по сравнению с ним Рембрандт изображает крупный нос и юношеский пушок на месте усов и бороды, чего он совершенно не собирается скрывать. Другим признаком молодости служит определенная манерность техники, которая резко контрастирует с тонкими линиями Рубенса: в волосах мы находим царапины, проделанные обратной стороной кисти, которыми и Рембрандт, и Ян Ливенс передавали завитки волос.

1633-1642



Корабль судьбы. 1633, офорт. Музей изобразительных искусств Мичиганского университета, Мичиган

1633

- 4 апреля бывший учитель Рембрандта Питер Ластман похоронен в церкви Аудекерк в Амстердаме. В его память Рембрандт будет делать копии с его картин.
- Он привлекает еще больше учеников. При нем уже находятся Ян Виктор (1620-1676), Якоб Адрианс Баккер (ок. 1608—1651) и Фердинанд Бол (1616—1680), которому предстояло стать одним из ближайших друзей художника. Затем появляется Говарт Флинк (1616—1660), который после учебы у своего учителя Ламберта Якобса завершает обучение у Рембрандта. Он станет известным художником, который в будущем будет руководить созданием картин, в которых принимает участие Рембрандт.
- Рембрандт делает карандашные рисунки по гравюре *Тайная вечеря* Леонардо Фра Антонио Монцы (1452—1519), создав три варианта. Художника больше интересует, каким образом придать изображаемым фигурам больше драматизма, чем точность в копировании оригинала.
- Проповедник-ремонстрант Иоганн Эйренбогарт (1608—1680) записал в своем дневнике 13 апреля, что Рембрандт написал его портрет.
- 8 июня Рембрандт делает портретный рисунок Саскии ван Эйленбург (1612—1642), дочери бургомистра района Леуварден и кузины своего партнера Хендрика ван Эйленбурга. Из слов на рисунке можно сделать вывод, что Рембрандт и Саския обручены 5 июня.
- В ноябре умирает сестра Саскии Антье, оставив вдовцом профессора Иоганна Макковнуса, человека с очень тяже-



Автопортрет художника в латном нашейнике и берете
1634, 67×54 см, дерево, масло
Галерея Уффици, Флоренция



Школа Рембрандта. Ученики, рисующие обнаженную натуру в студии Рембрандта 1640, перо с размывкой бистром, черный мел Музей Земли Гессен, Дармштадт

лым характером. Поскольку Саския молода и является единственной незамужней сестрой, то весьма вероятно, что ее попросят ухаживать за стариком. Чтобы не допустить такой возможности, Рембрандт и Саския решают как можно скорее вступить в брак.

1634

- Рембрандт становится гражданином Амстердама и полноправным членом гильдии художников. В записи о церемонии принятия в члены гильдии он фигурирует как Рембрандт Херманс (художник).
- Хендрик ван Эйленбург делает запись в книге посетителей своего немецкого клиента Бурхарда Гроссмана: «Благоразумие выживает». В свою очередь Рембрандт, желая выглядеть благородным человеком в глазах семьи Саскии, пишет «Преданное сердце ставит честь прежде собственности».
- 10 июня Рембрандт Херманс ван Рейн из Лейдена, 26 лет от роду... проживающий на Брестрат, проходит с Саскией через красную дверь церкви Аудекерк Над дверью слова: «Поспешно жениться — раскисаться на досуге».
- После того как с церковной кафедры или перед городской ратушей объявляют о предстоящем бракосочетании, обрученная пара приходит со свидетелями в ризницу церкви Аудекерк, где уполномоченные по брачным делам проводят слушание. От имени Саскии выступает протестантский священник Ян Корнелис ван Эйленбург. После завершения всех формальностей они получают разрешение на вступление в брак в провинции Фрисландия.
- 14 июня мать Рембрандта дает в Лейдене согласие, чтобы брак между «достопочтенным господином Рембрандтом Херменсом ван Рейном» и Саскией был занесен в нотариальный документ.
- 22 июня 1634 г. Рембрандт отмечает свою женитьбу на Саскии во фризской деревне Синт-Аннапарохи в окружении родственников жены.
- 3 июля Саския подписывает во Фрисландии документ, разрешающий продажу ее собственности. Три недели спустя Рембрандт отправляется в Роттердам писать портрет предпринимателя-пивовара Дирка Пессера.

1635

- 22 февраля Рембрандт и Саския все еще живут в доме Хендрика ван Эйленбурга, где художник работает и занимается с учениками, проверяя и исправляя их рисунки. В его студии появляются Лендерт Корнелис ван Бейерен (ок. 1620—1649), который станет автором больших исторических полотен, и Гербрандт ван Экхут (1621—1674), близкий друг Рембрандта, который также испытывает склонность к мифологическим и религиозным сюжетам.



Саския, спящая на кровати Ок. 1635, перо с размывкой бистром Музей Эшмолин, Оксфорд

- Рембрандт посещает несколько аукционов и приобретает предметы для своей коллекции.
- 15 декабря рождается первый сын Рембрандта, названный Ромбертусом, он прожил не больше двух месяцев и умер от чумы. Хотя уже было известно, что переносчиками чумы являются крысы, привозимые из дальних земель на кораблях, эпидемию считают карой Божьей за чрезмерное расточительство жителей города и их пристрастие к коммерции.

1636

- В феврале Рембрандт пишет первое из семи писем Константейну Хейгенсу единственных дошедших до нас документов, написанных рукой художника. В нем он сообщает, что закончил одну из заказанных штатгальтером трех картин, завершающих цикл *Страсти Христовы*, и что две другие картины — *Посребление Христа* и *Воскресение* — еще не закончены. Рембрандт также спрашивает, следует ли отправить Хейгенсу первую картину или же дождаться окончания двух других. Во втором письме, отправленном в том же месяце, Рембрандт сообщает, что он посылает *Вознесение*, и предлагает лично прибыть во дворец в Гааге посмотреть, как картина сочетается с двумя присланными ранее (*Снятие с креста* и *Воздвижение креста*). Рембрандт добавляет, что он хотел бы получить за работу 1200 флоринов — довольно значительную сумму. Рембрандт осмеливается запросить такую цену, поскольку считает теперь себя не молодым художником из Лейдена, а мастером из Амстердама, художником, написавшим *Урок анатомии*.
- В этих письмах к Хейгенсу упоминается, что художник с Саскией переехал в новый, недавно построенный дом на Ньеве-Дуленстрат с видом на Биннен-Амстел.



Вознесение Христа
1636, холст, масло, 92,5×68,5 см
Старая пинакотекa, Мюнхен

1637

- Страсть Рембрандта к приобретению различных предметов не утихает. На аукционе вещей, принадлежавших некогда Яну Бассе, художник приобретает пятьдесят гравюр, рисунков и раковин. На аукционе, состоявшемся 8 октября, он приобретает картину Геро и Леандр Питера Пауля Рубенса за 425,5 флорина. В его коллекцию также попадают самые различные предметы, которые он использует в качестве «моделей» для его художественных композиций. Страсть к коллекционированию подпитывается изрядными доходами Рембрандта и его стремлением снискать в городе репутацию художника, достигшего высот в своей профессии. Рембрандт — художник не только амстердамских бюргеров, но и, благодаря покровительству Константейна Хейгенса, гаагской знати.
- Рембрандт с Саскией переезжает в новый дом на острове Влойенбург в восточной части города.

1638

- Благодаря хорошим связям Константейна Хейгенса, Рембрандт получает приглашение на свадьбу сестры жены штатгальтера Амалии ван Сольмс 11 февраля. Хейгенс взял на себя заботы по организации этого события, устроив такие развлечения

Иаков и Вениамин
Ок. 1637

Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк





Автопортрет художника в бархатном берете с пером
1638, офорт

Музей изобразительных искусств Мичиганского университета, Мичиган

ния, как турниры и маскарады. Хотя великолепие гаагского двора могло привлекать Рембрандта, ему не нравилось возможное ограничение свободы художника.

- Его страсть к коллекционированию не утихает. Когда в феврале на аукцион выставляются вещи одного русского купца, Рембрандт выкупает тридцать два лота, в том числе произведения Альбрехта Дюрера, Фредерика Гольциуса и Лукаса ван Лейдена, а также несколько морских раковин необычной формы. На этих аукционах Рембрандт предлагает крупные суммы денег за предметы, которые он считает уникальными. Его стратегия заключается в том, чтобы сразу же отсеять других участников и попутно заявить о своем статусе.

- Согласно документу, представленному в суд Леувардена 16 июля, родственники Саскии обвиняют Рембрандта в растрате ее наследства. В свою защиту художник утверждает, что «ким с Саскией посчастливилось иметь значительное состояние». Рембрандт, считающий, что его опорочили, требует 64 флорина в качестве возмещения ущерба, но суд в конечном счете не принимает ничью сторону, и каждой стороне приходится уплатить судебные издержки.

- 22 июля Саския с Рембрандтом крестят дочь Корнелию в церкви Аудекерк в Амстердаме. Однако Корнелия проживет лишь месяц. К отчаянию роди-

телей девочку 13 августа захоронили в церкви Зюйдеркерк.

1 сентября Мария Медичи, французская королева-мать, высланная кардиналом Ришелье после неудачной попытки государственного переворота против него, триумфально въезжает в Амстердам с большой пышностью и торжественностью. В ее честь устраивают различные церемонии, процессии, балы-маскарады и роскошные и обильные пиры. Рембрандт, который был знаком с серией офортов Рубенса, прославляющих французскую королеву-мать, не мог не вдохновиться перед такой роскошью, экзотичностью и многообразием, и делает ояд записовок этого события.

Копия с Портрета Бальтабра Кастильоне Рафаэля

1639, перо и размывка бистром, краска

Альбертина, Вена



1639

- 5 февраля Рембрандт подписывает соглашение о покупке роскошного нового дома на Синт-Антонис-брестрат за 13 000 флоринов. Предоставленный кредит ставит Рембрандта в стесненное финансовое положение. Он должен был погасить долг в течение пяти-шести лет и не имел права продавать дом, пока не внесет все платежи. Тем не менее, Рембрандт не сомневается в своем будущем процветании, радуясь, что вернулся богатым и знаменитым художником на улицу, где начиналась его профессиональная карьера. 1 мая он окончательно поселяется там вместе с женой, и с этого момента начинается самый состоятельный период в его жизни.

- 12 января он отправляет Константейну Хейгенсу третье письмо, в котором сообщает об окончании работы над картинами *Погребение Христа* и *Воскресение* из цикла *Страсти Христо-*

Вид Амстердама

Ок. 1640, гравюра, 11,2×15,3 см
Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк



вы, предназначенного для штатгальтера. По словам художника, «картины отражают самые великие и естественные чувства, и именно поэтому потребовалось столько времени для их завершения». Он добавляет, что посылает в качестве подарка штатгальтеру работу *Ослепление Самсона*. В четвертом письме Рембрандт осмеливается попросить около 1000 флоринов за каждую картину, и Хейгенс не отвечает. В пятом письме Рембрандт посылает картину с изображением Самсона и просит Хейгенса дать ответ, поскольку ему нужно вносить платежи за новый дом. Наконец, в шестом письме он решает снизить цену за каждую картину, исходя из первоначально согласованных 600 флоринов и требуя дополнительно 44 флорина, потраченных на рамы и упаковку. Поскольку Хейгенс по-прежнему молчит, Рембрандт пишет девятое письмо, умоляя внести плату через амстердамского сборщика налогов и его почитателя Иоганна Эйтенбогарта.

- В апреле Рембрандт посещает аукцион по распродаже собственности Лукаса ван Уффелена и, к своему неудовольствию, видит, как португальский еврей Альфонсо Лупез, торговец алмазами, сотрудничающий с Ришелье, уводит картину Рафаэля *Портрет Балтазара Кастильоне* за внушительную сумму 3500 флоринов. Однако у него есть время, чтобы записать все сведения о покупке картины на аукционе. Возможно, ему впоследствии удастся попасть в дом Лупеза, чтобы посмотреть на картину и попутно осмотреть еще одну жемчужину в коллекции торговца — *Портрет дворянина* Тициана. Обе работы производят на художника глубокое впечатление.

1640

- 29 июля рождается вторая дочь Рембрандта. Ее крестят в церкви Аудкерк и называют Корнелией в честь бабушки по отцовской линии в надежде, что она проживет дольше первой дочери. К сожалению, эта вторая Корнелия вскоре умирает. Здоровье и моральные силы начинают покидать и Саскию.
- Рембрандт переходит на новую ступень в амстердамском обществе, начав писать портреты самых влиятельных семейств и перестав брать заказы от представителей средних классов. Представители родов Триц, де Графф и Витзен заказывают у него портреты, невзирая на запрашиваемую цену, и прибывают в дом на Брестрат в сопровождении небольшой свиты из пажей и служанок. Хотя им нравится, когда их изображают в роскоши, художник следит за тем, чтобы их позы, одежды и украшения были достаточно скромными, чтобы церковь не обвинила его клиентов в том, что те выставляют свои платья напоказ. Художник чувствует себя польщенным, видя, что своими работами он достиг такого же признания, что и Ван Дейк.
- 14 сентября в возрасте 73 лет умирает мать Рембрандта, ее хоронят в церкви Питерскерк в Лейдене. Художник наследует значительное состояние (оцениваемое примерно в 9960 флоринов) и семейную мельницу, которую он через посредников продает. Рембрандт не утратил полностью связи со своим семейством. Он несколько раз приезжал в Лейден навестить мать и написал ее небольшой портрет, но он спешит продать завещанную мельницу, поскольку на него давят долги за дом.

Этюд для портрета Корнелиса Классона Ансло
1640, перо и черный мел с размыжкой бистром
Лувер, Париж

**1641**

- Слава Рембрандта растет. Первая биографическая заметка о нем появляется во втором издании «Описания города Лейдена» Иоганна Орлерса, бывшего бургомистра города. Сведения, на которые опирался Орлерс, были пре-



Агата Бас
1641, дерево, масло, 105,2×83,9 см
Королевская коллекция, Букингемский дворец, Лондон

Она завещает своему сыну Титусу все состояние, оцениваемое приблизительно в 40 000 флоринов. В документе при свидетелях Рохусе Шарме и Иоанне Рейнирсе нотариус пишет следующее: «Во имя Господа нашего, аминь... Саския ван Эйленбург, супруга достопочтенного Рембрандта ван Рейна, жительница города, известная мне, нотариусу, полностью находится в здравом уме, насколько можно судить по внешним признакам, и хотя лежит больная в постели, объявляет передо мной, что после предания ее души Всемогущему Господу, а ее тела христианскому погребению, она указывает своим наследником Титуса ван Рейна, своего сына...»

- Рембрандту дозволяется лишь пожизненно пользоваться имуществом, что свидетельствует о том, что Саския знала о чрезмерной расточительности мужа и хочет защитить своего сына. Один из следующих



Лист с несколькими этюдами:
больная женщина в кровати, два нищих и два старика
1641—1642, 15,1×13,6 см
Дом Рембрандта, Амстердам

доставлены матерью художника, когда она еще была жива. В немецком издании книги "Piazza Universale" Томмазо Гарцони Рембрандта также называют одним из лучшим гравиров современности наряду с такими именами, как Жак Калло и Абрахам Боссе.

- Поэт Йоост ван Вондель отмечает, что Рембрандт воссоздал «голос» проповедника Корнелиса Ансло на гравюре, которая содержит его изображение. Вскоре художник пишет картину маслом, на которой можно почувствовать ораторские способности Ансло.
- В июне умирает тетя Саскии Тития ван Эйленбург. Хотя она жила в деревне Влиссинген на юго-востоке Голландии, она часто навещала супругов в их доме на Брестрат и была честной компаньонкой беременной Саскии. Рембрандт запечатлел эти близкие отношения на некоторых своих рисунках.
- 22 сентября у Саскии рождается мальчик, которого назовут Титусом в честь его двоюродной бабушки Титии ван Эйленбург. Мальчика крестят в церкви Зюйдкерк. После родов здоровье Саскии очень ослабевает.

1642

- Рембрандт через судью просит могущественного магната Андриса де Граффа выплатить ему оговоренную сумму за создание портрета. Но де Графф, по-видимому, был не очень доволен картиной, поскольку он отказался платить художнику. Он не был единственным заказчиком, с кем у художника возникли сложности, что привело его в дальнейшем к финансовому краху.
- 5 июня тяжелобольная Саския составляет завещание.

пунктов относится к художнику — если Рембрандт вновь женится, то половина указанных пожизненно выплачиваемых процентов переходит к ее сестре Хискии, у которой недавно умер муж Геррит ван Лоо. Рембрандт не мог предвидеть, как скажется это решение Саскии на его наследстве.

- 14 июня Саския умирает от туберкулеза в возрасте тридцати лет.
- Чтобы обеспечить лучший уход за Титусом, Рембрандт нанимает экономку по имени Гертъе Диркс, вдову трубача Абрахама Класа.



Иоганн Эйтенбогарт

1633, холст, масло, 130×103 см

Государственный музей, Амстердам

Священник-ремонтрант (протестант) Иоганн Эйтенбогарт (1557—1644) играл ключевую роль в процессе обращения Голландии к протестантизму. На своем посту проповедника при дворе принца Оранского в Гааге он боролся с религиозной нетерпимостью наиболее догматичных кальвинистов. Противоборство ревностных догматиков, поддерживаемых профессором Якопусом Арминиусом, и сторонников веротерпимости, представленных профессором Франциском Гомарусом, происходило преимущественно в стенах Лейденского университета, где оба преподавали, а потому Рембрандт мог быть хорошо знакомым с этой проблемой.

Эйтенбогарт был веротерпимым теологом и защищал предложение Гомаруса, получившее название «Прощение ремонтрантов», когда его подавали голландскому государству. Его оппоненты (контрремонтранты) называли его точку зрения еретической, поскольку он отстаивал возможность спасения грешников через веру, тогда как контрремонтранты считали, что судьба человечества предопределена заранее. После долгих размышлений Дордрехтский синод вынес в 1618 году решение в пользу контрремонтрантов, что вызвало многочисленные волнения. Собрания ремонтрантов были запрещены, их предводители арестованы и если не казнены, то высланы из Голландии. В 1626 году новый штатгальтер Фредерик Хендрик, чьим учителем в молодости был Эйтенбогарт, снял запрет и разрешил своему бывшему учителю и его сторонникам свободно высказывать свои убеждения.

Надпись "AET 76" говорит о том, что Эйтенбогарту было семьдесят шесть лет, когда была написана картина. Он изображен пожилым, но энергичным человеком, поскольку Рембрандт хотел подчеркнуть исключительную жизненную силу которая сделала Эйтенбогарта влиятельным и очень популярным членом голландского общества. Он изображен в своем кабинете за работой, только что оторвавшим глаза от книги, лежащей на подставке, словно чтобы выслушать вопрос, который задает ему зритель.

Саския

Как уже отмечалось выше, в 1634 году Рембрандт женился на Саскии вон Эйленбург, кузине его агента, которая получила к свадьбе значительное приданое. Рембрандт относится к ней с большой любовью, о чем можно судить по многочисленным ее портретам, написанным художником. У них родилось четыре ребенка, но выжил из них лишь один, Титу с, родившийся в 1641 году, в году, который, по всей видимости, знаменует для Рембрандта окончание периода благосостояния.

Саския ван Эйленбург родилась в городе Леувардене, провинция Фрисландия, в 1612 году в обеспеченной и влиятельной семье, исповедовавшей кальвинизм. Ее отец Ромбертус был бургомистром Леувардена, одним из основателей университета Франекер в 1585 году и членом Верховного суда провинции Фрисландия. Он и его жена Скаукье Озинга произвели на свет восемь детей, четверо из них были дочери. Саския была младшей сестрой, а потому после смерти Скаукье (1619) и последовавшей вскоре смерти Ромбертуса (1624), братья заботились о ней до тех пор, пока она не достигла того возраста, когда смогла получить свою долю отцовского наследства.

Всем дочерям Ромбертуса удалось удачно выйти замуж. Хиския вышла замуж за чиновника деревень Хет-Бильдт, Антье была женой польского богослова, который стал ректором университета Франекер, а Тития, имев-

шая куда более выгодное положение, вышла замуж за представителя преуспевающей семьи купцов из Зеландии. По всей вероятности, Саския провела отрочество, помогая в работе по хозяйству каждой из сестер и учась правилам и манерам хорошего поведения, в соответствии с которыми должна была вести себя юная дама.

В возрасте 21 года Саския отправляется в Амстердам навестить свою кузину Алтье, которая была замужем за проповедником Иоганном Корнелисом Сильвиусом, также уроженцем Фрисландии, работающим в церкви Аудекерк. Иоганн был знаком с Рембрандтом, который в 1633 году создал гравюру с его портретом. Оказавшись в Амстердаме, молодая наследница,

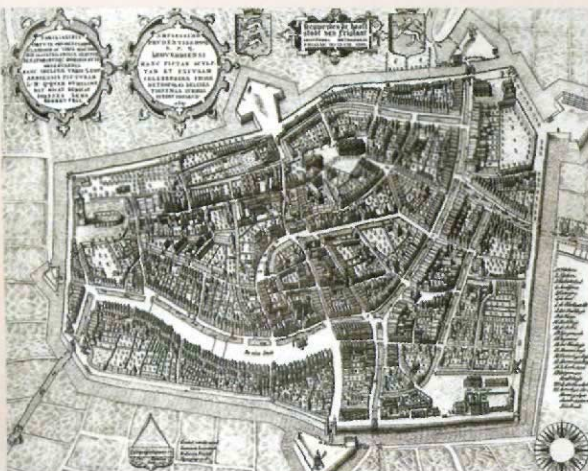
только что приехавшая из провинции, вероятно, хотела погулять по городу в поисках более веселых развлечений, чем те, что выпадали ей в доме священника, поэтому вполне возможно, что она



Портрет Саскии ван Эйленбург
1633, дерево, масло, 65×48 см
Государственный музей, Амстердам

Питер Баст

Вид Леувардена с высоты птичьего полета
1603



Ян Корнелис
Сильвиус,
проповедник
Ок. 1633, офорт
Дом Рембрандта,
Амстердам

наносила визиты своему кузену Хендрику ван Эйленбургу чья контора по продаже произведений искусства располагалась в центре города.

Кузина Саскии Алтье не могла возражать против посещения молодой женщиной невозмутимого меннонита-пацифиста Хендрика, который оказал бы на нее благотворное влияние.

Возможно, в один из своих визитов в студию на Брестрат Саския и познакомилась с Рембрандтом, который незамедлительно принялся ухаживать за ней, привлеченный красотой и обаянием девушки и кое-что знавший о ее состоянии и об интересном происхождении семьи. Несомненно, Саския послужила бы идеальным дополнением к восходящей карьере художника, которого ждет оглушительный успех, как, вероятно, говорил стеснительной Саскии Рембрандт. Со своей стороны, молодую женщину поразили искренность и надежность Рембрандта, который стремился опровергнуть обычно приписываемый художникам образ повес и распутников и предстать перед ней серьезным и честным человеком. Его личные качества, изящество и уважительное поведение привлекли ее, и их встречи становились все более частыми. Во вре-



Саския в соломенной шляпке
1633
Пергамент, серебряный карандаш
Кабинет гравюр, Берлин



Автопортрет с Саскией
1636, офорт, 10,4×9,5
Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

мя одной такой встречи, которая, возможно, произошла в доме одного из братьев Саскии, он попросил ее руки.

Образ молодой женщины стал темой изящного портрета, написанного ее обожателем и женихом. Он изобразил ее в одежде для дневной прогулки за город. Видимо, Рембрандт взял серебряный карандаш и набросал ее лицо в блокноте, дополнив портрет словами: «Портрет моей жены, сделанный на третий день после обручения 8 июня 1633 г.».

10 июня 1634 года Рембрандт с Саскией венчались в церкви Аудекерк в Амстердаме в присутствии свидетеля Иоганна Корнелиса Сильвиуса. Их сопровождали Хендрик ван Эйленбург с женой Марней ван Эйк и Тития с мужем. Неизвестно, встречалась ли Саския с родственниками Рембрандта, но на свадьбе они не присутствовали, хотя имеются сведения, что все они, в том числе мать, находились в добром здравии.

Через месяц Рембрандт отправился в Роттердам писать портрет важного клиента Дирка Янса Пессера. Саския верила в блестящее будущее мужа, что подтверждали многочисленные заказы богатых клиентов. Супругам сопутствовала



Эммануэль де Витте
Интерьер церкви Аудекерк
в Амстердаме во время проповеди
1658—1659, холст, масло, 79×63
Национальная галерея, Лондон



Саския в вуали
1634, дерево, масло, 60,5×49 см
Национальная художественная галерея,
Вашингтон



Саския с ребенком
Ок. 1636, перо и размывка сепией
Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк



Портрет Саскии с ребенком
Ок. 1637, карандаш, 36,5×47,5 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Тития ван Эйленбург
Перо и размывка сепией, 17,8×14,6 см
Национальный музей, Стокгольм

удача, и опасаться было нечего. Рембрандт уделял жене не меньше внимания, чем своим картинам, и делал с нее эскизы, изображая ее то в образе богини Флоры, то элегантной амстердамской дамы, каковой естественно хотела стать молодая женщина из провинции.

Образ жизни, который вели молодые супруги, вызвал тревогу у родственников Саскии, обвинивших их в расточительстве и растрате фамиль-

ного наследства Саскии. Рембрандт ответил, что они состоятельные люди, что они живут по средствам и что средства эти весьма значительны. Поэтому в сентябре 1639 года Саския оказалась в новом доме на Биннен-Амстел, бывший владелец которого Ян ван Велдестейн был кондитером.

В мае того же года Рембрандт организовал перевозку вещей супругов в новый дом на Антонис-Брестрат. Дом, обошедшийся в 13 000 гульденов, был огромным: восемь комнат, два погреба и мансарда, и, кроме того, он находился неподалеку от дома кузена Саскии Хендрика ван Эйленбурга. Хотя для оплаты дома они взяли крупный заем, супруги продолжали вести роскошную и расточительную жизнь, что дополнялось страстью Рембрандта к коллекционированию, поскольку он был исполнен решимости приобретать всевозможные вещи для своей частной коллекции по наивысшим ценам.

Постепенно они начали входить в долги и почувствовали себя вновь свободными лишь тогда, когда Рембрандт получил в наследство свою долю состояния матери, которая умерла в том же месяце.

В 1641 году молитвы Саскии были, казалось, услышаны: родился Титус, которого крестили в церкви Зюйдкерк.

Саския умерла 14 июня 1642 года в возрасте тридцати лет и была поначалу захоронена во временной могиле, пока Корнелис Сильвиус не подыскал ей место в церкви Аудекерк, где супруги когда-то венчались.

9 июля 1642 года ее останки были перенесены в место под самой кафедрой, откуда Корнелис Сильвиус когда-то читал свои проповеди. Со своей стороны, Рембрандт почтил память жены, неоднократно изобразив ее на портретах такой, какой он хотел бы ее помнить.



Больная Саския в белом головном уборе
Ок. 1642
Офорт
6,1×5,1 см
Британский музей, Лондон



Саския, держащая цветок
1641
Дерево, масло
98,5×82,5 см
Картинная галерея, Дрезден



Смеющаяся Саския

1633, дерево, масло, 52,5×44,5 см

Государственный музей, Амстердам

Саския изображена здесь молодой влюбленной женщиной, ее голова склонена набок, на лице легкая улыбка, глаза полуприкрыты. Рембрандт, вероятно, писал этот портрет в то время, когда ухаживал за девушкой, а она охотно принимала его игривые слова. Художник, вероятно, показал возлюбленной небольшую коллекцию костюмов, которую он держал у себя в мастерской (шляпки, платья и различные аксессуары), чтобы его модель могла нарядиться.

Со своей стороны, Рембрандт, наверное, предполагал, что он может изобразить возлюбленную такой, какой хотел написать Рубенс свою свояченицу Сусанну Фоурмент. Видимо, у Рубенса он позаимствовал идею изобразить Саскию в широкополой шляпке, которая, однако, не соломенная, а бархатная, украшенная перьями и разрезами по краям. Но если Сусанна Фоурмент выглядит купающейся в ослепительном свете, который подчеркивает ее аристократическую красоту, фарфоровую бледность кожи, то Саския выглядит приземленной, более реалистичной, ее цветущие щеки пылают от восхищенных слов молодого человека, который, как можно предположить, стоит рядом с ней. На этом портрете кожа выглядит живой, ибо под ней пульсирует настоящая кровь и бьется сердце.

Художник поймал мгновение, краткий момент кокетливого и невинного соблазнения. Как и в картине *Молодой человек за столом* (Эрмитаж, Санкт-Петербург), нас не покидает ощущение, что модель, которую мы видим сбоку, повернула голову в ответ на чье-то обращение, в данном случае, возможно, на комплимент такого привлекательного молодого человека, как Рембрандт, и приняла его с легким кивком и улыбкой.



Христос на море Галилейском

1633, холст, масло, 160×127 см

Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

Эта работа свидетельствует не только о том преклонении, которое Рембрандт испытывал по отношению к Рубенсу, но и о его интересе к поиску значительных художественных решений, в большей степени соответствующих его собственному взгляду на мир и взглядам публики, для которой они предназначались. На этом полотне Рембрандт изобразил один из самых драматичных эпизодов Нового Завета, когда Иисус чудесным образом спас лодку, на которой он отправился по морю Галилейскому для беседы с учениками.

Неукротимые волны безжалостно бьют в борта утлого суденышка, вздымая его нос к небу, заставляя деревянную конструкцию скрипеть и угрожая ее разрушить. Снасти начинают отделяться от мачты и рангоутов и опасно развеваются над головами экипажа, находясь во власти бури. В этом море и ветре, готовом опрокинуть лодку, видится мощь искусства Рубенса.

Оставив Рубенсу заниматься метеорологией, Рембрандт сосредоточился на человеческой драме, происходящей внутри лодки. Лица и позы членов команды выражают ужас, и лишь Иисус сохраняет спокойствие, зная, что его вера сотворит чудо и успокоит бурю. Переводя взгляд слева направо, мы видим, что каждый делает для спасения, что может. Слева на освещенном участке картины один из пассажиров удерживает кливер, чтобы ветер не сорвал его, тогда как другие тянут к себе паруса. Еще один цепляется за мачту, а один моряк решил привязать себя к одному из рангоутов. Рембрандт написал на картине и автопортрет, изобразив себя посреди лодки держащим шляпу и цепляющимся за рангоут. Еще один персонаж находится в тени, он крутится вокруг фигуры Иисуса и умоляет его сделать что-нибудь для их спасения. Кормчий же изо всех сил старается сохранить управление лодкой, тогда как его спутника, перегнувшегося за борт, тошнит.



Мартен Соолманс и Опьен Коппит

1634, холст, масло, 209,4×134,3 см

Собрание Ротшильда, Париж

Мартен Соолманс был сыном преуспевающего переселенца из Антверпена. Хотя он и не блистал во время учебы в Лейденском университете, он раз и навсегда определил свое финансовое положение, женившись в 1633 году в возрасте 21 года на Опьен Коппит, богатой наследнице, принадлежащей к одному из самых влиятельных семейств Амстердама. Супруги были соседями Рембрандта и, поскольку он стал модным в городе живописцем, решили заказать ему парный портрет в натуральную величину в ознаменование их брачного союза. Этот заказ принес художнику 1000 флоринов и потенциальных клиентов из круга Соолманса, что доказывало недоверчивым родственникам Саскии, что он не только пользуется известностью, но и способен обеспечить жену.

Рембрандт внимательно отнесся к внешнему виду супруга, придав ему важности. Своими одеждой и позой Соолманс выставляет напоказ свое новое социальное положение. Во-первых, он развернул ноги под углом 90°, он протягивает перчатку своей даме, намекая на обет верности, данный при обручении. На нем очень элегантное черное одеяние, но благодаря деталям туалета ему удастся избежать слишком большой скромности. Блеск мягкой ткани, украшенной полосками, развевающаяся накидка, кружева и ленты, украшающие брюки, вышитый воротник, туфли на высоком каблуке и, прежде всего, украшающие их огромные розетки придают ему очень «кричащий» вид, который подвергнется суровой критике со стороны современников. В Амстердаме было даже написано несколько стихотворных эпиграмм, высмеивающих помпоны на туфлях.

Хотя Рембрандт более чем удовлетворил желание Соолманса покрасоваться, молодой бюргер не мог не заметить также, какой необычайный динамизм художник внес в их портреты. Молодым и светским супругам не понравился бы неподвижный и строгий портрет, принятый в то время, ибо они хотели чего-то свежего и нового.



Флора

1634, холст, масло, 125×101 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Долгое время считалось, что на этой картине Саския предстает в образе богини Флоры. Эта работа — гимн богине природы и призыв к изобилию и процветанию страны. Молодая женщина одета в роскошное зеленое платье восточного типа, одной рукой она поддерживает его тяжелые складки, прижимая их к животу. Законченность костюму придают два следующих элемента — это венок из цветов, вплетенный в волосы, и увитая цветами трость, которую она изящно держит в правой руке, посредством которой она обладает властью даровать жизнь всему, к чему прикасается. Молодая женщина, чье бледное лицо контрастирует с темным фоном, повернула в сторону зрителя лицо, исполненное необычайной прелести, демонстрируя розовые щеки и легкую улыбку на красных губах.

Эта работа, возможно, является намеком на возможную беременность Саскии и желанное потомство, а потому Рембрандт обратился к средневековой фламандской традиции изображать высокий живот, скрытый под пышным платьем. Возможно, это также напоминание об обручении Рембрандта среди зеленых лугов Фрисландии, где пара провела несколько счастливых дней, празднуя это событие. В то же время мы должны учитывать коммерческий подход Рембрандта. Художник, вероятно, хотел продемонстрировать свою изобретательность в новых темах, которые начали входить в моду в Амстердаме. Одной из них была тема пасторали, ставшая популярной благодаря искусству театра, к которому художник питал склонность, и литературе.

Все это породило среди женщин моду приобретать соломенные шляпки и одежду в пасторальном стиле для поездок за город, и у них, возможно, могло возникнуть желание приобрести также и портрет, написанный в том же стиле. Поэтому эта картина, возможно, рекламировала Рембрандта как художника Природы перед теми заказчиками, которые хотели бы видеть свои изображения в виде жителей Аркадии.



Снятие с креста

Ок. 1634, холст, масло, 89,5×65 см

Старая Пинакотека, Мюнхен

Безусловно, при создании этого произведения Рембрандта вдохновляла картина *Снятие с креста* Рубенса, написанная для Антверпенского собора, а скорее, гравюра, выполненная с нее Лукасом Ворстерманом в 1620 году. Рембрандт, однако, создавал не монументальное произведение, а небольшое панно для уединенных молитв принца-протестанта, поэтому он не стал дотошно следовать композиции рубеновской картины, а, перегруппировав различные элементы, в большей степени подчеркнул человеческие эмоции. Вместо сложных движений и ракурсов, подлинного напряжения сил персонажей Рубенса, настоящих мускулистых титанов, окружающих фигуру Христа, Рембрандт предлагает более простую композицию, состоящую из креста и людей, собравшихся вокруг него.

Если на картине Рубенса отчаявшиеся персонажи прижимаются к Иисусу, пытаются поймать его тяжелое тело, безвольное и одновременно очень сильное, стремясь вызвать его к жизни, то у Рембрандта они словно отделены от него, безропотно принимая факт его смерти как нечто неизбежное, свершившееся в соответствии с предначертанием Всемогущего Господа. Слева распростерлась Дева Мария, тогда как Иосиф Аримафейский смотрит издали, словно сторонний наблюдатель, за тем, как опускают с креста труп. Там, где Рубенс призывает зрителя к участию в происходящем, Рембрандт предлагает размышление. Тело Христа — это тело человека с вывихнутыми конечностями, чьи руки и ноги проткнуты гвоздями (на дереве можно видеть кровавые отметины), чей бок пронзен копьем и который умер после долгих и тяжелых мучений. Кажется, что его тело само излучает свет, освещая людей, собравшихся вокруг, особенно молодого человека с лицом Рембрандта, который принимает на себя всю тяжесть тела Христа.



Автопортрет с Саскией (Блудный сын в таверне)

Ок. 1635, холст, масло, 161×131 см

Картинная галерея, Дрезден

Стремясь избегать стандартных решений, Рембрандт в этой работе представляет собственную версию библейской истории о блудном сыне, сосредоточившись на эпизоде, когда он проматывает свое состояние, беззаботно предаваясь различным порокам, в том числе пьянству и распутству. В качестве моделей он использовал свою жену Саскию и себя самого с намерением, как и в работах других художников, таких как Ян Стен, сделать сцену узнаваемой и понятной для зрителя.

Рембрандт изображает себя молодым человеком с усами, а Саскию в образе девицы легкого поведения, снисходительно относящейся к вульгарному поведению своего спутника. Он держит девушку у себя на коленях, чтобы было проще ласкать ее спину. Оба элегантно одеты: на ней шелковое платье с вышивкой, а на нем шляпа с пером в «австрийском стиле», шпага на поясе и камзол, украшенный бахромой и подходящий к штанам. Выражение несдержанности на его лице, обнаженные в улыбке зубы, поднятый бокал вином, и наконец, его последнее приобретение, которое он держит за талию, — все это говорит о расточительности и хвастливости.

В то время эта картина, возможно, воспринималась моралистически, что подкреплялось определенными символами, например павлином, символом тщеславия мимолетной природы богатства, и грифельной доской на стене, возвещающей о приближении срока платы по счетам. По мнению некоторых историков, эта картина, возможно, воспроизводит ситуацию, сложившуюся в реальной жизни супругов, которые щедро платили за свой экстравагантный образ жизни благодаря приданому Саскии и выгодным заказам художника.



Жертвоприношение Исаака

1636, холст, масло, 193×133 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В те годы, когда чума угрожала унести людей, которых он любил, работы Рембрандта прибавили в размерах и в драматизме, что заставило его уступить влиянию итальянских мастеров, таких как Караваджо и Микеланджело, и что вполне соответствовало традициям Утрехтской школы и Питера Пауля Рубенса.

И его учитель Питер Ластман и кумир Рембрандта Рубенс уже обращались к сюжету жертвоприношения Исаака, подчеркивая драматичность события световыми эффектами и, в случае Рубенса, эффектом сверхъестественного появления ангела, спускающегося с небес.

Но Амстердам Рембрандта сильно отличался от Амстердама Ластмана и был диаметрально противоположен католическому Антверпену своим практичным кальвинистским складом ума. Кроме того, его процветание подорвала чума. Власти рекомендовали сжигать тела умерших от чумы в качестве профилактической меры и с целью предотвращения дальнейшего распространения эпидемии. Каждый день люди становились свидетелями смерти тех, кого они знали и любили, сцены жертвоприношения можно было наблюдать постоянно, и каждый день они покорно ждали милости от Господа. Таким образом, Рембрандту необходимо было подчеркнуть выразительность основной идеи, чтобы сделать ее соответствующей реальности и чтобы она выглядела правдоподобной и достоверной, поэтому лица выглядят такими реалистичными, а в качестве модели он, возможно, использовал старика, который изображал апостола Павла в произведении того же года.



Похищение Ганимеда

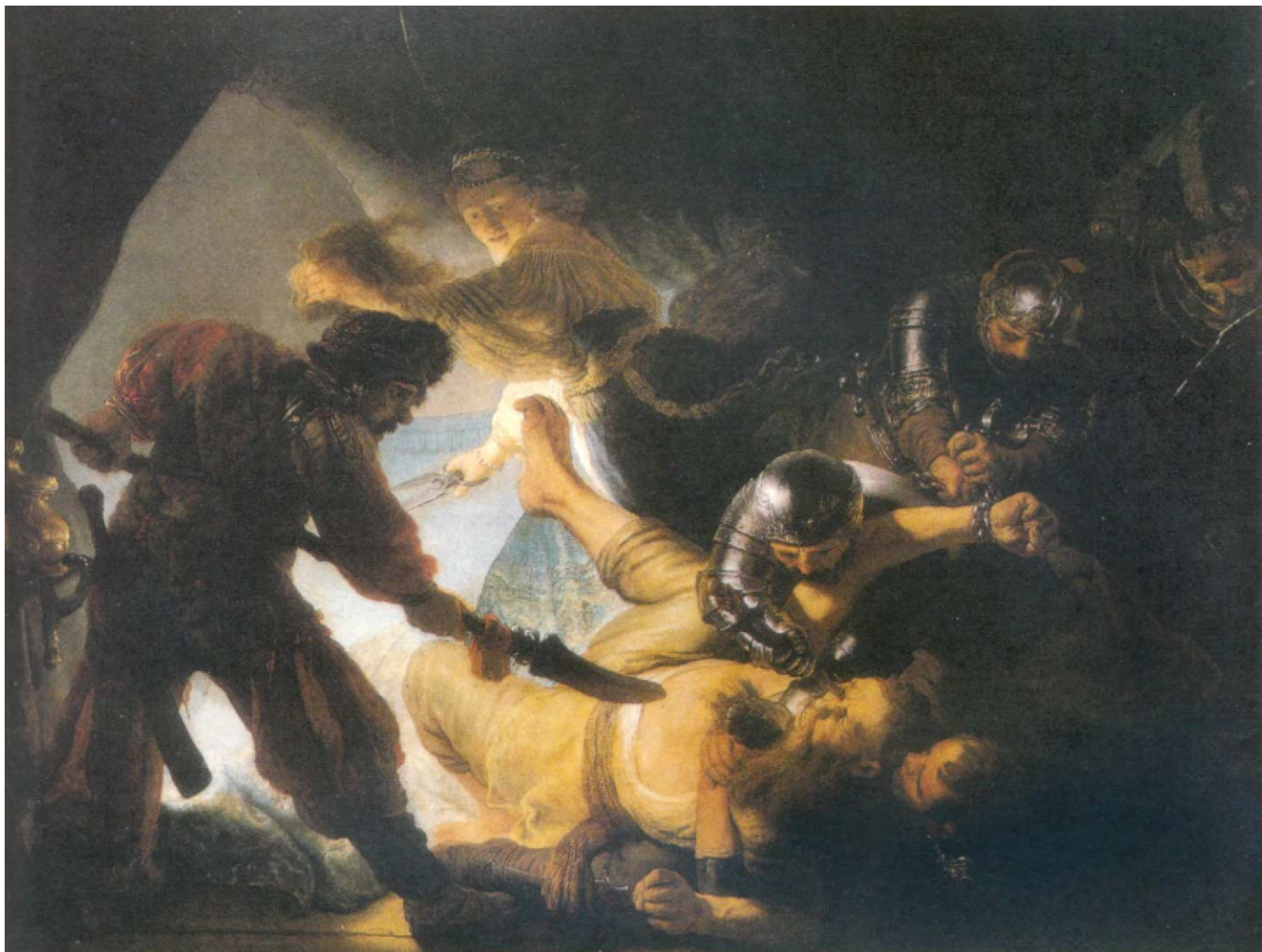
1635, холст, масло, 171×130 см

Картинная галерея, Дрезден

Согласно «Метаморфозам» римского поэта Овидия, Юпитер влюбился в Ганимеда, известного своей ослепительной красотой. Превратившись в орла, бог спустился на землю и перенес мальчика, который пас овец своего отца, в свой дворец на Олимпе, где тот оставался до конца своих дней и служил виночерпием. В христианстве Ганимед стал символом вознесения души и оставления испорченного мира чувств, поэтому его традиционно изображают со счастливым видом возносящимся на небо.

Рембрандт же изобразил в своей картине совершенно реалистичного ребенка из плоти и крови, который описался от страха, когда его схватил орел и на огромной скорости унес в небо. Художник снова хотел подчеркнуть обыденность сюжета, чтобы придать ему больше правдоподобия. Маленький мальчик плачет; пухлое лицо искажено, он цепляется за воздух, висит на когтях орла, который крепко держит его за рубашку, приподнимая ее и демонстрируя пухлое тельце. Свет направлен на его живот, что не только придает фигуре объем, но и четко очерчивает ее на темном фоне, на котором едва проступает какой-то пейзаж. Можно предположить, что орел унес Ганимеда, когда тот срывал с куста вкусные ягоды.

Как справедливо указала Маргарита Рассел, художник, вероятно, видел рисунки или гравюры скульптуры писающего мальчика, которую Франсуа Дюкенуа создал для Королевского дворца в Брюсселе и которая теперь известна под названием «Писающий мальчик». Его интерес мог быть вызван также приобретением двух скульптур-путти, плачущего и писающего, которые были включены в инвентарь его коллекции. В то же время мы должны учитывать повышенный интерес к миру детей, после того как Рембрандт узнал, что его жена вновь беременна.



Ослепление Самсона

1636, холст, масло, 205×272 см

Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

Для своей картины Рембрандт выбрал эпизод, когда филистимляне выкалывают глаза некогда могучему гиганту Самсону, которого предала его соблазнительница Далила. К этому эпизоду не обращался никто из художников прошлого, и, по-видимому, интерес Рембрандта связан с актуальной для его семьи темой зрения и его потери. Кальвинизм связывал потерю героем зрения с воздаянием через боль и бессмысленностью бунта против Божьего замысла — такая точка зрения преобладала в чумные годы. (Не следует забывать, что первого ребенка Рембрандт потерял как раз в такой год.) Обращение к этой теме, видимо, также связано с необходимостью отказать от внешнего видения, которое может нас обманывать, и выработать внутреннее видение, то есть видение души, способное воспринять истину.

Для создания столь драматичной композиции Рембрандт прибегнул к контрастам света, цвета, композиции и выражения чувств, в чем основными отправными точками ему служили светотеневые эффекты произведений Караваджо, чувство цвета Тициана и передача движения в картинах Рубенса. У Рубенса он позаимствовал изображение Прометея в ракурсе на картине *Прикованный Прометей*, где орел также пронзает когтем глаз Прометея. Нарушая традиционное построение композиции, художник осветил задний план, тогда как передний погружен в темноту. Это символизирует будущую слепоту Самсона. Тот в отчаянии кричит, а солдат втыкает кинжал в один глаз, нанося первую рану. Запястья Самсона покраснели от оков, которые прежде он мог бы без труда разорвать. Кажется, что холодный, металлический блеск доспехов смешивается с темнотой там, где солдаты насильно удерживают сопротивляющегося Самсона. Один из них угрожает ему алебардой, которая на фоне света подчеркивает глубину пространства сзади картины. Густые мазки помогают передать роскошь одежды. Эта эскизность живописной манеры перемежается с тщательностью и утонченностью в передаче прозрачного платья Далилы, которое позволяет нам уловить чувственную плотность ее руки. Самсон, который, после того как ему отрезали волосы, беспомощно сопротивляется, изображен по диагонали справа у края того места, где начинается темнота пещеры, в то время как Далила с торжествующим выражением лица бежит в направлении света, размахивая прядями его волос и ножницами.



Даная

1636, холст, масло, 185×203 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Обнаженная принцесса лежит, опершись на подушку, в башне, куда заточил ее отец, испугавшийся пророчества, предсказывавшего ему смерть от руки внука. Она переводит удивленный взгляд и протягивает руку к приближающемуся золотому дождю, в который превратился влюбленный Зевс. Служанка, также завороженная увиденным, открывает портьеру вокруг кровати. Маленький Купидон, покровитель любовных историй, завис в воздухе, предвещая чувственные наслаждения.

Общую идею композиции Рембрандт заимствовал у Тициана: лежащую Даная и мощные цвета, а также теплый насыщенный колорит, с помощью которого художник передает золотой оттенок божественного дождя. Однако Рембрандт не стал изображать золотой дождь предметно, а ограничился лишь намеком — золотым сиянием света. Мы можем различить его на коже Данаи, мы видим, как ласкает бог ее своим светом, как он откидывает с Данаи тонкие простыни, еще прикрывающие ее ноги. Но хотя композиция и исполнена «в итальянском стиле», трактовка натуры напоминает о реалистической традиции северных мастеров, которые предпочитали Венере Адама и Еву. Под влиянием натурщицы или самой Саскии его Даная — реальная женщина, созданная из плоти и костей. Эротическое начало выступает здесь весьма очевидно. Женщина изображена в непосредственной близости к зрителю. Можно различить все подробности ее внешнего облика. От пупка вниз тянется тонкая линия волос. Округлый живот несколько свисает вниз. Возникает ощущение, что протяни руку — и ты дотронешься до ее туловища и короткой далеко не аристократической шеи. В центре композиции оказывается лоно Данаи, вскрывающее тем самым сексуальный подтекст изображения.



Каменный мост

Ок. 1637, холст, масло, 29,5×42,5 см

Государственный музей, Амстердам

Работа над пейзажами была для Рембрандта скорее отдыхом после заказных портретов и карикатур. Поскольку сначала он переехал на Ниуве-Дуленстрат, а затем на Хаустрат, расположенную на окраине Амстердама, художник проделывал длительные пешие прогулки вдоль Амстеля, открывая для себя деревни, укромные уголки и растения, окружающие город, и делая с натуры зарисовки, которые затем превращал в гравюры и картины.

В этом пейзаже изображены постоялый двор на берегу реки с несколькими рыбаками, а рядом купающаяся в ярком солнечном свете хижина. Рембрандт переживал период эйфории. Он был молод, ему улыбались слава и удача, отчего у него вырастали крылья, которые несли его за пределы традиционного реализма голландской школы.

Эта картина исполнена такого же драматизма и причудливости, как и другие работы этого периода: Рембрандт уловил то мгновение, когда в природе происходят внезапные перемены. Надвигается буря. Энергичная и выразительная светотень передает не только саму непогоду, но и отношение художника к силам Природы. Появляются дождевые облака, серые и мятежные, которые грозно приближаются и заполняют небо, пропуская лишь несколько лучей солнечного света. Один из лучей освещает мост и стоящее позади него дерево, которые являются освещенными элементами, определяющими пейзаж, остальное погружено во тьму. Мост написан широкими мазками, а дерево привлекает внимание безлистностью кроны и хаотично переплетенными ветвями.

Пейзаж для Рембрандта — это тоже своего рода портрет, портрет уголка природы, чей внешний облик может меняться просто при перемене света. Этот пейзаж настраивает нас на драматический лад, вызванный приближающейся бурей. Нечто обыденное становится чем-то необычайным и трогательным. И можно даже утверждать, что этим пейзажем Рембрандт предвосхитил произведения романтиков XIX века.



Положение во гроб

1639, холст, масло, 92,5×68,9 см

Старая Пинакотека, Мюнхен

Это произведение было написано Рембрандтом для цикла *Страсти Христовы*, создававшегося для штатгальтера. Работая над этим циклом, художник стоял перед дилеммой — с одной стороны, его соблазняла возможность повысить свой престиж, написав картины для гаагских правителей, но с другой стороны, он отвергал идею компромисса в отношении сюжетов, которые он подрядился изобразить, чтобы удовлетворить вкусы, господствовавшие при дворе.

Тем не менее, Рембрандт нашел решение в том, что взялся за разработку своей любимой темы — изображения человеческих чувств. На заднем плане еще виден на фоне рассветного неба крест на Голгофе, орудие страстей Христа и одновременно символ воскресения. На переднем плане тело Христа. Вокруг него толпятся люди. На освещенном участке слева стоят Иосиф Аримафейский и еще два ученика, помогающие опустить тело на белую ткань, на которой играет свет свечей. Но свет настолько ярок, что, кажется, исходит от самого савана, высвечивая скорбящие лица персонажей, их восточные одеяния, головные уборы и украшения. У ног Христа стоит группа плачущих женщин. Несмотря на слабый свет, мы видим выражения и жесты женщин, одна из которых утешает Богоматерь, и нежный взгляд охваченной горем Магдалины. Лица и позы столь выразительны, что Рембрандту не нужно ничего добавлять, чтобы стала ясна личность каждого персонажа. Возможно, во время работы над этой картиной Рембрандт вспоминал похороны собственных детей, горе Саскии и ее родственников. В своих письмах Хейгенсу он указывал, что изобразил «самое лучшее и естественное движение», то есть создал идеальную гармонию между чувствами и позами людей.



Автопортрет художника, опирающегося о каменный подоконник

1639, офорт, 20,5×16,4 см

«Первое состояние»: Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

«Второе состояние»: Государственный музей, Амстердам

Этот автопортрет возник благодаря тому, что Рембрандт был очарован двумя портретами эпохи Возрождения из коллекции португальского еврея Альфонсо Лупеза: *Бальтазара Кастильоне* Рафаэля, который Лупез приобрел на аукционе, где присутствовал также и Рембрандт, и *Ариосто Тициана* (*Портрет дворянина в куртке со стеганым рукавом*, Национальная галерея, Лондон). Рембрандт внимательно изучал композицию и выражение лиц портретируемых на этих двух портретах. В них его привлекло то, что здесь возникает тема поэзии и живописи. Оба героя, Кастильоне и Ариосто, были знаменитыми царедворцами и писателями, и они превозносили живопись и поэзию за то, что эти оба вида искусства подчиняются только вдохновению своего создателя, но не требованиям клиентов, и в качестве примера они приводили Рафаэля и Тициана. Со своей стороны, два художника изобразили своих друзей элегантными людьми, исполненными изящества и уверенности в себе. В картине Тициана Ариосто демонстрирует свое благородное происхождение не столько богатством одеяния, сколько своей позой. Он изображен сбоку таким образом, что хорошо виден огромный синий стеганный рукав его куртки и направленный искоса взгляд, устремленный на зрителя.

Словно актер, Рембрандт перенял позу и одежду Кастильоне и Ариосто для того, чтобы изобразить себя живописцем. Он уже знал, что к этому времени он самый значительный художник Амстердама: он принимал заказы от штаталтера и высших социальных слоев города, которые платили высокую цену за право позировать ему. Художник не копирует, а по-новому интерпретирует характерные черты обоих портретов, стремясь получить неожиданный результат, в который раз отходя от классической традиции. Балка, на которой покоится его рука, — это не гладкая безликая плита, а камень с трещинами, неровностями и выбоинами, сквозь которые пробивается жизнь: маленькие зеленые ростки. Мы видим также берет, который украшает голову Кастильоне, надетый Рембрандтом под углом, чтобы продемонстрировать большую уверенность в себе. Гладкие причесанные волосы Ариосто превращаются здесь во вьющуюся львиную гриву, что идеальным образом выражает горячий нрав художника.



Портрет Марии Трип

1639, дерево, масло, 107×82 см

Государственный музей, Амстердам

В эти годы самые выдающиеся жители города стучались в двери художника. Этот портрет показывает нам, какого рода клиентура была у Рембрандта в конце десятилетия, благодаря его умению изображать представителей высшего общества, чье богатство проявлялось не только в выставленных напоказ драгоценностях и одежде, но также в позе и манере держаться.

Глава семьи Элиас Трип (1570—1631) нажил состояние, занимаясь горным промыслом, торговлей оружием и шпроу на бирже. В те годы его дочь Мария жила с матерью в одном из самых изысканных районов Амстердама, и у нее не было сомнений, какого художника выбрать для написания портрета. Спустя два года, когда она вышла замуж за Бальтасара Коуманса, преуспевающего коммерсанта тридцатью годами старше ее, она переехала в еще более роскошный дом, но сохранила близкие отношения с семьей.

Видимо, она потребовала, чтобы художник изобразил ее в богатом платье и в драгоценных украшениях, которые должны были не только подчеркнуть ее красоту, но в равной степени продемонстрировать финансовое положение. Ее волосы уложены по последней моде, розовые щеки выдают юный возраст, в ее позе мы можем прочесть умеренность и сдержанность, те женские качества, которые в то время высоко ценились.

Рембрандт написал портрет с изяществом, передав богатство платья тонкой игрой света. Фигура выступает из темного фона, подчеркивающего белизну сложного трехслойного кружева, сквозь которого проступает нежная кожа девушки. Шею, уши и запястья украшает сияющий жемчуг. Золотая парча на сверкающем платье из черного атласа вносит еще один штрих изысканности и роскоши, что прекрасно сочетается с веером, который девушка изящно держит в руке.



Автопортрет в возрасте 34 лет

Ок. 1640, холст, масло, 102×80 см

Национальная галерея, Лондон

Когда в конце мая 1640 года умер Рубенс, Рембрандт, которому тогда было 30 лет, был на пике карьеры, ни один художник не мог соперничать с ним. К нему в студию приходили представители высших классов, добиваясь его внимания. На этой картине он предстает в образе одного из тех благородных господ, для которых он теперь работал. Он изобразил себя облачившимся в элегантное пальто, соответствующее привилегированному социальному положению, которым он теперь пользовался. Словно новый Аппелес живописи, Рембрандт на этом автопортрете хотел перенять изящество эпохи возрождения портретов Рафаэля и Тициана, чьи работы он уже использовал год назад в автопортрете-офорт. (См. *Автопортрет художника, опирающегося о каменный подоконник*). Рембрандта, вероятно, восхищали классики Возрождения, хотя в молодости он и отказался поехать в Италию. Его доводы, высказанные Хейгенсу были справедливыми: в Голландии имелось большое количество работ итальянских мастеров, и находились они не где-нибудь, а в доме португальского еврея, постоянно проживающего в Амстердаме, Альфонсо Лупеза.

Точность передачи внешнего облика поразительна. Художник изображен завернутым в пальто с меховым воротником. Его правая рука выныривает из-под пальто и покоится на деревянном парапете (более теплом, чем каменный парапет *Ариосто*). Перед нами авторитетный человек, демонстрирующий видное положение в обществе. Как показал рентгеновский анализ, в предыдущем варианте картины он клал на парапет еще и пальцы левой руки, чтобы увеличить силуэт. Тем не менее художник решил оставить лишь правый кулак изображенным в ракурсе, причем большой палец гладит мягкую поверхность пальто.



Портрет человека, держащего шляпу

Ок. 1640, холст, масло, 81,4×71,4 см

Собрание Арманда Хаммера, Лос-Анджелес

Хотя точно неизвестно, кто именно изображен на портрете, но, если судить по одежде и манере держаться, он не был простым торговцем, а принадлежал к высшему обществу Амстердама. Рембрандт изображает его на нейтральном сером фоне и использует приемы, заимствованные из итальянской живописи эпохи Возрождения, чтобы придать изображению выпуклость — огромный рукав выступает из плоскости картины, как на картине Тициана *Ариосто*.

Человек, изображенный на портрете, повернул голову к зрителю, но при этом прикрывает корпус тела рукой, держащей шляпу, словно ограждая себя от пристального взгляда посторонних. Это та самая осторожность, которая характерна для представителей высшего общества. Тафта костюма предстает во всей красе, радуя глаз зрителя золотистым блеском и подспудно показывая, что этот человек принадлежит не к классу торговцев-протестантов. Этот персонаж также ставит себя выше отрицательного отношения кальвинистской церкви к роскошной одежде, слишком дорогим украшениям и волосам, спадающим на плечи. Вероятно, Рембрандт вспомнил *Автопортрет в латном нашейнике* 1629 года, где он гордо демонстрирует свою вьющуюся шевелюру. Хотя в глазах портретируемого мы и можем распознать молодого бунтаря, его лицо является воплощением умеренности. Скромное изящество богатого человека скорее, чем аристократическая роскошь, заставляет замолчать любых критиков.



Ангел, оставляющий семью Товии

1641, офорт, 79×63 см

Дом Рембрандта, Амстердам

Истории Библейской «Книги Товита» были любимы Рембрандтом не только потому, что ее содержание позволяло изображать драматические события, но и потому, что ее большая часть посвящена теме слепоты, которой в старости страдал отец художника. Видимо, это обстоятельство сильно повлияло на формирование личности Рембрандта, который понимал, в какой степени его профессия зависит от зоркости глаз.

Ангел, возносящийся к небесам в сияющем облаке, является ключевой фигурой этого офорта, на котором изображен заключительный эпизод книги, когда Товит вновь обретает зрение и возносит хвалу ангелу за помощь в избавлении от недуга. На создание офорта художника, возможно, вдохновила работа Мартина ван Хеемскерка, на которой изображен ангел, уносящийся в облака.

Поскольку Рембрандт разрабатывал пространство офорта как театральную декорацию, ему было ясно, как изображать земных персонажей, участвующих в действии, но у него возникли трудности с образом ангела. Художник превратил эту трудность в преимущество, поскольку это позволило ему лучше выразить содержание эпизода и более глубоко проникнуть в философские основы физической и духовной слепоты.

Все присутствующие, за исключением Товии, его жены и матери, подняли взгляд и изумленно смотрят на чудесный свет и ангела, уносящегося в облака. Товия же стоит на коленях, опустив голову, а его отец Товит, к которому вернулось зрение, сосредоточился на молитве. Его глаза не более чем две черные точки, напоминающие о тьме, в которой он проводил свои дни до этого момента, но все это лишь укрепило его духовные силы. Поскольку он страдал от слепоты физической, у него развилось внутреннее, духовное зрение, которое позволяло ему раскрывать реальность мира за пределами внешней видимости. Он общается с Богом не посредством изумленного поклонения одному из его небесных посредников, чье появление в равной степени изумляет остальных присутствующих, а просто при помощи скромной молитвы.

Ночной дозор (Групповой портрет Стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока)

1642, холст, масло, 363×437 см

Государственный музей, Амстердам

Вместе с другими групповыми портретами, созданными Иоахимом ван Сандартом, Говартом Флинком и Бартоломеусом ван дер Хельстом и другими, эта картина должна была украшать большой зал штаб-квартиры амстердамской гражданской гвардии.

Такого рода ополчения состояли обычно из отрядов добровольцев, самостоятельно вооруженных и снаряженных, оказывали помощь гражданским властям. Изредка их даже отправляли на фронт, если возникала такая необходимость во время войны. В мирное время они проводили парады, в форме и с оружием, за которыми с гордостью наблюдали граждане, не забывшие о доблести голландского народа во время борьбы с испанскими захватчиками.

Отряд, состоящий из двадцати восьми человек, готовится к выступлению. Благодаря надписи на щите, расположенном над аркой на заднем плане, известны фамилии портретируемых, по крайней мере, восемнадцати из них, хотя эта деталь и была дописана после смерти Рембрандта. В центре картины стоит капитан Баннинг Кок, одетый в черное с красным поясом и предлагающий своему заместителю Виллему ван Рейтенбургу отдать приказ к выступлению. Рейтенбург одет по последней моде в роскошный камзол цвета слоновой кости, на котором вышит герб города. Сын землевладельца, он жил в одном из роскошнейших дворцов Амстердама на Херенграхт.

Знаменосец роты Ян Виссхер Корнелиссен стоит слева позади, а на парапете моста сидит сержант Рейнер Энгелен. Другой сержант Ромбаут Кемб протягивает руку и несет на плече алебарду. На заднем плане в цилиндре изображен гвардеец Якоб Дирксен. Имена других гвардейцев Барент Хермансен, Ян Адрианскерк, Ян ван дер Хееде, Валих Схеллингвау, Ян Бругман, Паулюс Шоонховен и Клас ван Крисберген. Фигура барабанщика справа — это Ян ван Камппоорт

Шестнадцать человек заплатили Рембрандту 1600 флоринов за то, чтобы он написал их коллективный портрет. В зависимости от того, кто из них внес большую или меньшую сумму, Рембрандт изобразил их с большей или меньшей степенью подробности. Рембрандт, вероятно, изобразил и себя среди толпы, наблюдающей за происходящим, возможно, это его лицо возвышается на заднем плане над левым плечом лейтенанта Виссхера.

Личности остальных по сей день вызывают споры у многочисленных искусствоведов, хотя они сходятся в том, что Рембрандт включил их для того, чтобы придать отряду живости и заполнить пустое пространство. К ним относятся дети и собака, шныряющая среди солдат, готовящихся к выступлению. На одной из девочек одето очень изящное платье: она — талисман отряда, и ей доверено нести некоторые его эмблемы.

Рембрандт хотел создать групповой портрет, непохожий на традиционные, обычно состоявшие из монотонного ряда портретируемых физиономий. Хоогстратен уже заметил Рембрандту по поводу других групповых портретов, что «он может обезглавить их всех одним ударом». На этом портрете Рембрандт умело сфокусировал свет, сосредоточив его на наиболее значительных фигурах и тем самым оживив пространство. Что касается самих фигур, то на картине каждая из них делает что-то свое, так что мы можем почувствовать общую расслабленность роты перед тем, как она получает приказ выступить, и что это не армия, а граждане, которые добровольно взяли на себя эту обязанность. Более того, Рембрандт запечатлел то мгновение, когда Баннинг Кок поворачивается и фактически раскрывает рот, чтобы отдать приказ Рейтенбургу.

Эта работа получила такую известность и признание, что в 1678 году писатель Самюэль ван Хоогстратен отозвался об этой картине в следующих словах: «Эта работа ... исполнена столь мощно, что все остальные картины в Кловенирсдулене [штаб-квартире амстердамской гражданской гвардии] кажутся игральными картами»,





Флейтист

1642, офорт, 79×63 см

Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

На этом офорте молодой флейтист пользуется невнимательностью маленькой пастушки, чтобы подсматривать за ее ногами, пока она наблюдает за отарой овец, пасущихся у реки. Легкий эротический подтекст этого произведения был, вероятно, навеян гравюрами, созданными Агостино Карраччи в "Lascivie", или гравюрами Джулио Романо для "I Modi" («Позы»), которые широко распространились по Европе, несмотря на бдительность цензоров. Возможно, у Рембрандта имелся экземпляр одной из этих работ, вероятно, комплект гравюр Карраччи, и, быть может, он хотел в подражание итальянцу создать свое собственное собрание эротических сцен.

Герои офортов Рембрандта — это не богини и нимфы, с кожей, похожей на полированный мрамор, как у Карраччи, а молодые крестьяне с грубыми чертами лица. Рембрандт не стал наделять их идиллической красотой, обычной для персонажей буколических пьес, или элегантностью амстердамских жителей, которые любили проводить воскресенье за городом. Вместо античных Рембрандт изобразил обычных людей, которым свойственны совершенно человеческие желания. Вид женских ног зажигает страсть в молодом человеке, который не может противостоять естественным желаниям, возбуждаемым прелестями своей спутницы.

Удлиненная форма флейты, издавна трактуемой как фаллический символ, подчеркивает направление его взгляда. Пастушка плетет венок из цветов, что также служит намеком на заложенное в ней сексуальное начало в сочетании с волнообразным течением реки у ее ног. Непосредственно соблазнению и уходуванию предшествует созерцание, намеком на это служит козел, входящий в стадо овец с широко раскрытыми глазами. Эротический подтекст завершает сова, символ ночи и, быть может, синоним сомнительных намерений пастуха.



1643-1657

1643-1644

- В начале 1643 года, когда произведения Рембрандта начинают поступать в художественные собрания Европы, заказы от высшего амстердамского общества начинают иссякать и переходить к бывшим ученикам Рембрандта Фердинанду Боу и Говарту Флинку, которые предлагают более изысканный и легкий поверхностный стиль. Самюэль ван Хоогсартен (1627—1678), еще один ученик с большим коммерческим будущим, оставляет мастерскую Рембрандта, тогда как Симон Якобе (1601—1653), который был несколько старше Рембрандта, приходит работать в нее и становится его другом.
- В 1644 году Константейн Хейгенс издает антологию поэзии, в которую включены стихи, высмеивающие неспособность «некоего художника» изобразить на портрете Жака де Рейна III.
- Хотя Рембрандт и был опечален смертью жены, он не утратил интереса к плотским удовольствиям. Возможно, именно в эти годы начались его отношения с Гертье Диркс, которая послужила моделью для нескольких его рисунков.

1645

- Николас Елиас Пикеной продает дом по соседству с Рембрандтом португальскому еврею Даниэлю Пинту. Хотя отношения между двумя соседями вполне спокойные, в будущем возникнут сложности из-за совместных расходов на ремонт фундамента после наводнения.
- Рембрандт проводит время в компании богатого и образованного молодого человека Яна Сикса. Этот любитель искусства и поклонник Рембрандта поможет ему, когда тот будет испытывать финансовые затруднения.
- Рембрандт продолжает отношения с Гертье Диркс, которую он осыпает драгоценностями, некогда принадлежавшими Саскии.

1646

- 13 сентября Рембрандт покупает в Антверпене мраморные статуи. Он продолжает коллекционировать, тратя больше, чем зарабатывает. В данном случае он, возможно, приобрел скульптуры для того, чтобы использовать их в своей мастерской для изображения обнаженной натуры.
- 29 ноября штатгальдер Фредерик Хендрик приказывает казначею выплатить Рембрандту 2400 гульденов за две картины из цикла *Страсти Христовы* — *Поклонение пастухов* и *Обрезание* — ныне утраченные.

1647

- Рембрандт, озабоченный своими долгами, делает оценку наследства Саскии, которое составляет 40 750 гульденов. На значительную часть этих денег художник выкупает свои работы, которые стоят на рынке меньше своей цены.
- В доме на Брестрат начинает работать молодая женщина по имени Хендрикке Стоффельс. Ее красота и мягкий характер становятся последним утешением для раздражительного художника, который не знает покоя из-за долгов. Между двумя женщинами часто происходят столкновения, и касаются они не только того, сколько внимания Рембрандт уделяет каждой, но и воспитания Титуса.



Пастух с семьей
1644, офорт, 9,5×6,7 см
Дом Рембрандта, Амстердам

Три женщины и ребенок
Ок. 1645, перо, тушь, 23,3×17,8 см
Государственный музей, Амстердам





Поклонение пастухов
1646, холст, масло, 97×71,5 см
Старая Пинакотека, Мюнхен

жив немалые усилия, художник предлагает ей 200 флоринов, необходимые для выкупа заложенных драгоценностей и улаживания долговых дел, но угрожает, что он прекратит выплачивать пожизненную ренту и откажется от предложенных сумм, если она вновь попытается нарушить соглашение. Гертье в негодовании отвергает эти условия и подает иск в семейный суд. 1 октября новая служанка Хендрике Стоффельс дает показания в пользу Рембрандта, заявив, что соглашение от 15 июня было заключено и подписано обеими сторонами.

- 23 октября Рембрандт и Гертье встречаются лицом к лицу в зале церкви Аудекерк. Судьи выслушивают требования неграмотной экономки к самому знаменитому художнику. Чтобы удовлетворить обе стороны, они решают повысить пособие Гертье до 200 флоринов в год и объявляют, что Рембрандт не должен на ней жениться.

1648

- Рембрандт тяготится присутствием Гертье и обнаруживает, что его все больше привлекает Хендрике. Женщины ссорятся по самым различным поводам.
 - Перед тем как выгнать Гертье из дома, Рембрандт 23 января заставляет ее подписать завещание, в котором свою одежду она завещает матери, а все остальное имущество Титусу. Художник убеждается, что в этом документе драгоценности Саскии не отнесены к одежде. Желая проявить щедрость по отношению к Гертье, Рембрандт предлагает ей пользоваться драгоценностями, которые должны быть возвращены Титусу только после ее смерти.
 - В мастерскую художника, который едва находит время для заботы о Титусе, продолжают прибывать ученики. В 1648 году наиболее видными из них являются Кароль ван дер Плейм (1625—1672), уроженец Лейдена, и Николас Мае (1634—1693) из Дордрехта.

1649

- Летом для Рембрандта начинается трудный период. Гертье ссорится с ним и в июне покидает дом. Столкнувшись с ее претензиями, художник предлагает ей пожизненную ренту в размере 160 флоринов в качестве компенсации за ее заботу и услуги, но при условии, что она не изменит завещание, которое составлено в пользу Титуса. Обе стороны подписывают это соглашение 15 июня.

- Вскоре после этого Гертье, глубоко увязшая в долгах, обвиняет художника в нарушении обещания жениться. Рембрандт взбешен, тем более что до него доходят слухи, что Гертье заложила драгоценности Саскии судовладельцу из Эдама. Прило-



1650

- Рембрандту удается поместить Гертье Диркс на пять лет в исправительное учреждение в Гауде на основании заявления нескольких свидетелей, которые, подкупленные художником, подтвердили, что она психически больна.
- Поэт Ламберт ван дер Бос посвящает Рембрандту стихи, в которых он упоминается наряду с Тицианом и Рубенсом: «Не стану я доказывать твою славу, о Рембрандт, ибо уважение, которое питают к тебе повсюду, несомненно при одном упоминании твоего имени». Таким образом, восхищение, которое испытывают к нему интеллектуальные круги Амстердама, совпадает по времени со скромным количеством заказов, которое он получает от средних классов.
- Несколько голландских городов опустошает чума (Лейден теряет четверть своего населения). Штатгальтер Вильгельм II (1626—1650), который занимает этот пост с 1647 года, умирает от оспы. Его жена Мария Стюарт (дочь бывшего английского короля Карла I) беременна будущим Вильгельмом III, и на

Брак Ясона и Креусы
1648, офорт, 24×17,7 см
Библиотека Пирпонта Морфана, Нью-Йорк и др.

собрании было решено, что его место останется незанятым неограниченное время. С моря Голландии угрожает Англия, ее флот оказывает давление на голландские торговые суда. Все эти факторы затрудняют торговлю и уменьшают состояние голландских средних классов, что неблагоприятно сказывается и на профессионалах из мира искусства, в том числе на Рембрандте, который полностью зависит от заказчиков картин.



Вид лагеря. Ок. 1650, рисунок. Британский музей, Лондон

1651

- Прорывает дамбу Синт-Антонис, расположенную неподалеку от дома Рембрандта, вода затопливает соседние деревни и добирается до городских бастионов. Хотя на Брестрат воды нет, она доходит до домов, прилегающих к Синт-Антонис, подмывая фундаменты близлежащих домов, в том числе дома, соседнего с домом Рембрандта, принадлежащего португальскому еврею Даниэлю Пинту.
- Кристоффель Тейс требует от художника уплаты причитающихся сумм в счет оплаты дома, составляющих около 8000 флоринов. Чтобы умиротворить Тейса, которого тревожат грозящие Голландии экономические трудности, художник создает офорт с изображением загородного дома Тейса в Хаарлеме. Он также сообщает Тейсу, что дом по соседству ремонтируют и что поток расходов нескончаем.

1652

- В то время как средние классы Амстердама продолжают предпочитать жеманное и элегантное искусство его бывшего ученика Говарта Флинка, Рембрандт полностью отдается свободе творчества, создавая образцы чистого искусства под влиянием классического стиля, пришедшего из Италии.
- Этот год становится свидетелем первой войны между Голландией и Англией за владычество на море, начавшейся после нескольких лет провокаций по отношению друг к другу. Во время боевых действий Индийская компания теряет множество судов с грузом, что уменьшает финансовые возможности и покупательную способность голландских купцов. Клиенты Рембрандта обсуждают цены на его картины, а некоторые даже возвращают портреты, сославшись на отсутствие сходства с позировавшими.
- Происходит трагедия, от которой Рембрандт едва не теряет рассудок. 18 августа хоронят их с Хендрикье ребенка. Художник в отчаянии наблюдает за быстрым развитием болезни ребенка и его смертью, вспоминая, какие муки он перенес вместе с Саскией, и ее смерть после рождения Титуса, единственного ребенка художника, оставшегося в живых.
- В 1652 году Рембрандт принимает Корнелиса Эйсберта ван Гоора, амстердамского представителя сицилийского аристократа Антонио Руффо, интересующегося искусством Рембрандта и одновременно владеющего большой коллекцией прекрасных картин и рисунков. Ван Гоор заказывает художнику картину с изображением Аристотеля.
- Брат художника Адриан, бывший мельником в Лейдене и не раз служивший моделью для своего брата, умирает в ноябре, оставив жену Лейсбет Симонсдохтер с тремя детьми, Яном, Корнелисом и Корнелией, которая впоследствии выйдет замуж за некоего Матхейса Тейса ван Кальстера. Не сохранилось ни одного документа, указывающего, что Рембрандт как-то связывался с ними. А вскоре умирает Лейсбет, младшая сестра, которая осталась в доме, чтобы заботиться об Адриане. Рембрандт чувствует себя одиноким, после того как не осталось никого из его братьев и сестер.

Святой Иероним в итальянском пейзаже

Ок. 1653, офорт, 25,9×21 см. Британский музей, Лондон





Знаменосец (Портрет Флориса Соопы)
1654, холст, масло, 140,3×114,9 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

1653

- В январе Кристоффель Тейс, который с 1649 года не получал от Рембрандта никаких денег, требует от художника уплатить долг, не довольствуясь офортом и двумя картинами, которые предложил художник. В феврале, не забыв включить в претензию сумму налога на переход имущества, прежде чем передать документы Рембрандту, он посылает в дом на Брестрат нотариуса, чтобы официально известить художника, что тот должен ему 8470 флоринов и 16 стуиверов, включая налоги и проценты за несвоевременные выплаты.
- Перед лицом требований Тейса Рембрандт берет два новых займа на общую сумму 1000 флоринов, которые его друг Ян Сикс предоставляет ему без каких-либо процентов. Первый из этих займов в размере 4180 флоринов получен от капитана Корнелиса Витсена, человека сомнительных моральных устоев, чья политическая карьера находилась на подъеме. Другой заем на сумму 4200 флоринов Рембрандт получает от торговца Исаака ван Хертсбека. Оба должны быть выплачены в течение года, а обеспечением является имущество Рембрандта. Вместо того чтобы этими займами уплатить долг за дом, Рембрандт занимается возвратом ранее полученных долгов и покупкой безделушек.

1654

Хендрикке преданы суду по обвинению в сожительстве. Оба предстают перед судом 25 июня. 2 июля и 16 июля Хендрикке вызывают одну, из чего можно заключить, что Рембрандт больше не является членом кальвинистской церкви и, возможно, принадлежит к секте меннонитов. 23 июня Хендрикке признается в связи с художником. Суд постановляет, чтобы она прервала отношения с ним и подверглась епитимье. Кроме того, ее отлучают от святого причастия. Тем не менее, Хендрикке принимает решение продолжать жить с Рембрандтом, несмотря на то что это значит страдать от унижения из-за отлучения от церкви.

- 30 октября Хендрикке рождает дочь, которую крестят в Аудекерк с тем же именем, что и двух умерших дочерей Рембрандта и Саскии: Корнелия.
- Художник пытается купить дом на Хандбоогстрат, но неудачно, поскольку он не может внести задаток.
- Кристоффель Тейс продолжает предъявлять требования Рембрандту, который соглашается выплачивать ему 50 флоринов в год. Он получает новые займы у других кредиторов, предоставив в качестве обеспечения свое имущество. Его финансовое положение все ухудшается и ухудшается.

- Рембрандт сосредотачивается на использовании свойственной только ему техники, которая встречает неприятие. Клиенты предпочитают утонченную технику в итальянском стиле с тщательной проработкой деталей, в которой пишут его ученики и конкуренты. Диего Андрада, купец из португальских евреев, жалуется, что заказанный им портрет не похож на оригинал и требует вернуть деньги, поскольку Рембрандт отказывается что-либо менять.

1655

- На Брестрат Рембрандта посещает женщина, которая утверждает, что ее зовут Трейн Якобсдохтер и что она старая подруга Гертье Диркс. Женщина утверждает, что ей известно о намерении Рембрандта подкупить свидетелей, чтобы оставить Гертье в исправительном учреждении в Гауде еще на шесть лет. После того как она говорит ему, что сделает все возможное для освобождения Гертье, художник в гневе угрожает ей, говоря, что «она пожалеет», если исполнит свое обещание.

- Рембрандт убеждает Титуса составить завещание, по которому, если Титус умрет раньше отца, его имущество (состояние Саскии) переходит к Рембрандту. Родственники Саскии (по-прежнему относящиеся к нему враждебно) не получают ни стуивера от этого состояния без разрешения Рембрандта.

Читающая старушка
1655, холст, масло, 80×66 см. Частное собрание



Портрет человека в мантилье
1654—1656, холст, масло, 114×87 см
Художественный музей, Бостон



- Рембрандт в отчаянии видит, как от него отказываются друзья. Даже близкие родственники, которые сами живут на грани нищеты в Лейдене, не могут ему помочь. В декабре он пытается купить более дешевый дом на Хандсбоогстрат, принадлежащий брату антиквара Дирка ван Каттенборга по имени Отто. Чтобы получить кредит на 4000 флоринов, он предлагает передать картины ценностью 3000 флоринов, в том числе портрет Отто в стиле портрета Яна Сикса 1647 года. По какой-то причине этот план не реализуется, и Рембрандт не приобретает дом и не создает портрет Отто.
- В это время, между декабрем 1655 года и январем 1656 года, он продает личные вещи и картины на семи различных аукционах, проведенных в Кейзерскроон на Калверстрат.

1656

- Гертъе Диркс, которая покинула исправительное учреждение и теперь присоединилась к списку кредиторов Рембрандта, умирает от болезни и истощения, так и не увидев краха художника. Испытывая потребность в деньгах, чтобы оплатить долги за дом, Рембрандт обращается к ее брату Питеру с просьбой вернуть 140 флоринов, которые он одолжил Гертъе сверх оговоренной пожизненной ренты. Питер отказывается платить, подает иск против Рембрандта и выигрывает дело.
- 17 мая начинаются юридические манипуляции с целью не допустить потери дома. В Палате по делам сирот он пытается зарегистрировать собственником дома на Брестрат сына Титуса, чтобы сделать дом недоступным для кредиторов, которым тот был предложен в качестве обеспечения за полученные займы. Палата по делам сирот отказывается и, кроме того, предлагает нового опекуна Яна Верваута, отвечающего за соблюдение интересов Титуса. Одна из первых мер заключалась в том, чтобы сделать сына кредитором отца.
- Отчаявшись найти способ умиротворить кредиторов, Рембрандт в июне обращается в Верховный суд с "cession bonorum", объявлением о банкротстве, не подрывающем репутацию, утверждая, что утратил свое имущество, занимаясь торговлей «на море». Однако на деле неизвестно, в какой степени Рембрандт вкладывал средства в морскую торговлю.
- 20 июля началась судебная процедура по продаже на аукционе имущества художника. Верховный суд назначает нотариуса Франса Янса Брейнинга, чтобы реализовать имущество должника и продать вещи, принадлежащие художнику.

1657

- Перед уполномоченными по делам о банкротстве продолжаются ссоры между кредиторами Рембрандта относительно очередности удовлетворения их претензий, и они даже требуют выплат друг у друга. Один из кредиторов имеет преимущество благодаря высокому политическому положению: бургомистр Корнелис Витсен, которому удастся поместить себя на первую строку списка в очереди на получение денег от продажи имущества Рембрандта.
- Титус составляет новое завещание в пользу Хендрике и своей единокровной сестры Корнелии, оставив Рембрандту право пожизненного пользования.



Автопортрет художника с высоким воротником
1657, холст, масло, 53×43,5 см
Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



Сатира на художественную критику

1644, перо, коричневые чернила

Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В эти годы Рембрандт оказался в трудной ситуации, которая угрожала и его финансовому положению, и его репутации художника. С одной стороны, он получал многочисленные претензии от клиентов, например от Андриса де Граффа, которому не понравился его портрет. С другой стороны, его репутацию подрывал град насмешек от его самого влиятельного покровителя Константейна Хейгенса по поводу портрета Жака де Гейна III, — в стихотворной форме тот говорил, что портрет не имеет ничего общего с оригиналом.

К этому следует добавить острую конкуренцию со стороны молодых художников, будь то его собственные ученики или нет, которые научились в совершенстве копировать тот стиль, который принес славу Рембрандту в 1630-е годы и который по-прежнему предпочитали высшие слои амстердамского среднего класса. Говарт Флинк и Фердинанд Бол стали теперь его соперниками по профессии, хотя и продолжали восхищаться бывшим учителем и внимательно следили за развитием его творчества. В то же время критики уже начали давать отрицательные отзывы о работах Рембрандта. На этом рисунке Рембрандт дал волю своему презрительному отношению к критикам, которых он называл «ослами». На рисунке Рембрандт изобразил самого себя, испражняющегося позади картины, которую подвергают критическому разбору и которая похожа на портреты «золотого века». Этим рисунком Рембрандт показал, как мало его волнует то, что говорят о нем и его произведениях. Более того, он показывает, какую реакцию вызывают у него чужие замечания — желание вытереть ими зад.

Из головы невежественного критика, которая напоминает чертами лица Андриса де Граффа, торчат ослиные уши. Удобно усевшись на пивной бочке, он тычет в картину трубкой, готовый высказать мнение своим ядовитым языком (на что указывает также змея, обвивающая его руку), предварительно свалив картину, которая теперь лежит на полу. Вокруг него собралось несколько приспешников, жадно ловящих каждое слово критика-осла, которых Рембрандт также изобразил с большим презрением. Один из них изображен сидящим у ног критика, словно слуга, готовый повторять каждое слово хозяина. Другой, возможно, член гильдии художников, поддерживает картину. Рембрандт не забывал, что ему нужно получить отзыв других членов гильдии, чтобы требовать гонорар с де Граффа.



Христос, исцеляющий больных

1642—1649, офорт, 27,8×38,8 см

«1-е состояние» — Государственный музей, Амстердам

«2-е состояние» — Дом Рембрандта, Амстердам

В этой работе художник вольно интерпретировал рассказ, заимствованный из 19-й главы Евангелия от Матфея, соединив несколько эпизодов в одну сцену. В центре изображен Иисус, его протянутые руки говорят о том, что он примет каждого, кто обратится к нему с просьбой о чуде. Справа на переднем плане больные, которые жаждут исцелиться светом, исходящим от Господа. Слева матери несут детей, чтобы Христос возложил на них руки, но Святой Петр не пускает их, чтобы они не тревожили учителя. Среди женщин находится богатый молодой человек, спросивший, как можно получить вечную жизнь, и размышляющий теперь над ответом Иисуса, который посоветовал продать все имущество, вырученные деньги раздать нищим и последовать за ним.

Тема картины была актуальной для Амстердама, где было много жителей, разбогатевших на торговле. Верблюд у двери справа, по-видимому, намекает на слова Иисуса «удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие». Наконец, слева изображена группа фарисеев, которые наблюдают за Иисусом и продолжают повергать его испытанию, на этот раз вопросом о браке. Рембрандт изобразил их по сделанным в этот период зарисовкам евреев.

Этот библейский эпизод имел большое значение в учении меннонитов, поскольку он связан с идеей крещения, которое, по мысли меннонитов, должно быть сознательным актом. В основе учения секты, к которой причислял себя Рембрандт, лежали слова Иисуса, сказанные им, когда матери принесли детей, чтобы он возложил на них руки: «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко мне». Из этих слов они делали вывод, что вера должна быть сознательно избранной, а не навязанной.

Рембрандт работал над этим офортом между 1643 и 1649 годом, это было время успеха *Ночного дозора*. Художнику хотелось прежде всего изобразить группу людей, которые составляют динамическое, живое единство. Этот офорт называют *Лист в 100 гульденов*, возможно, потому, что в XVIII веке была распространена история о том, что сам Рембрандт заплатил непомерную сумму в 100 гульденов, чтобы приобрести его экземпляр.



Девочка у окна

Ок. 1645, холст, масло, 81,6×66 см

Картинная галерея Далидж, Лондон

В этот период одиночества Рембрандт находил убежище у себя в мастерской. Там, наблюдая за тем, как ученики с энтузиазмом копируют богатый, красочный стиль его молодости, сложившийся под влиянием Рубенса, он начал работу над более вдумчивой картиной. На смену выставления себя напоказ пришел самоанализ, отражающий подавленное состояние, в котором пребывал художник. Так, после смерти своего прежнего кумира, Рембрандт нашел нужное решение для выработки нового стиля в экспериментах позднего Тициана. Картина *Девочка у окна* является одним из произведений, созданных в этот период, которое стало упражнением, в котором полностью достигнута цель — передать черты материального облика модели.

Реалистичность образа девочки была достигнута посредством использования грубого холста, позволяющего наносить крупные мазки, различных оттенков охры и дополнительная подмазка рукой для придания фигуре объема. Объем передан светом и цветом, практически без линейного рисунка. Рембрандт уже освоил эту технику, предвестником которой был Тициан, в *Ночном дозоре*, где на некоторых фигурах он уже применял прозрачные мазки, чтобы передать идею движения и расстояния.

Предметом этой картины также служит удаленность или близость модели по отношению к зрителю. Намек на перспективу основан на наклоне полки или подоконника, на который девочка опирает руки, одна из которых параллельна плоскости картины. Ощущение полупрозрачности блузки создается благодаря свободному стилю художника, который не вычерчивал по холсту линии, а наносил краски густым слоем. Чувственную композицию завершает эротический штрих в виде золотого ожерелья, которое девочка тербит пальцами, чтобы привлечь внимание к вырезу блузки. Рембрандт с большой легкостью изобразил розовые щеки и красные губы, прядь волос на лбу, чувственную кожу, аромат которой, кажется, можно ощутить.



Святое семейство

1645, холст, масло, 117×91 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Хотя сюжет этой картины имеет религиозную основу, ее персонажи, их движения, жесты и позы выглядят совершенно человеческими. Чтобы выделить фигуры Девы Марии и младенца, Рембрандт осветил их сверхъестественным светом, исходящим сверху. Кажется, что по этому лучу света из расположенной слева брешы в небесах спускаются херувимы. На заднем плане золотистый свет очага освещает работу святого Иосифа, который углубился в свои плотницкие дела и, ввиду его земной природы, стоит поодаль от сцены чуда. Перед нами, несомненно, изображен эпизод семейной жизни, скрытый от посторонних глаз. Происходящее не требует пространных пояснений — обо всем говорят жесты матери.

На создание картины художника, видимо, вдохновила привязанность Гертъе к его сыну Титусу и, кроме того, эскизы матерей с детьми, созданные под впечатлением от рождения его первого ребенка Ромбертуса, умершего в столь раннем возрасте. Рембрандт с неослабевающим интересом коллекционировал жесты и позы, и вполне возможно, что у него имелся целый набор таковых для выражения материнской нежности, строгости и любви, которые он впоследствии использовал в других, более проработанных композициях.

Художник, много работающий у себя в мастерской и едва находящий время для Титуса, — это святой Иосиф, трудящийся у очага. Младенец — это Титус, а Дева Мария — Гертъе, склонившаяся над младенцем. Или, быть может, картина является напоминанием о жене художника Саски и изобразив ее наблюдающей за растущим сыном.

Хендрикке Стоффельс

Хендрикке Стоффельс — дочь Ягера, вероятно, родилась в деревне Рандорп, расположенной неподалеку от Амстердама, или, быть может, в городке Бредеворт на северо-востоке Голландии 21 июля 1625 года. О ее детстве почти ничего не известно, за исключением того, что ее отец по имени Стоффел Ягер был сержантом и что у нее было шестеро старших братьев и сестер, один из которых был барабаником, а другой солдатом.

Вероятно, с самого детства Хендрикке была привычна к грубым манерам солдат, их частому пьянству в трактирах, шумному смеху, военным приказам, жалобам, дурным манерам и несдержанности. Она также научилась, как и другие женщины в доме, обходиться без посторонней помощи во время долгого отсутствия отца и братьев.

Если бы Ягер прожил достаточно долго, он бы увидел, как растет его дочь среди ветряных мельниц, коров и пастбищ. Ее повседневными делами было посещение церкви, покупки, уборка в доме, готовка пищи, стирка белья у реки, ремонт одежды, уход за коровами и вывод их на пастбище, что позволяло ей заработать себе на хлеб.

Старшая сестра была замужем за солдатом, и Хендрикке, наверное, задумывалась о собственном будущем. Она не хотела, подоб-

но сестре, жить беспокойной жизнью, гадая, когда муж вернется с войны, но именно такое будущее ждало ее, если бы она осталась в деревне. Поэтому она решила наняться прислугой в один из домов богатых, образованных и опрятных жителей Амстердама, где жизнь была более спокойной и мирной.

В середине 1640-х годов Хендрикке устроилась служанкой в дом Рембрандта. В то время дом и уход за Титусом лежали на Гертье, и она была очень рада появлению помощницы. Однако первоначальная радость Гертье быстро сменилась ревностью, когда она увидела, что Хендрикке, скромная и простая служанка, превратилась в любимицу Рембрандта, который начал использовать ее в каче-

стве модели для своих рисунков и некоторых картин, например для картины *Женщина в постели*. Эти картины говорят о том, что Рембрандт не мог не испытывать к Хендрикке сексуального влечения, так нравилось ему воссоздавать детали ее юного тела. Рембрандт никогда не скрывал от Хендрикке своих отношений с Гертье, равно как и Хендрикке никогда не надоедала ему, в отличие от последней, постоянно выяснявшей отношения.

Рембрандт никогда так и не женился на Хендрикке из страха потерять деньги, полученные им по завещанию Саскии,



Портрет Хендрикке Стоффельс
Ок. 1655, холст, масло, 72×60 см
Лувр, Париж



Симон Кик
Солдаты на конюшне
Холст, масло, 75×105 см
Частное собрание



Арт ван дер Неер

Пейзаж с мельницей

1647—1649, дерево, масло, 69,5×92,5 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Лукреция

1666, холст, масло, 105,1×92,3 см

Институт искусств в Миннеаполисе

согласно которым он пожизненно пользовался ее имуществом. Вскоре злые языки обвинили его в том, что он живет во грехе, и стали утверждать, что Хендрике на самом деле проститутка, а потому поведение Рембрандта достойно осуждения, пусть даже он самый знаменитый художник в Амстердаме. Эти разговоры усилились в связи с беременностью Хендрике в 1654 году. Темные тучи, казалось, рассеялись, когда в конце октября родилась дочь, которую в Аудекерт крестили Корнелией в память о матери художника.

Душевные силы Хендрике вновь подверглись испытанию, когда художник объявил о материальной несостоятельности. Хотя его слава и не уменьшилась, его начали беспокоить кредиторы. После того как художник продал свое личное имущество и неоднократно пытался избежать с помощью юридических уловок уплаты долгов, Хендрике решила помочь художнику, учредив с Титусом фирму по торговле предметами искусства, в которой Рембрандт был записан в качестве работника. Рембрандт был обязан передавать фирме все свои работы в обмен на кров и стол, так что юридически он был защищен от каких бы то ни было претензий со стороны кредиторов. На этот раз семейные узы доказали свою силу.

В конце концов, четверем членам семьи пришлось оставить дом на Брестрат и переехать в более скромное жилище. Жизнь текла все так же, хотя комнаты были меньше, а пища более скромной. Вскоре в дверь нового дома постучалось несчастье —

заболела Хендрике. В августе 1661 года она, наверное почувствовав признаки серьезной болезни, составила завещание, по которому оставляла все свое имущество дочери Корнелии. Рембрандт получал право пожизненного пользования, а Титус получал наследство в том случае, если у Корнелии не будет детей. В 1663 году состояние Хендрике ухудшилось, и 21 июля она скончалась, ее тридцать восьмой день рождения завершил очередную главу в жизни Рембрандта.



Портрет Хендрике Стоффельс

Ок. 1660, холст, масло, 78,4×68,9 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Женщина в постели

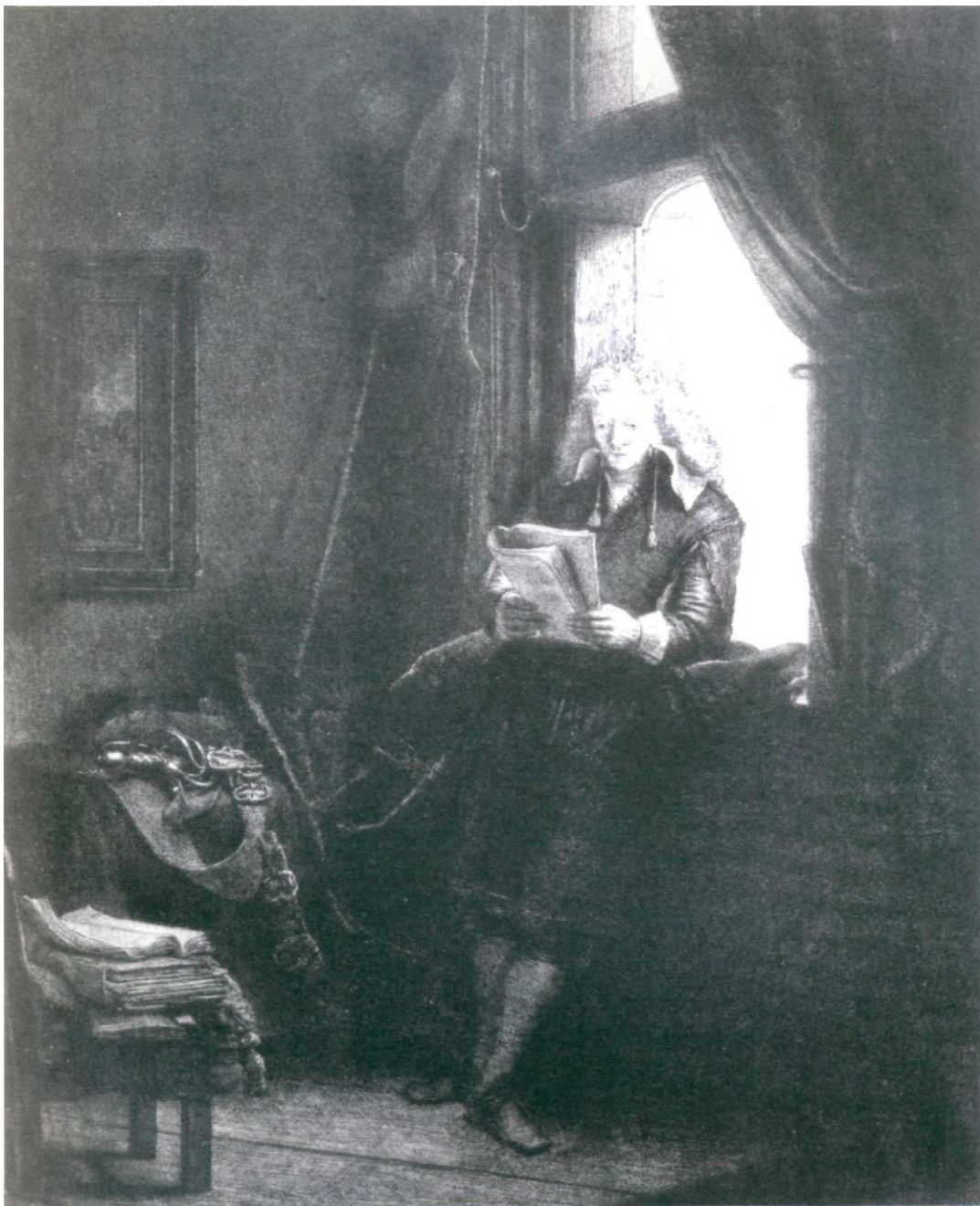
Ок. 1647, холст, масло, 81,3×68 см

Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

Согласно библейской «Книге Товита», невинность Сарры ревностно охранял влюбленный демон, который убивал одного за другим ее мужей в первую брачную ночь. Когда Товит взял Сарру в жены, ему удалось прогнать демона, положив сердце и печень волшебной рыбы в курительницу как посоветовал ему архангел Рафаил. Как только демон бежал, супруги вознесли молитву и счастливо возлегли.

В этой работе художник запечатлел момент, когда Сарра, встревоженная тем, что муж долго не приходит, перестает раздеваться, чтобы посмотреть, что он делает. Молодая женщина на картине, полулежа на кровати, чувственно обнажила плечо, придерживая занавеску, она смотрит вправо. Поскольку яркая красная занавеска расположена на переднем плане, у зрителя создается ощущение, что она выглядывает из картины, выставив из нее голову и локоть. Это свидетельствует о любви Рембрандта к оптическим иллюзиям, которые оживляют композицию.

Кроме того, Рембрандт хотел придать изображаемому сюжету налет повседневности. Молодая женщина выглядит не ослепительной красавицей, а девушкой с грубоватыми чертами лица и крупными, грубыми руками, которые имеют мало общего с итальянскими изображениями обнаженной натуры, столь модными в то время. Основное внимание художника сосредоточено не на ее внешней физической красоте, а на выражении лица, в котором отражается тревога по поводу угрозы демона и желание вступить наконец в брак, что ей не удавалось уже семь раз.



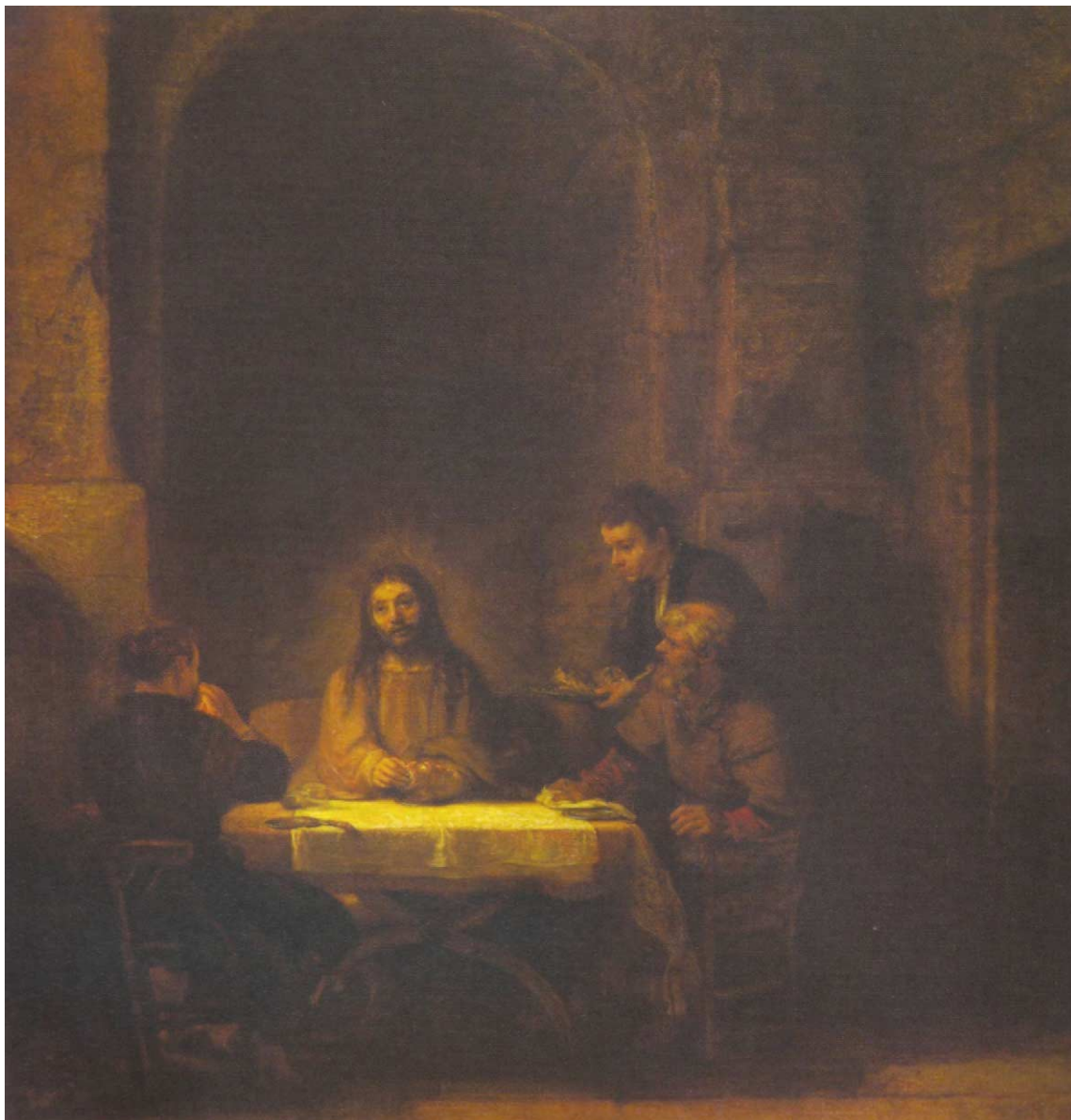
Портрет Яна Сикса

1647, офорт, 24,5×19,1 см

Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк; Британский музей, Лондон и др.

Портрет является одним из первых свидетельств взаимоотношений Рембрандта с Яном Сиксом, и по нему видно, что художник хорошо его знал. Первоначально Рембрандт намеревался изобразить Сикса землевладельцем, опирающимся на подоконник своего загородного дома с охотничьей собакой, прыгающей у его ног. Однако в итоге картина больше говорит о том, что сам Сикс думает о себе. Он считает себя не землевладельцем, а, в первую очередь, интеллектуалом, чьим любимым занятием является чтение. Он опирается на подоконник и читает книгу. Сквозь окно льется яркий полуденный свет. Лицо, которое должно было бы быть в тени, поскольку человек стоит спиной к свету, кажется целиком освещенным. Это свет мудрости, исходящей от страниц книги. В комнате имеется большое множество вещей, свидетельствующих о личности их владельца. Есть стул, на котором лежит стопка книг, одна из которых открыта, показывая, что в нее заглядывали совсем недавно. Есть картина на стене, которая отражает интерес молодого торговца к искусству. Ян Сикс приобрел несколько произведений Рембрандта, в том числе *Саскию в красной шляпке* и *Проповедь Иоанна Крестителя*, которые были куплены им в 1652 году.

Это произведение имело большой успех, и подобный тип портрета интеллектуала становится модным, о чем можно судить по некоторым договорам, предусматривающим, что художник должен изобразить позирующего «аналогично портрету господина ван Сикса». Так было, например, с портретом Эфраима Бонуса.



Ужин в Эммаусе

1648, дерево, масло, 68,5×66 см

Лувр, Париж

В конце 1640-х годов художник создал несколько самых простых из своих работ, где он умело использовал такое средство художественного выражения, как композиция, своей ясностью выделявшее картину среди барочного изобилия, модного в то время в Амстердаме.

Христос уже часть пути сопровождает своих учеников, но те пока еще не поняли, кто он. И лишь когда он разделяет хлеб за ужином за мгновение до того, как он исчезнет из виду, они его узнают. Рембрандт хотел воссоздать в реалистическом ключе то мгновение, когда Христос чудесным образом предстает перед апостолами через три дня после погребения, и для этого он воспроизвел жесты, позы и предметы, которые создают ощущение обыденности.

Поэтому, несмотря на важность этого евангельского эпизода, на картине Рембрандта этот эпизод вызывает ощущение камерности и обыденности происходящего. Основная группа персонажей смещена от центра и расположена ниже горизонтальной оси, что нейтрализует монументальный характер происходящего. Фигура Христа помещена в середине на фоне выделяющей его ниши в стене. Свет, льющийся из окна в верхнем левом углу, позволяет привлечь внимание к преломлению хлеба, что стало кульминационным моментом ужина и символически выражает таинство причастия. Светящийся нимб подчеркивает божественную сущность Христа и предвещает его последующее исчезновение. Ученики сидят в непосредственной близости от него, один справа с удивленным видом держит салфетку, лежащую на тарелке, в то время как его спутник складывает руки в молитве. На столе, покрытом ковром и белой скатертью, рядом со стаканом и маленькой глиняной миской стоят три блюда с тремя ножами. Присутствие слуги придает эпизоду достоверность и динамизм, равно как и лица, написанные с реальных людей.



Фауст

Ок. 1652, офорт, 20,9×16,1 см

Дом Рембрандта и Государственный музей, Амстердам

Эта картина, известная в конце XVII века под названием *Алхимик у себя в кабинете*, в XVIII веке получила название *Фауст*. Под этим названием она упоминается в 1731 году в описи коллекции Валериуса Рёвера, а вскоре после этого антиквар Франсуа Герсен повторил это название в своем каталоге. И. В. Гёте обессмертил это название, когда поместил изображение этой картины на обложку издания «Фауста» 1790 года.

Смысл анаграммы, которую созерцает персонаж, до конца неясен. На первый взгляд, буквы соответствуют надписи "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum" (Иисус Назоретянин, царь иудейский), которую Пилат приказал поместить на крест во время распятия. Другие буквы представляют собой анаграмму, соответствующую тексту молитвы, написанной на обратной стороне. Из монограммы высовывается рука, рисующая эллипс.

Не менее трудно опознать личность изображенного человека. Некоторые считают, что им может быть главный герой пьесы «Трагическая история доктора Фаустуса» английского драматурга Кристофера Марло (1564—1593), на обложке которой имелась аналогичная иллюстрация. Другие исследователи считают, что картина представляет собой зашифрованный портрет Фауста Социна, итальянского дворянина, основавшего в XVI веке секту социан, пацифистские теории которого и защита свободы слова повлияли на учение меннонитов. Третьи утверждают, что картина имеет отношение к каббалистическим ритуалам, совершаемым амстердамскими евреями, с которыми Рембрандт поддерживал тесные отношения. Он был дружен с некоторыми из них, например с Менассе бен Израилем, тем более что они жили по соседству. Кроме того, теперь, когда его финансовое положение стало крайне шатким, Рембрандт укрепил свои связи с богатой еврейской общиной в надежде получить заказы от ее членов.



Портрет Николауса Брейнинга

1652, холст, масло, 107,5×91,5 см

Картинная галерея, Кассель, Германия

В 1652 году Рембрандт получил заказ от представителя высшего амстердамского общества. Еще в возрасте 23 лет Николаус Брейнинг получил в наследство от своего деда огромное состояние. Он принадлежал к влиятельной семье адвокатов, которые работали на Голландскую Ост-Индскую компанию. Любопытно, что член этой семьи Франс Янс Брейнинг в 1656 году был уполномочен ликвидировать имущество Рембрандта после банкротства и распродать вещи художника на аукционе.

Николаус не сомневался, что будет жить в достатке до конца дней, а потому художник изобразил его расслабленным аристократом, довольным жизнью. Он опирается на правую сторону стула, голова его повернута в сторону, противоположную положению его туловища, и он предстает элегантным, искренним и честным молодым человеком, то есть человеком, который с честью носит доброе имя Брейнингов. Хотя дворян в то время в Голландии уже и не было, но были богатые и влиятельные люди, к которым относились именно так.

Затемненный фон заставляет зрителя сосредоточить взгляд на лице и руках, в которых видны лишь костяшки пальцев. Свет, падающий на лицо молодого человека, создает ощущение, что он загадочным образом появляется из темноты. Отсутствующий взгляд указывает на склонность к размышлениям, возможно, в отношении поэзии и искусства, тогда как пухлые губы и огромные глаза красноречиво свидетельствуют о молодости и приятной внешности. Можно сказать, что у этого молодого человека есть все — и он об этом знает.



Автопортрет

1652, холст, масло, 112×81,5 см

Музей истории искусств, Вена

Этой картиной художник начал новый цикл автопортретов. Он больше не изображает себя молодым человеком, демонстрирующим свои знания о выражениях человеческого лица, то скрывающегося под восточными одеждами, то пробующего определенные жесты и позы. Не изображает он себя больше и профессиональным художником, гордящимся своим общественным положением и украшающим себя золотой цепью, которую принцы дарят своим фаворитам. Этот портрет — это в чистом виде самоанализ и стремление проникнуть в глубь человеческой души. Оказавшись один на один с холстом, Рембрандт изобразил себя художником за работой.

Он выглядит властным и спокойным, его руки крепко держат пояс, а его лоб слегка нахмурен. Его челюсть и губы слегка сжаты. Отличительной чертой портрета является выражение лица Рембрандта — он смотрит прямо на зрителя. Возможно, впервые видны его глаза, хотя левый глаз и находится в тени, что придает лицу рельефность. Веки выглядят покрасневшими от длительной работы, недосыпания и воздействия испарений от красок и растворителей.

В его внешнем облике нет ничего вычурного. На нем только шляпа и халат, запятнанный красками и растворителем. Биограф Рембрандта Филиппо Балдинуччи (1625—1697) так отзывался об этой картине: «к уродливому и плебейскому лицу, которое вызывало у него неприязнь, он добавил неухоженность и грязь одежды, поскольку у него была привычка во время работы вытирать об нее кисти и делать еще что-нибудь в том же духе. Во время работы он не принял бы самого влиятельного в мире монарха, которому пришлось бы прийти вновь, когда Рембрандт закончит работу».



Аристотель с бюстом Гомера

1653, холст, масло, 143,5×136,5 см

Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Хотя финансы Рембрандта находились в плачевном состоянии, его слава многократно возросла и вышла за пределы Голландии благодаря активной продаже его работ, а также распространению их его учениками, которые разъехались по всей Европе. В Италии одним из его почитателей был Антонио Сбадафоне ди Карло, сенатор Мессины, герцог Баньяра, властитель Никосии и крупный коллекционер произведений искусства. Руффо через своего агента в Амстердаме заказал у Рембрандта картину для своей галереи с изображением какого-нибудь философа, обещая художнику в восемь раз больший гонорар, чем мог бы запросить за такую картину итальянский художник 500 флоринов. Естественно, находящийся в стесненных обстоятельствах Рембрандт немедленно приступил к работе, посвящая ей почти все свое время. В 1654 году законченная картина была отправлена морем в Мессину, и Руффо остался очень доволен увиденным. Он немедленно заказал у Гверчино картину (ныне утраченную) ей в пару и вознамерился приобрести другие картины голландского мастера.

Из темного фона, на котором едва можно разглядеть стопку книг, проступает фигура зрелого мужчины с бородой, одетого в черную тунику и рубашку с широкими рукавами и сборками на запястьях. Низко надвинутая шляпа с широкими полями скрывает в тени часть его лба, позволяя золотистому свету падать на лицо и подчеркивать нос, скулы и печальное выражение. Правая рука покоится на античном бюсте, тогда как левая перебирает золотые звенья цепи, на которой висит медальон с изображением лица человека в шлеме.

Личность персонажа и изображенный эпизод представляли такую же сложность для Руффо, какую они представляют и для современных ученых. В каталоге аристократа указана «стоящая фигура философа (по-видимому, Аристотеля или Альберта Великого), написанная в Амстердаме художником Рембрандтом». По-видимому, на этом основании был сделан вывод, что бюст принадлежит слепому поэту Гомеру и что на медальоне изображен Александр Великий. История связывает этих трех людей: Аристотель, почитатель Гомера, был наставником Александра Великого, человека в шлеме. Таким образом Рембрандт, по-видимому, выразил свое размышление на тему эфемерности природы и быстротечности славы и почета, что было связано с неприятием, пережитым самим художником в Амстердаме, — Гомера отвергли в Кумах, когда он попросил о защите в обмен на стихи, прославляющие город. Аристотель был свидетелем казни своего друга Каллисфена по приказу Александра, а после смерти царя был приговорен к ссылке.



Три креста

1653, офорт, 38,5×45 см

Дом Рембрандта, Амстердам; Британский музей, Лондон

Эта гравюра из коллекции Дома Рембрандта является, вероятно, первым состоянием офорта (первым оттиском), над которым Рембрандт работал в течение нескольких лет, добавляя новых персонажей и изменяя различные элементы композиции и ее световое решение. В действительности он исправлял офортную матрицу целых четыре раза, создав тем самым четыре различных произведения. Хотя поначалу художник намеревался поэкспериментировать с гравюрой, чтобы увидеть, как будет меняться выразительность, он обнаружил, что это удачный способ предложить восторженным собирателям новое произведение. Например, если у них уже есть оттиск с изображением распятого Христа с тремя разбойниками, то они также могли захотеть приобрести изображение распятого Христа с двумя разбойниками и Лонгином. Такой коммерческий ход давал художнику возможность кормить себя и семью.

Художник продолжал вносить изменения в этот офорт, преобразуя изображаемый эпизод. На первом оттиске была изображена смерть Христа на Голгофском кресте. Остальные персонажи были сгруппированы вокруг него. Когда тени накрыли землю, сверхъестественный свет выхватил из темноты основных персонажей (Марию, Иоанна и доброго разбойника рядом с центурионом, который станет христианином), оставляя во тьме группу неверующих и злого разбойника.

В 4-м состоянии Рембрандт изменил исходную матрицу затенив композицию диагональными линиями резца, чтобы сосредоточить внимание на умирающем Христе. Так, он удалил несколько групп людей, но при этом появился всадник с копьём (возможно, Лонгин) и Иоанн, который с распростертыми руками слушает слова Иисуса. Присутствующих начинает поглощать ночной мрак, и сцена поражает своей эмоциональной глубиной.



Купальщица (Хендрикье Стоффельс)

1654, дерево, масло, 61,8×47 см

Национальная галерея, Лондон

Художник с нежностью и деликатностью изображает любимую Хендрикье, которая входит в воды реки, приподняв одежду. Художник изображает ее не как сексуальный объект, а показывает ее задумчивой, погруженной в собственные тревоги и осторожно ступающей по илистому, скользкому дну. Молодая женщина погружена в себя, и Рембрандт изображает ее живущей во внутренней вселенной, принадлежащей только ему и Хендрикье. Вода, в которой отражаются золотые складки шелкового платья молодой женщины, оставленного на камне, и растительность справа образуют почти фантастическое обрамление, рай, который доступен только им двоим.

Весь портрет пронизан чувственностью. Широкий вырез нижней рубашки обнажает нежную кожу груди. Теплый свет красноватых тонов окутывает тело молодой женщины. Волосы наверняка такие же густые и мягкие, как красноватая листва кустов и деревьев, скрываются в тени между бедер, контрастируя с блестящим светом на правом рукаве ее рубашки. Шею Хендрикье нежно ласкает рыжий локон, а губы, кажется, складываются в улыбку, когда она видит, что ее секрет отражается в спокойной воде ручья, которую Рембрандт выписал свободными и гибкими мазками.

Художник чувствовал себя совершенно свободно, работая в собственном стиле. Чувственность в этой работе влияет не только на способ изображения сцены, но и на применяемую технику. Картина написана густой краской, и охристые, красные и белые цвета наносятся с необычайной плавностью. Этот грубый стиль нанесения мазков напоминает технику и стиль поздних работ Тициана.

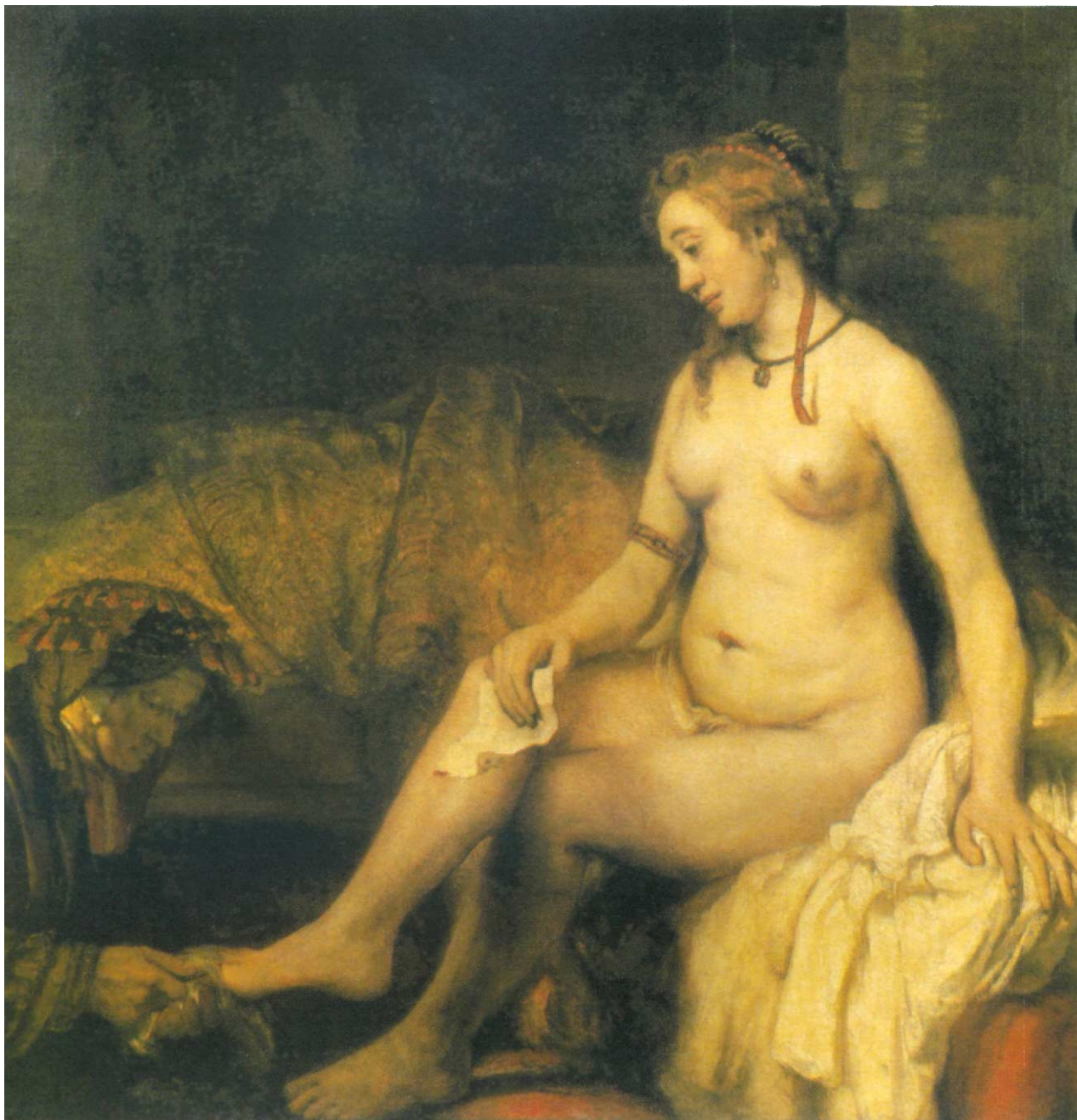


Портрет Яна Сикса

1654, холст, масло, 112 см×102 см

Собрание Сикса, Амстердам

Этот портрет словно знаменует собой высшую точку дружеских и покровительственных отношений между Рембрандтом и Яном Сиксом и входит в число лучших портретов, созданных художником, написавшим его в благодарность за то, что Сикс одолжил ему денег в период нужды. В этой работе преодолена холодность официальных отношений «художник — заказчик» и создается ощущение непосредственного, живого присутствия друга художника перед зрителем. Фигура в полный рост, повернутая вполоборота, выступает на темном фоне и оказывается очень близко к зрителю. Можно видеть мельчайшие подробности лица: ямочку на подбородке, намечающийся двойной подбородок, скулы и подернутые тоской глаза, наполовину скрытые в тени широкополой шляпой. У портретируемого совершенно естественный и непосредственный вид, он не позирует специально. Сикс, одетый в мундир и плащ, элегантно спадающий с плеча, надевает перчатку, словно собирается уйти, и бросает последний взгляд перед тем, как нас покинуть. Перед нами портрет интеллектуала и мыслящего дворянина, каким и был Ян Сикс. Создать такое впечатление Рембрандту помогает техника. Художник привносит свой личный стиль, нанося краску даже пальцами. Как и в *Ночном дозоре*, те места, которые расположены ближе к зрителю, изображены более свободно, чем те, что расположены дальше. Если лицо изображено со всеми подробностями, то красный плащ перебитый длинными черными мазками, создает впечатление, что он действительно спадает с плеча, галун написан густо наложенной масляной краской, а пуговицы на мундире — легкими касаниями белого и красного. Выющиеся рыжие волосы выполнены смазанными мазками, что резко контрастирует с тщательной проработкой картин раннего Рембрандта, здесь художник даже процарапал поверхность обратной стороной кисти, чтобы передать завитки волос. В более свободной технике написаны руки, которые, кажется, движутся перед глазами зрителя. Здесь Рембрандт принял во внимание личность человека и его социальный статус. Изображая Сикса надевающим перчатку, он хотел показать переход из одного мира в другой: от задушевности дружеских отношений, которые символизирует обнаженная рука, к образу, который он должен поддерживать в обществе, что символизирует рука в замшевой перчатке.



Вирсавия

1654, холст, масло, 142×142 см

Лувр, Париж

Библейский рассказ здесь лишь предлог, чтобы изобразить обнаженную женщину, моделью для которого наверняка служила Хендрике, возлюбленная художника, которой в том же 1654 году предстояло подарить ему дочь Корнелию. В работе над картиной художник опирался на венецианскую традицию изображения обнаженной натуры, для которой характерны богатство цвета и чувственность. Но если такие художники, как Тициан и Тинторетто, писали обнаженную женскую натуру, чтобы передать свое представление о красоте, то Рембрандт стремился передать внутренний мир персонажа. Вирсавия на картине — это не кокетливая девушка, которая знает, что царь Давид подглядывает за ней с балкона своего дворца, а жена Урии, которая видит, какая горькая судьба ждет ее оттого, что на нее пал выбор царя. Рембрандт выбрал тот момент, когда старая служанка вытирает ноги Вирсавии, а она получает от царя письмо с приглашением прийти к нему. Сидячая поза была, возможно, навеяна классическими фризами, от нее исходит аура поразительной безмятежности, которую усиливает квадратный формат картины. Кажется, что выражение лица Вирсавии раскрывает всю драматичность момента, когда она размышляет над поставленным перед ней выбором: отказать царю или быть неверной мужу. Свет скользит вверх по ее обнаженному телу, демонстрируя полные ноги и живот. Рембрандт ни в коей мере не идеализирует женское тело, он, скорее, позволяет взглянуть на него с более реалистичной точки зрения, чему нашлось много противников.



Польский всадник

Ок. 1657, холст, масло, 116,8×134,9 см

Собрание Фрик, Нью-Йорк

Это одна из наиболее загадочных работ Рембрандта, поскольку личность персонажа, представленного на ней, так и не была установлена. На картине изображен всадник на худой сивой лошади, скачущий на фоне пейзажа со строением на склоне холма и рекой. Он смотрит в какую-то точку за пределами картины, словно что-то или кто-то привлек его внимание. Известно, что картина находилась в Польше с 1792 года, когда владелец Михаил Огинский подарил ее королю. В 1910 году ее купил коллекционер — миллионер Генри Клей Фрик. Существует несколько гипотез относительно личности изображенного персонажа. Некоторые исследователи считают, что это просю натурщик в обличье выдуманного героя, быть может, из драматических рассказов о монгольском полководце Тамерлане, другие же заявляют, что это обобщенное изображение храбрости христианских воинов, сражающихся с турками. Некоторые говорят, что это может быть изображение блудного сына во время его странствий, тогда как другие объявляют его сыном литовского землевладельца, который сделал заказ художнику.

Многие детали говорят, по-видимому, в пользу последней гипотезы, которая в настоящее время находит все больше сторонников. Одежда и вооружение персонажа характерно для польского рыцаря: меховая шапка, или кучма, камзол из шелка с тесьмой, восточный меч с изогнутым лезвием, булава, или буздыган, желтые сапоги, подходящие до середины икры, и высокие рейтузы, которые были характерны не только для поляков, но и для венгров. Вместе с колчаном, наполненным стрелами, вооружение выглядит несколько устаревшим, но в то время поляки любили представлять себя наследниками древних традиций воинов-аристократов.



Мужчина в военных доспехах (Александр Великий)

1655, холст, масло, 137,5×104,4 см

Художественная галерея, Глазго

Эта работа стала предметом серьезного спора между Антонио Руффо и Рембрандтом, который чуть не положил конец их деловым отношениям. Итальянский аристократ остался настолько доволен *Аристотелем*, что заказал у Рембрандта еще две картины для своей галереи: *Александр Великий* и *Гомер*. Рембрандт решил начать с Александра, выбрав композицию, на которой персонаж в сверкающих доспехах на темном фоне, поглощенный своими мыслями, повернут к зрителю вполоборота и держит копье.

Через пятнадцать месяцев после получения картины в Мессине возник спор. Руффо увидел, что портрет Александра исполнен на холсте, составленном из нескольких кусков, и, хотя так делали даже такие художники, как Рубенс, он посчитал это недостойным для такого художника, как Рембрандт. Видимо, его неудовольствие возросло еще сильнее, когда он прочел адресованную ему записку художника, приложенную к обеим работам, в которой подчеркивается «крупный размер» Александра и содержится напоминание о цене: не менее 500 флоринов.

Руффо написал художнику письмо с выражением неудовольствия оплатой. Он писал, что у него создалось впечатление, что художник взял ранее написанные голову и плечи и добавил полосу холста внизу и еще по полосе с каждой стороны. В обмен за принятие сложенного из кусочков Александра Руффо попросил снизить цену и добавил, что если художник не согласится, то он может оставить картину себе и вернуть деньги, которые Руффо уплатил в качестве аванса. Этот случай показывает, каким образом Рембрандт отстаивал свою работу, не уступая требованиям клиента, несмотря на катастрофическое финансовое положение.



Бычья туша

1655, холст, масло, 94×69 см

Лувр, Париж

Это одна из тех работ, которые остались у художника, когда судебные эксперты выносили из его дома имущество во время проведения аукциона по распродаже имущества Рембрандта, состоявшегося в следующем 1656 году. На картине изображен бык, рассеченный сверху донизу и свисающий с перекладки с растянутыми ногами. Голова уже отрезана, из него уже вырезали потроха, осталась лишь мышечная масса, мясо. Грудную клетку пересекают два крюка, чтобы было легче ее поднимать. Сзади (на фоне то ли коровника, то ли кладовой) выглядывает судомойка и искоса смотрит на мертвое, расчлененное животное.

Художник хотел не только во всех подробностях показать, как выглядит туша быка, но и воспроизвести процесс забивания скота, чего ему удалось добиться при помощи свободной техники и палитры из красных, желтых и серых цветов. Ничто не выделяется на темном фоне, отчего яркий свет на туше животного выглядит еще более поразительным.

Рембрандту уже доводилось создавать рисунок с изображением двух мясников за работой, один сидит на корточках и отрезает кусок ноги висящего животного, а другой, держа во рту нож поменьше, изо всех сил тащит животное. На этой картине художник сам как будто превратился в мясника, он использовал кисть так, словно это огромный нож, царапая, взрезая и вскрывая плоть животного, чтобы отделить кожу, извлечь окровавленные внутренности и отрезать голову и конечности. Кажется, что свежие соки сияют, стекая по плоти после освежения. Жестокая, но завораживающая картина, которую поносили современники и отвергали академические крипики вплоть до XIX века, была реабилитирована лишь Эженом Делакруа и Оноре-Виктором Домье, которые впервые обнаружили ее необычайную выразительность. Это размышление о жизни и смерти, о жертве. Тело мертвого животного — тело мученика, принесенного в жертву.

Титус

Титус ван Рейн родился 22 сентября 1641 года и был крещен в Амстердаме в церкви Зюйдерк под именем Титус в память о недавно скончавшейся тетке Саскии Титии Коопал. Рембрандт с Саскией встретили рождение мальчика с большой радостью, но и с сильной тревогой, поскольку трое предыдущих детей (Ролбертус и две Корнелии) умерли вскоре после рождения.



Портрет Титуса

Ок. 1657, холст, масло, 67×55 см
Собрание Уоллиса, Лондон

Титус, у которого были выходящие рыжеватые доставшиеся ему от матери волосы, всегда служил для отца моделью и источником вдохновения. Титус позировал ему в костюмах библейских персонажей, и в этих образах легко узнать мальчика по чертам лица, в первую очередь по огромным темным глазам.

Когда Титус повзрослел, до него начала доходить правда о его отце, и он решил принять его сторону, предложив любую посильную помощь. Хотя закон, казалось бы, их разлучил, их отношения становились все ближе. Рембрандту даже не разрешили стать опекуном молодого человека, и Титусу были последовательно назначены два опекуна для соблюдения его интересов. Они сумели сделать его кредитором собственного отца, который юридически был должен ему 20 000 флоринов из состояния Саскии.

Молодой человек составил одно за другим три завещания, в которых Рембрандт выступал в роли душеприказчика, Корнелия была наследницей, а Хендрике разрешилось получать доходы с имущества. Рембрандт, разумеется, позаботился о том, чтобы наследство его сына оставалось недоступным для родственников его покойной жены, отношения с которыми по-прежнему были плохими. Но, несмотря на все усилия, Титусу предстояло стать свидетелем несостоятельности отца, который был вынужден про-

К сожалению, Саския, ослабленная родами, тяжело заболела туберкулезом и через несколько месяцев умерла. Художнику пришлось заниматься уходом за малышом, о чем свидетельствуют несколько забавных сцен, запечатленных на рисунках, но с годами Титус стал моральной опорой отца и одним из самых верных его союзников и защитников, когда Рембрандта душили долги и бесконечные требования кредиторов.

Вскоре Рембрандт нанял экономку Гертье Диркс, которая настолько привязалась к мальчику, что не предчувствовала ничего дурного, когда Рембрандт попросил ее подписать завещание, по которому Титус становился ее наследником после ее смерти. В конечном счете, место Гертье заняла молодая Хендрике Стоффельс, а Титус стал наслаждаться обществом более доброй и заботливой няни. Вскоре молодая женщина стала любовницей художника, привязанность Титуса к Хендрике стала еще более сильной. 30 октября 1654 года Хендрике родила девочку, единокровную сестру маленького Титуса, которую назвали Корнелией. Незаконная связь между няней и художником не позволила стать им образцовой семьей, но есть основания предполагать, что они с большой любовью относились друг к другу.



Вдовец

Ок. 1642, рисунок
Государственный художественный музей, Копенгаген



Иисус, спорящий с книжниками
1652, офорт, 12,6×21,4 см
Дом Рембрандта, Амстердам



Ребенок, учащийся ходить
Уголь, 7×7,5 см
Британский музей, Лондон

дать все свое имущество по смехотворным ценам, в том числе дом на Брестрат. Хендрике удалось сохранить лишь несколько предметов, таких как кровать и шкаф, заполненный одеждой, заявив, что это ее личная собственность. Со своей стороны, Титус сумел выкупить для отца в лавке ростовщика раму из черного дерева и несколько личных вещей.

Позади у них осталась жизнь в престижном районе, и с немногими оставшимися вещами они начали все сначала в районе Розенрахт, населенном поденными рабочими и ремесленниками, в арендованном доме, который был гораздо меньше и значительно менее роскошным. Возможно, Рембрандт, как и любой художник, мечтал о том, чтобы Титус сменил его в мастерской. Хотя рисунки Титуса не свидетельствовали о сколько-нибудь значительном таланте, он, по-видимому, все-таки стал художником.

Кредиторы, однако, продолжали давить на Рембрандта, и в который раз его защитила семья. В 1660 году Титус и Хендрике решили основать компанию, в которой Рембрандт числился наемным работником, а потому все, что выходило из студии, он передавал им в обмен на кров и стол. Замысел удался, и Рембрандт наконец мог спокойно работать, не боясь частных кредиторов, которые по-прежнему требовали от него денег. Титус стал торговым агентом отца и ездил от его имени по разным местам в поисках заказов.

В 1663 году Хендрике умерла от чумы, оставив свое имущество Корнелии, но назначив наследником Титуса в случае смерти Корнелии. В 1665 году Титус обратился в Генеральные Штаты с просьбой признать его совершеннолетним, чтобы он мог свободно управлять компанией.

После принятия его предложения к нему автоматически вернулись 6952 флорина, находившиеся в доверительном управлении после продажи дома на Брестрат. Эти

деньги вместе с 4000 флоринов, возвращенными одним из кредиторов, оказались для семьи словно манной небесной. К ним добавились 800 флоринов из состояния мужа его двоюродной бабушки. Казалось, положение поправляется, и Титус укрепил свое положение в качестве истинного защитника отца.

В 1668 году красивый и решительный Титус, уверившись в своем будущем, женился на Магдалене, дочери ювелира Яна ван Лоо, друга Рембрандта, который свидетельствовал в его пользу, когда возникли сомнения в стоимости имущества на аукционе 1656 года. Супруги переехали в дом, который Магдалена занимала с матерью в районе Сингель, оставив Рембрандта с Корнелией в до-



Давид и Ионафан
1642, дерево, масло, 73×61,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Подписи Рембрандта
и Титуса на документе,
датированном 3 июня 1665 г.
Архив Генеральных Штатов,
Гаага



Портрет Титуса в берете
Ок. 1660, холст, масло
Лувр, Париж

ме в районе Розенграхт. Но счастье супругов длилось недолго. Город опустошала чума, и четыре месяца спустя Титус заболел. К отчаянию Рембрандта и Магдалены, которая была беременна дочерью, которую назовут Типией в честь ее отца, молодой человек умер и был похоронен 7 сентября в арендованной могиле при церкви Вестеркерк, где уже покоилась Хенрике и где год спустя к ним присоединится его отец.

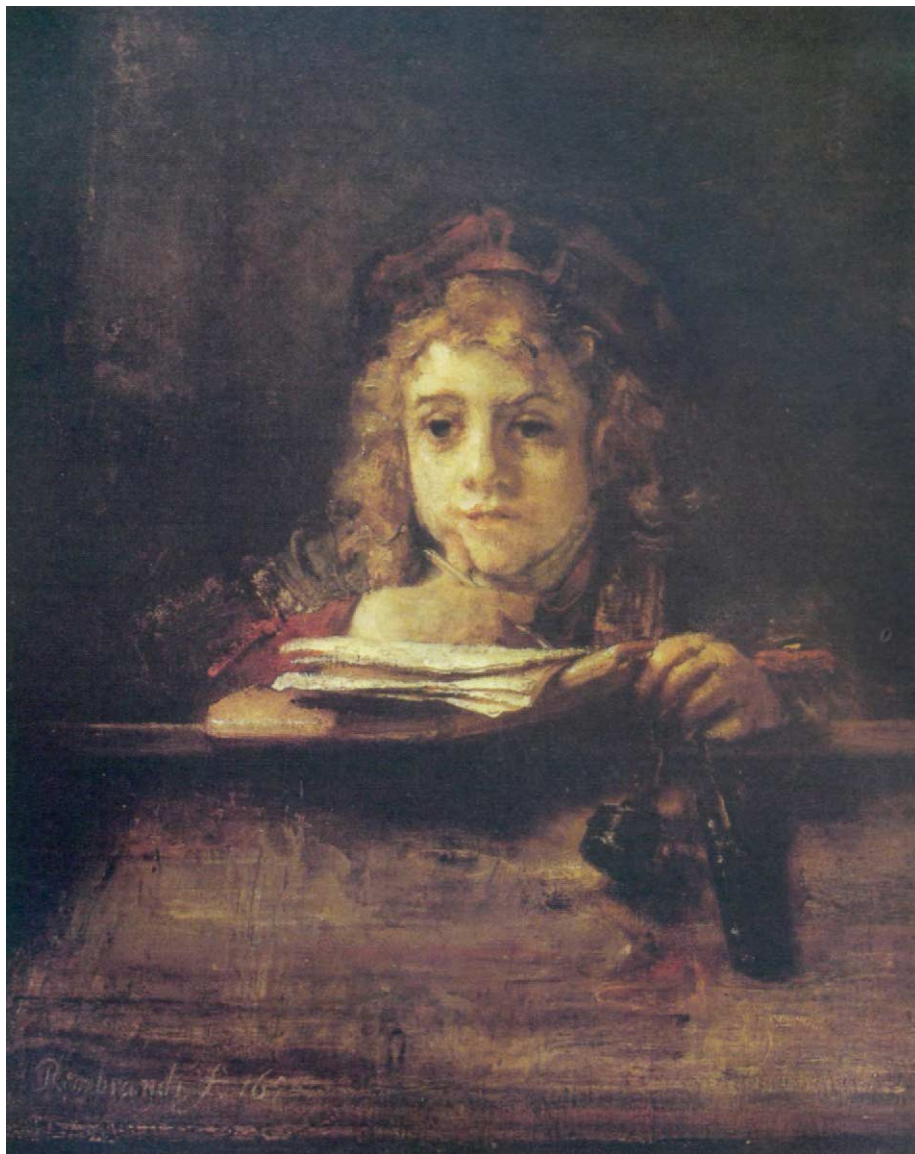
На следующий день после смерти Титуса была произведена опись его имущества, и Магдалена принялась выяснять, каким образом сделать так, чтобы ее дочь Типия имела преимущественное право по отношению к Корнелии, незаконнорожденной дочери Рембрандта и единокровной сестре ее покойного мужа. Она провела инвентаризацию активов компании и ревностно охраняла их. Однако Магдалена скончалась через тринадцать дней после свекра и была также похоронена в Вестеркерк. Среди ее имущества было несколько работ Рембрандта (картины и альбом с рисунками), за которые ожесточенно боролись опекуны двух оставшихся сирот: Корнелии и Типии. В 1670 году Корнелия вышла замуж за художника Корнелиса Сейтхофа, а Типия в 1686 году вышла замуж за сына своего опекуна Франса ван Билерта. Корнелия с мужем уехали в Батавию, где назвали двух детей, названных Рембрандт и Хендрике.



Смерть, являющаяся супружеской паре
из открытой могилы
1639, офорт
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк

Титус ван Рейн,
Меллеагр и Атланта
Перо и размывка сепией,
19,4×19,4 см
Частное собрание, Лондон





Портрет Титуса

1655, холст, масло, 77×63 см

Музей Бойманс ван Бёнинген, Роттердам

Это первое из серии произведений, в которых Рембрандт изобразил своего сына Титуса и в которых нашла выражение его отцовская любовь.

Титус сидит за пюпитром лицом к зрителю, как будто художник застал его, когда тот рассматривал картину или размышлял о только что прочитанном, подперев большим пальцем подбородок. Это выражение сосредоточенности довольно характерно для произведений Рембрандта, который в последний период жизни любил отделять своих персонажей от внешнего мира и изображать их поглощенными собственными мыслями. Удивляет, что Рембрандт изобразил Титуса ребенком лет десяти, тогда как в действительности тому было тринадцать или четырнадцать лет. В любом случае эта работа каким-то образом связана с рисунком Рембрандта, где Титус изображен рисующим или пишущим за пюпитром.

Поражает монументальность композиции. Фигура мальчика выделяется на темном фоне при помощи света и колорита. Листы бумаги, выступающие над пюпитром в направлении переднего плана, придают композиции ощущение глубины. Точно так же резкий контраст между освещенной фигурой, форма и объемность которой замечательно переданы, и темным фоном создает атмосферу камерности. Вновь на этой картине нет никаких признаков прорисовки, при этом качества предметов и поверхностей, таких как бархатная шляпа мальчика, мягкость его рыжеватых волос или твердое дерево пюпитра, определяются непосредственной работой кисти. Богатство красок создает контраст темного, почти черного фона, чернильницы, огромных глаз, пюпитра с землистыми оттенками и одежды Титуса с белыми, желтыми и серыми красками, использованными для изображения лица.



Иаков, благословляющий сыновей Иосифа

1656, холст, масло, 175,5×210,5 см

Картинная галерея, Кассель (Германия)

В этой работе художник изобразил тот момент библейской истории, когда Иаков, ослепший с возрастом, но ведомый светом интуиции, благословляет Ефрема вместо Манассия, первенца Иосифа и потому законного претендента на благословение. Действие происходит в присутствии второй жены, египтянки Асенефы, в атмосфере семейного спокойствия и близости.

Иаков лежит в кровати с отдернутым пологом, чтобы зритель мог хорошо разглядеть происходящее. Вместо театральной драматичности, характерной для работ Рембрандта предыдущего периода, здесь все внимание сосредоточено на передаче чувств: с одной стороны, чувств Иосифа, который благословляет Ефрема, поскольку потомки Ефрема будут более великими, чем потомки его брата, а с другой — чувств Иосифа, который с деликатностью и лаской смотрит на отца, думая, что причина путаницы — престарелый возраст. Почтительным движением руки Иосиф собирается перенести дрожащую, но уверенную руку Иакова на голову Манассия. Однако старик отказывается изменить свое решение и все-таки благословляет Ефрема. Он не оставляет без внимания Манассия и гладит его по голове левой рукой: он тоже станет значительной фигурой в обществе израильтян. После прочтения апокрифической «Книги Варнавы» евреи поверили, что неправильный порядок благословения Иакова был пророчеством образования еврейской диаспоры и последующего пришествия мессии — эту тему исследовал друг Рембрандта Менассех бен Израиль.

По своему обыкновению, художник ввел в картину элемент, связывающий изображенную сцену с параллельным эпизодом Библии — благословением Иакова и Исава. Спина Иакова прикрыта шкурой козленка, напоминая нам о том, как во время благословения мать одела на него овечью шкуру чтобы выдать его за брата, волосатого Исава.



Малый автопортрет

1656, дерево, масло, 49×41 см

Музей истории искусств, Вена

В этом автопортрете, написанном в годы банкротства, Рембрандт выдвинул лицо прямо на передний план, выделив его на темном фоне пучком направленного света. Шляпа и жакет сливаются с землистым фоном, отчего центральным элементом картины становится лицо художника.

С большой психологической глубиной он изображает безбородое лицо, в котором мы можем прочитать тревогу художника за будущее своей семьи из-за переживаемого им финансового краха. Блистательные маски эпохи процветания остались в прошлом: театральные позы, роскошные одежды, тщательное выписывание позолоченных вещей. Амстердамский Апеллес, который раньше выставлял напоказ золотую цепь на груди, скрывает светлые волосы и демонстрирует материальность своего гротескно большого носа. Большие темные глаза художника, которые помогали уловить действительность и перенести ее на холст, видели теперь, как совершенно незнакомые люди разглядывают предметы из его коллекции на публичных аукционах. Над глазами редкие нахмуренные брови. Губы, которые прежде были открыты, чтобы ответить благодарностью на похвалу, теперь сомкнуты; Рембрандту пришлось пройти через унижение, прося у друзей денег взаймы, оправдываясь перед кредиторами и объясняясь со своими родными. Кажется, что уши закрыты, чтобы не слышать сплетен о его личной жизни. Возможно, у него имелись сложности даже с меннонитами, для которых его банкротство было позором.



Урок анатомии доктора Деймана

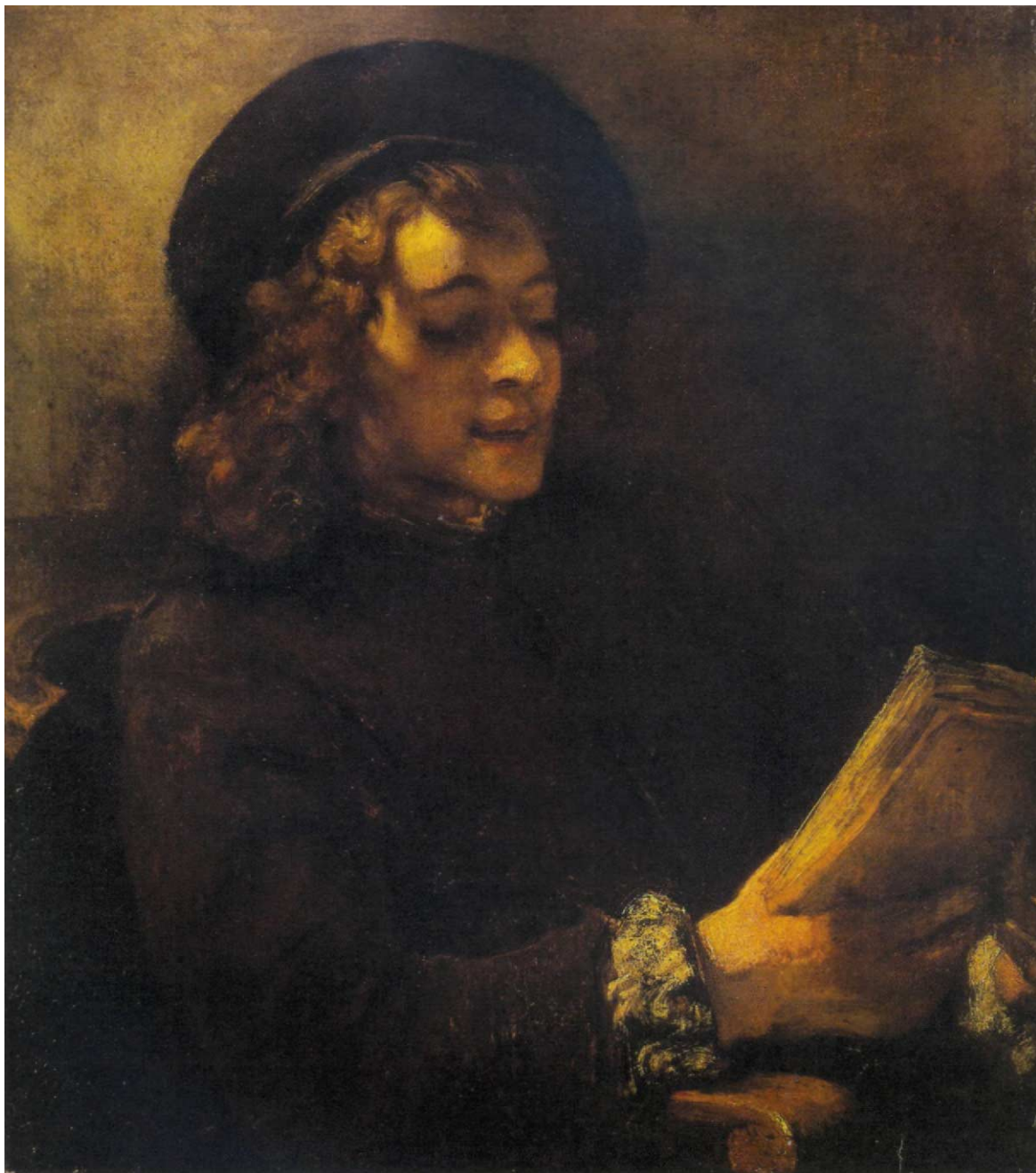
1656, холст, масло, 100×134 см

Исторический музей, Амстердам

Когда в 1656 году доктор Ян Дейман сменил Арнольда Толинкса на посту инспектора медицинских училищ Амстердама, он решил запечатлеть это событие, заказав Рембрандту картину, на которой он производит вскрытие трупа. Рембрандт был знаком с Толинксом, известно, что он делал офорт с его портретом. Толинкс был другом и соседом Яна Сикса, а также Николаса Тульпа, который наверняка мог рекомендовать его Дейману. Рембрандт был весьма благодарен за оказанное ему вновь доверие, так как после *Ночного дозора* он не получал более больших заказов на групповые портреты, поэтому он был вынужден следовать подробнейшим указаниям заказчика.

Картина серьезно пострадала во время пожара 1723 года, и в настоящее время от нее сохранилась лишь центральная часть. Представление об общей композиции картины можно составить по графическому эскизу, изначально предназначавшемуся для государственной коллекции гравюр и исполненному в натуральный размер, возможно, для соотнесения с уже определенной заказчиком рамой, в которую в дальнейшем предстояло вставить картину.

В «Анатомическом журнале» за 28 января 1656 года значится: «Был повешен Йорис Фонтейн из Диста и передан нам в качестве анатомического материала почтенными господами из суда правосудия. 29 января доктор Ян Дейман провел первый показ в анатомическом театре в серии из трех занятий». Йорис Фонтейн был арестован и повешен за ограбление магазина тканей, при этом всякому, кто пытался его остановить, он угрожал ножом. Рембрандт определенно присутствовал на вскрытии и делал зарисовки с лежащего перед ним трупа. Позже, опираясь на иллюстрации в трактатах хирурга Везалия (и композицию *Мертвого Христа* Мантеньи), он расположил тело перпендикулярно по отношению к плоскости холста. Доктор Дейман препарирует мозг, а его ассистент Гейсберт Калкун (сын Маттейса Калкуна, одного из персонажей *Урока анатомии доктора Тульпа*) держит в руке сосуд с лобными долями мозга. В этой *Анатомии* художник в большей степени следовал реальности. Перед препарированием головы из живота трупа удалили внутренние органы. Доктор Дейман разделяет кожу так, словно открывает страницы священной книги. Мозг — вместилище знаний и всей сущности человека. В основе картины лежит размышление на тему смерти и неизменности души, что не может ускользнуть от внимания современного зрителя.



Читающий Титус

1656-1657, холст, масло, 70,5×64 см

Музей истории искусств, Вена

Рембрант создал целую серию картин с изображением своего сына-подростка Титуса, возможно, под воздействием смерти в Англии сына своего друга Менассеха бен Израиля. В большинстве этих портретов, включая этот, потрясающе передано впечатление непосредственности и чувство близости. Вероятно, художник создал эти работы с целью запечатлеть на холсте образ сына, навечно сохранив его неизменным.

Кажется, что мальчика застигли за чтением книги вслух, возможно, стихотворения, пьесы, Библии или, быть может, какого-нибудь из имевшихся у художника произведений античных авторов. Мы можем видеть, какое удовольствие он получает от чтения, при этом выгнутые дугой брови свидетельствуют о возвышенности смысла читаемого.

Рембрант с большой нежностью изображает сына, поместив его на мягко освещенном золотистом фоне. Мальчик сидит на стуле, одетый в черный жакет с белыми обшлагами и шляпу, которая обрамляет лицо и волосы медного цвета. Нежность, которую испытывает к нему Рембрант, проявляется даже в освещении фигуры при помощи светлых пэтрихов и в том, какими мазками художник передает плавные кудри волос, которые так сильно напоминают Рембрандту о Саскии, матери мальчика.

По сравнению с портретом учащегося Титуса, созданного в 1655 году, художник смотрит на сына другими глазами, признавая, что мальчик вырос и превратился из ребенка в юношу.



Флора (Хендрикке Стоффельс)

1657, холст, масло, 100×92 см

Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Рембрандт уже несколько раз обращался к теме Флоры, используя в качестве модели свою жену Саскию, но в данном случае художник прибегнул к более простой одежде и украшениям, придав максимальную выразительную силу технике живописи. Там, где раньше он выписывал детали, теперь лежал чувственный мазок, широкий и подвижный, подчеркивающий «безыскусность» образа. Моделью, возможно, послужила молодая женщина, близкая к художнику, почти наверняка Хендрикке Стоффельс. Тем самым была проведена связь между Флорой, богиней плодородия, и деревенским происхождением самой Хендрикке. В каком-то смысле этот портрет задумывался как дар, как дань уважения к женщине, которая сопровождала его в трудные времена. Она изображена не столько любовницей художника, сколько его музой.

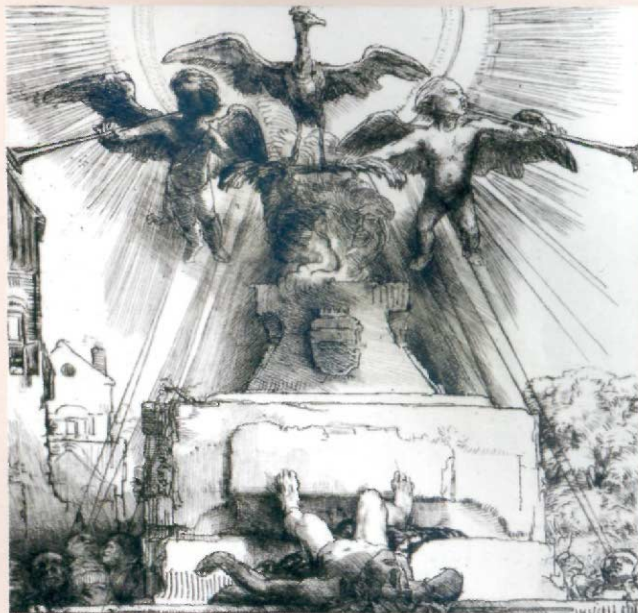
Богиня плодородия и растительного мира изображена сидящей на нейтральном фоне лицом к зрителю, при этом ее голова повернута в профиль, как на античных геммах. Одета она очень просто: шляпка, украшенная зелеными ветками вишни, белая блузка с пышными рукавами и сборками, вызывающая ассоциации с картиной *Аристотель с бюстом Гомера*, и желтый передник, где лежат цветы, которые она разбрасывает правой рукой. Из украшений на ней только серьги и жемчужное ожерелье, которое кажется вплетенным в рыжеватые волосы, спадающие на шею и на плечи. Таким образом, идея изобилия проявляется не в одежде молодой женщины, а в густых, длинных и небрежных мазках кисти Рембрандта.



1658-1669

1658

- В январе Рембрандт вновь пытается передать дом Титусу, поскольку он выручил недостаточно денег от продажи своего имущества. Хотя палата по делам сирот дала свое согласие на такой шаг, нет сомнений, что бургомистр Корнелис Витсен вмешается, чтобы суд по вопросам несостоятельности отказал в этой просьбе. После этого дом на Брестрат выставлен на аукцион.
- В гостинице «Кейсерс кроон» на Калверстрат проходят три аукциона по продаже имущества Рембрандта, в том числе и дома. Сумма, вырученная на всех трех аукционах, все равно недостаточна для покрытия долгов Рембрандта.
- Опекуна Титуса Яна Вервоута сменяет Луи Крейерс, который включает молодого человека в список кредиторов его отца.



Феникс

1658, офорт, 17,9×18,3 см
Дом Рембрандта, Амстердам

1659

- Рембрандт наделяет сына Титуса полномочиями представлять его в мелких административных делах. Художник в такой степени завален постоянными требованиями лично присутствовать на слушаниях по изъятию имущества и выплате долгов, что это мешает работе — и это сильно его беспокоит.
- В это время у Рембрандта начинает брать уроки Арент де Гелдер, хотя официально учеником мастерской он станет лишь в 1663 году. Де Гелдер останется там до смерти художника, овладевая техникой позднего Рембрандта, для которой характерно наложение красок густым слоем.
- В надежде на получение новых заказов художник создает картину *Моисей со сжигалками Завета*, рассчитывая, что она украсит стены роскошной новой ратуши. Однако работу по ее украшению поручили другим, более модным художникам, специализирующимся на исторических сценах.

1660

- 2 февраля в расцвете молодости и на вершине славы умирает Говарт Флинка. По нему скорбит весь город. Громадный заказ на восемь картин, предназначенных для украшения зала ратуши для проведения церемоний, остается невыполненным. Для его завершения выбирают трех художников: фламандского художника Якоба Йорданса, Яна Ливенса и Рембрандта ван Рейна.
- В антологии «Голландский Парнас» выходит поэма Йеремиаса де Деккера, где в многочисленных строфах восхваляется Рембрандт. В ответ Рембрандт пишет портрет де Деккера (ныне утраченный) и в 1666 году еще один.
- Процесс по делу о банкротстве Рембрандта закрыт. 15 декабря Рембрандт, Титус и Хендрике подписывают нотариальный договор, по которому собственность и исключительное право на продажу произведений Рембрандта, будь то картины, гравюры или рисунки, переходит Титусу и Хендрике (которые двумя годами ранее основали компанию по торговле произведениями искусства) до истечения шести лет после смерти Рембрандта. Взамен Хендрике и Титус, которые становятся его кредиторами на сумму 800 и 900 флоринов соответственно, пожизненно будут предоставлять ему кров и стол.



Христос и грешница

1659, перо, гуашь, 17×20,2 см
Государственное собрание графики, Мюнхен



Артаксеркс, Аман и Эсфирь
1660, холст, масло, 73×94 см
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



Крещение Христа в Иордане
Ок. 1661, рисунок, перо, чернила, 16,5×25,5 см
Кабинет гравюр, Дрезден

- 8 декабря семья Рембрандта вынуждена оставить дом на Брестрат. Новый владелец уже выплатил оговоренную сумму и хочет вступить во владение домом, который оставлен совершенно пустым. После недолгого пребывания в гостинице «Кейсерс кроон», в которой проходили аукционы по продаже имущества (и счета за которую Рембрандт был не в состоянии оплачивать), они переехали с оставшимся скарбом в маленький и скромный дом в еврейский квартал в районе Розентрахт.

1661

- Художник с жаром работает над предварительными эскизами к *Заговору батавов*, который городской совет заказал у него, чтобы украсить комнаты новой городской ратуши (ныне в Национальном музее в Стокгольме).
- Счет теперь переходит к Хендрикке, чьи тревоги еще не закончились. 7 августа, ожидая худшего, она составляет завещание, в котором объявляет Корнелию наследницей всего ее имущества, а Рембрандта — опекуном, обладающим всеми полномочиями и правом на пожизненное пользование имуществом, если оно перейдет к Титусу.
- В октябре Хендрикке вызывают в качестве свидетеля для уточнения фактов по одному из многочисленных судебных разбирательств. Хендрикке названа «экономкой художника Рембрандта ван Рейна».

1661

- Престиж Рембрандта по-прежнему высок, несмотря на критику и сокращение количества заказов. В стихотворении по случаю восстановления церкви Святого Луки поэт Ян Вос называет Рембрандта самым выдающимся художником Амстердама.

Портрет Титуса в шляпе
1663, холст, масло, 73×60 см
Картинная галерея, Далидж-колледж, Лондон



- 28 августа Рембрандт подписывает договор, устанавливающий, что один из его кредиторов получит четверть от дохода Рембрандта за картины, заказанные городским советом. Возможно, речь идет о *Заговоре батавов*.

- 27 октября продана могила Саскии в церкви Аудекерк, и ее тело переносят в другую могилу при церкви Вестеркерк, находящуюся вблизи дома Рембрандта в районе Розентрахт.

- В ноябре он отправляет картину *Гамеф* мессинскому аристократу Антонио Руффо, который уже получил в июле картину *Александр Великий*. Руффо жалуется, что картина выглядит незаконченной и что он даже принял ее за эскиз. Рембрандт, который не может позволить себе противоречить желаниям верного заказчика, закончит работу в соответствии с пожеланиями клиента и в следующем году отошлет ее обратно.

1663

- В конце июля Хендрикке Стоффельс, усталая и больная, становится одной из тысяч жертв бубонной чумы, которая опустошает Амстердам. Рембрандт с Титусом хоронят ее в безымянной могиле, арендованной ими за десять флоринов на Вестеркерк.

1664

- 21 июля, несмотря на условия завещания Хендрикье, опекуном Корнелии назначили художника Кристана Дюсарта (1618—1682). О Рембрандте говорится, что он благородный и добропорядочный человек и что он сохраняет все свои умственные и физические способности.
- Швейцарский монах Габриэль Буселимис (1599—1681) записывает в своем дневнике, что Рембрандт — это «чудо нашей эпохи».

1665

- Титус отправляется в Лейден искать клиентов для отца. На улице он случайно встречает книготорговца, который сообщает, что ему нужен иллюстратор. Титус рекомендует ему отца, и книготорговец говорит: «Я слышал, что ваш отец делает офорты, но не резцовые гравюры. А мне нужно сделать небольшую гравюру». Титус отвечает: «Мой отец делает превосходные гравюры». Тогда книготорговец заказывает ему гравированный портрет Яна Антонидеса ван дер Линдена, профессора медицины в Лейдене, который появится на обложке трактата о Гиппократе.



Автопортрет художника с цепью и в берете
Ок. 1664, холст, масло, 7×57 см
Галерея Уффици, Флоренция

1666

- 15 октября Рембрандт предлагает на аукционе 1000 гульденов за картину Голбейна Младшего. Кажется, что художник не способен сдержать в себе инстинкты коллекционера, подстегнутые в данном случае деньгами, полученными от Титуса, появлением новых заказов и восхищением, выражаемым некоторыми критиками.
- Титус вырос и стал элегантным молодым человеком, находящимся к тому же в хорошем финансовом положении благодаря деньгам, которые возвратили должники отца. Несколько дам считаются претендентками на его руку, но его взгляд, похоже, устремлен на юную Магдалену ван Лоо.

1667

- После того как Титуса объявляют совершеннолетним и тот становится законным представителем отца, Рембрандт чувствует себя более уверенно и может без помех посвятить себя творчеству. Молодой человек выступает в качестве агента Рембрандта, ища для него заказы.
- Посмертное произведение Йеремиаса де Деккера «Lof der Geidsuch ofte Vervolg der Rijmoeffeningen» содержит несколько строф, восхваляющих Рембрандта: «превосходный и повсеместно знаменитый». В этом произведении де Деккер также выражает восторг в отношении своего портрета кисти Рембрандта.
- Придворный Филиппо Корсини, сопровождавший Козимо Медичи (будущего Козимо II Медичи, великого герцога Тосканского) и записывавший впечатления о его путешествии по Европе, пишет в своем дневнике: «Четверг 29 [декабря]: утром была ясная погода, но очень холодно, примерно к 5 часам опять стало облачно. Как свойственно местному климату, облака останутся до ночи, которая обычно бывает прохладной. Его высочество отправился после мессы вместе с Блае и Феррони осматривать картины различных мастеров, таких как ван Вельде, Рейнбрент, знаменитый художник, Скамус, который пишет морские пейзажи и других, но поскольку ни у одного из них не было законченной работы, они сообщили, в каких домах их можно посмотреть. Его высочество отправился к этим домам и был принят с большим уважением и любезностью». Из этого отрывка можно сделать вывод, что итальянский аристократ посетил Рембрандта в студии в районе Розенграхт. Должно быть, именно тогда он приобрел два портрета, которые теперь находятся в Галерее Уффици.

Портрет дамы с гвоздикой
Ок. 1668, холст, масло, 92×74,5 см
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



1668

- 10 февраля происходит одно из самых счастливых событий в жизни художника. Титус женится на Магдалене ван Лоо, которая приходится племянницей мужу сестры Саскии Хискии ван Эйленбург и является дочерью серебряных дел мастера Яна ван Лоо, который был другом Рембрандта. И Титусу и Магдалене исполнилось по двадцать шесть лет. Титус покидает дом отца и поселяется с Магдаленой в огромном доме в районе Сингель, которым владеет мать



Христос на горе Елеонской
Ок. 1666, рисунок
Частное собрание, Лондон

1669

- В марте рождается Тития, дочь Титуса, которую крестят 22 марта в церкви Ньеуве Зейдскапель в Амстердаме.
- Сраженный горем и ослабевший после перенесенного несчастья Рембрандт умирает 4 октября. Панихида происходит 8 октября в Вестеркерк, где его и хоронят рядом с могилой сына. В церковной книге записей имеется следующая пометка: «8 октября 1669 года Рембрандт ван Рейн, художник, житель района Розенграхт, что напротив Доолхоф, гроб с шестнадцатью носильщиками [что считалось нормальным]; осталось две дочери. Взыскано двадцать флоринов». На оставленные им деньги семья заказала самый дешевый и самый почетный тип похорон. Поскольку такого рода могилы вскрывают, если за них не вносят арендную плату, его останки, возможно, были перенесены в общую могилу. Их так и не нашли.



Титии, вдова Анна Хейбрехтс; в этом доме они будут жить вместе с ней. Рембрандт остается в доме в районе Розенграхт один с Корнелией, которой исполнилось четырнадцать, и пожилой экономкой Ребеккой Виллемс.

• Художника радует не только счастье сына — союз двух семей означает, что забыты долги Рембрандта Яну ван Лоо, который значится в списке кредиторов, хотя ван Лоо всегда свидетельствует в пользу Рембрандта, когда возникают сомнения относительно оценки его имущества. Его счастье венчает объявление о беременности Магдалены.

• Спустя всего несколько месяцев радость Рембрандта сменяется глубоким несчастьем. 4 сентября Титус умирает от чумы, которая вновь свирепствует в Амстердаме. Это несчастье — жестокий удар для Рембрандта, который видит своего сына мертвым в расцвете юности. Сына, которого он так любил, хоронят 7 сентября в арендованной могиле у церкви Вестеркерк.

• Всего две недели спустя умирает его невестка Магдалена, вдова Титуса, оставив маленькую Титию заботам опекуна. Все, что осталось от семьи художника, — это Корнелия и Тития. Опекуны обеих девочек принялись усердно защищать их права. Корнелия незаконнорожденная, и Титию объявляют законной наследницей художника. Год спустя Корнелия выходит замуж за художника Корнелиса Сейтхофа, с которым она отправляется в Новую Батавию (голландская колония на острове Ява в Индонезии). Последнее, что нам известно о них, датируется 1691 годом. Они живут в нищете. Тития умирает в 1715 году и похоронена в Вестеркерк.

Автопортрет
Ок. 1669, холст, масло, 82,5×65 см
Музей Вальраф-Рихартц, Кёльн



Портрет Ливенса Виллемса ван Коппенола с внуком

Ок. 1658, офорт, 25,8×19 см

Дом Рембрандта, Амстердам

Ливенс Виллемс ван Коппенол (1598 — после 1677) был директором так называемой Французской школы в Амстердаме, расположенной в районе Сингель. После приступа безумия в 1650 году ему рекомендовали оставить преподавание и обратиться к более полезным для здоровья занятиям. Он решил полностью посвятить себя каллиграфии, ибо его страсть к этому занятию была уже хорошо известна.

На этом офорте Рембрандт изображает его в мастерской работающим за письменным столом. На стене висят инструменты: рейспина и пара компасов. За спиной у него триптих со сценами из жизни Иисуса, что указывает на набожность портретируемого. Кажется, что свет отскакивает от страницы, над которой трудится Коппенол, в то время как от свечи исходит более слабое свечение. Каллиграф чертит пером круг, демонстрируя свое умение. Его внук Андريس неотрывно смотрит на работу деда. Этот образ, вероятно, понравился старому учителю, поскольку напомнил ему о тех временах, когда ученики внимательно слушали его на занятиях. Это очень камерная картина, где ясно видна связь между персонажами: Андريس почти наверняка был учеником деда.

Коппенол был одним из самых странных клиентов, которые заказывали картины у Рембрандта в этот период неопределенности. Очень тщеславный, он фанатично относился к каллиграфии и любил обращаться к различным художникам с просьбой выгравировать его портрет, чтобы он мог послать эти портреты профессиональным поэтам, которые написали бы о нем стихи.

Рембрандт создал два офорта с портретом каллиграфа, причем один из них довольно большой. Это самый большой офорт, когда-либо созданный художником, и этот портрет, вероятно, стал воплощением фантазий бывшего учителя, которому даже захотелось дополнить его собственными стихами с похвалой самому себе, в которых он называет себя «совершенным воплощением каллиграфии».

Но хотя Коппенол контролировал работу Рембрандта, мы теперь можем видеть, что художник передал признаки шизофрении Коппенола в отрешенном взгляде позирующего, в поджатых губах и негнущейся шее.



Автопортрет

1658, холст, масло, 133,7×103,8 см

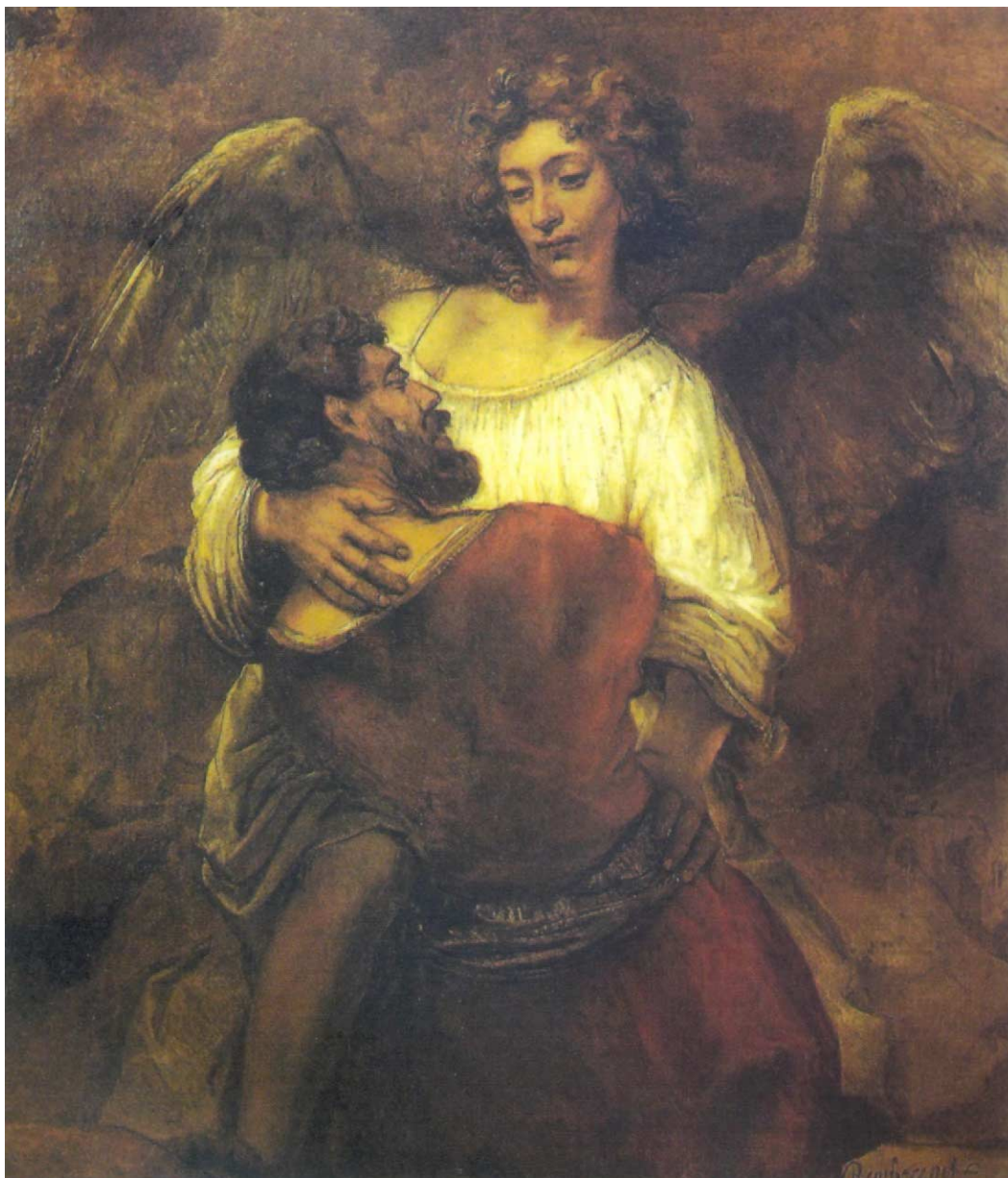
Собрание Фрик, Нью-Йорк

Начиная с 1658 года, когда имущество Рембрандта было окончательно раздроблено, благодаря чему художник смог перестроить свою жизнь, он создал большое количество портретов.

Этот автопортрет выделяется своей энергичностью и монументальностью. Художник изобразил себя в образе турецкого паши, монарха или восточного вождя, восседающего на троне в роскошной одежде, держащего в руке жезл командующего с серебряным набалдашником. Поскольку такой стиль изображения был нехарактерен для голландского портрета того времени, художник, возможно, взял за образец изображения монархов на восточных миниатюрах, имеющихся в его коллекции.

В отличие от портретов, созданных в юности, где преобладали физические характеристики человека, а также исследования различных поз и драматических эффектов, создаваемых на лице при помощи света, для портретов эпохи зрелости характерен более глубокий самоанализ. Этот портрет передает глубокую подавленность, которая была характерна для состояния художника в эти последние годы банкротства, неприятия и одиночества. Темный фон не только выделяет человеческую фигуру, но и передает чувство охватившего его уныния.

Парадокс заключается в том, что Рембрандт изображает себя королем на троне в 1658 году, в год своего банкротства. Хотя художник был среднего роста, он представил себя монументальной фигурой грандиозных размеров. При этом кажется, что фигура растворяется в воздухе благодаря свободной и небрежной работе кисти, особенно в нижней части картины. Хотя в свои золотые годы Рембрандт и изображал себя элегантным и молодым восточным королем, король стал более зрелым по мере того, как пышность и юношеская свежесть потускнели с течением времени и под ударами судьбы.



Иаков, борющийся с ангелом

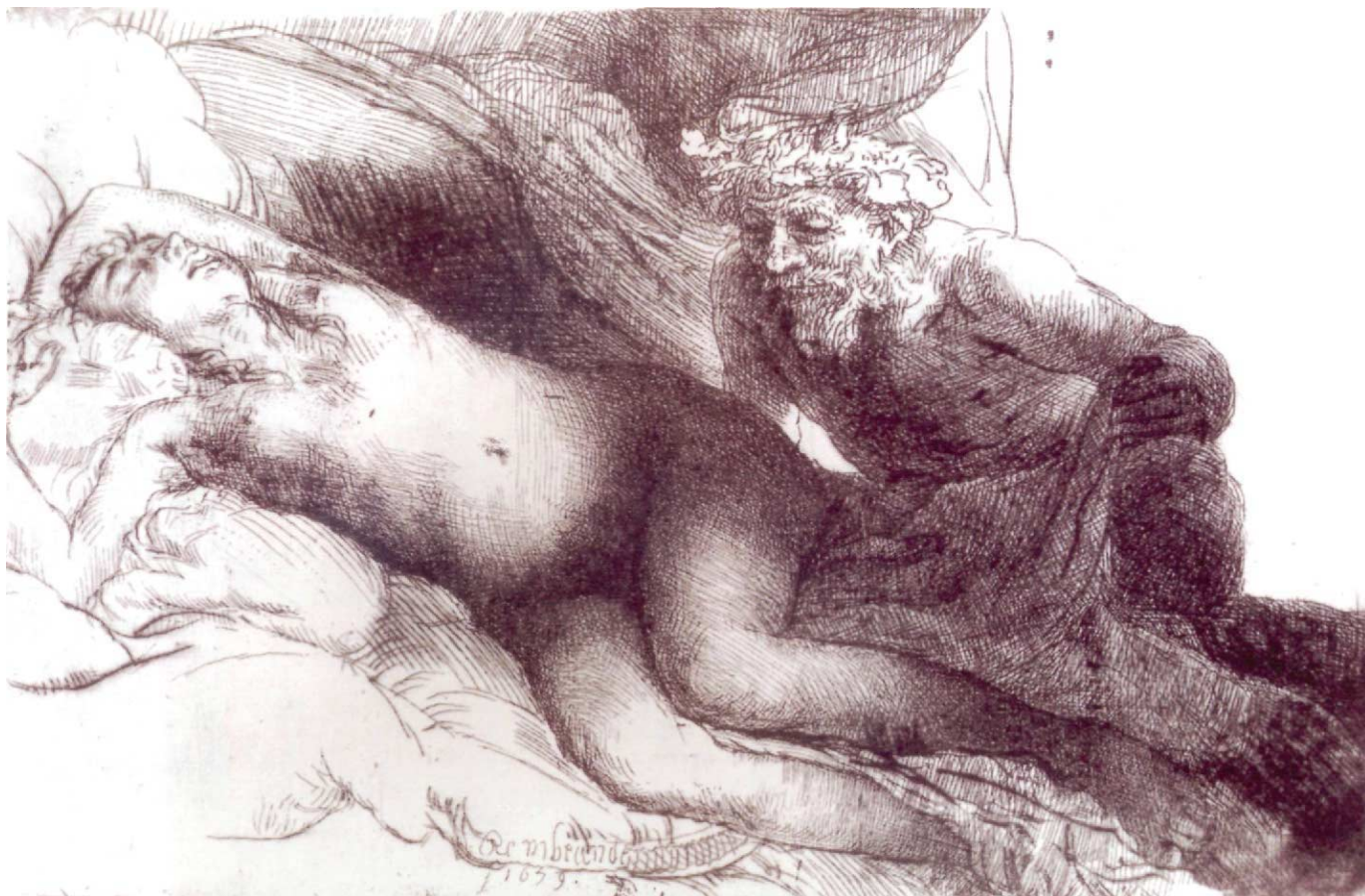
1658, холст, масло, 137×116 см

Картинная галерея, Берлин

На этой картине изображен рассказ из Книги Бытия, в котором Иаков неожиданно для себя вступает в борьбу со странным неизвестным существом, которого он не видит. Подозревая, что это ангел или небесное существо, он хватается существо за пояс и отказывается отпустить его, чтобы попросить у него благословения. Ангел, коснувшись бедра Иакова и оставив его хромым, соглашается благословить его, если тот его отпустит. Таким образом, Иаков получает гарантию, что его потомки будут множиться за то, что он видел Бога и остался жив.

Два персонажа сцепились в титанической схватке на скалистом, пустынном фоне. Художник стремился передать массивность Иакова и легкость ангела. Иаков, еще не вполне проснувшийся, держит за пояс ангела, который опирается правой ногой на камень. В то время как Иаков прилагает огромные усилия, чтобы удержать ангела, небесное создание, кажется, парит над ним, глядя на него с выражением любви. Рука ангела едва касается задней части шеи Иакова, что контрастирует с могучей хваткой Иакова, в которой чувствуется почти микеланджеловское напряжение.

Тогда как Иаков изображен зрелым человеком, смуглым и бородатым, лицо ангела — это одно из самых прекрасных лиц, когда-либо написанных Рембрандтом за всю свою творческую жизнь, и, возможно, созданное под влиянием его сына Титуса. Действительно, в курчавых медных волосах, больших глазах и нежной коже, кажется, чувствуется радость Рембрандта от красоты сына. Белое, светящееся одеяние ангела, сквозь которое чувственно проступает плечо, контрастирует с одеждой Иакова, сквозь которую мы видим мышцы, сведенные от усилия и боли, когда ангел касается его бедра, парализуя его.



Юпитер и Антиопа

Ок. 1659, офорт, 13,8×20,5 см

Дом Рембрандта, Амстердам

Это одна из немногих гравюр, где Рембрандт изобразил мифологический сюжет, поскольку такие сюжеты не были характерны для голландского искусства того времени. Художник обратился к нему потому что его всегда привлекала чувственность итальянских художников и их искусство иллюстрации.

Когда Юпитер бродил по лесам в образе сатира, он наткнулся на фиванскую принцессу Антиопу которая спала крепким сном, и был поражен ее красотой.

В качестве основы для своей работы художник взял композицию итальянского художника Аннибале Карраччи, несколькими подборками офортов которого он владел. Рембрандт изобразил Антиопу лежащей на мягкой постели, напоминающей картину *Французская постель*, созданную в 1640-е годы, где изображена любовная пара.

Но больше всего в этой работе поражает, с какой степенью чувственности художнику удалось изобразить Антиопу. Ее тело, расположенное по диагонали, составлено из изгибов, которые удерживают взгляд зрителя, скольльзящий по очертаниям тела молодой женщины и ласкает их, пока не останавливается на лице, охваченном выражением экстаза. Закрытые глаза, выгнутая шея и приоткрытые губы, кажется, ждут поцелуя. Юпитер в обличье сластолюбивого сатира, полностью отражающего сущность бога, завороченно смотрит на юную женщину, обращая особое внимание на ее лобок. Рембрандт, понимая, что и взгляд зрителя также будет направлен туда же, решает затенить его, но не столько для того, чтобы спрятать, сколько особым образом выделить его и сделать его еще более соблазнительным. Художник скрыл то, что публика хочет видеть больше всего.

Кроме того, ощущение реализма на офорте Рембрандта достигается за счет отсутствия других элементов, таких как Купидон или итальянизированный пейзаж на заднем плане, а также за счет реалистичной формы обнаженных тел персонажей. Они выполнены не в стиле классических скульптур, а представляют собой тела реальных людей. В Юпитере Рембрандта просматриваются художавые модели середины 1640-х годов. Такие формы выбраны для создания ощущения, что перед нами живые люди, в отличие от мускулистых и скульптурных тел моделей Карраччи.



Моисей со скрижалями Завета

1659, холст, масло, 168,5×136,5 см

Картинная галерея, Берлин

По всей вероятности, Рембрандт создавал это произведение в надежде, что его поместят в новой ратуше Амстердама, которая представляла собой здание, построенное в классическом стиле по проекту голландского архитектора Якоба ван Кампена в память о победе Голландии над Испанией и мире 1648 года. Наверняка для этой же цели создавалась и картина *Паков, борющийся с ангелом*.

Бог призвал Моисея взойти на гору Синай и принять скрижали Завета, выбитые на камне. Когда Моисей спустился в лагерь израильтян, он увидел, что люди начали поклоняться золотому тельцу, и, объятый гневом, он разбил скрижали. Затем он вернулся на вершину горы Синай, где Бог дал ему новые скрижали, с которыми он наконец спустился в лагерь.

На картине Моисей поднимает над головой скрижали Завета, десять заповедей, написанных на древнееврейском языке (с которым Рембрандту помогли его многочисленные друзья-евреи). Они начертаны золотыми буквами на черном фоне, как было принято в протестантских церквях. Лицо Моисея выглядит суровым, отчего многие предполагают, что на картине изображен момент, когда Моисей бросает наземь скрижали Завета и разбивает их. Однако большинство полагает, что Рембрандт изображает момент, когда Моисей второй раз спускается с горы Синай и показывает израильтянам Божьи заповеди; а на его лице сохранилось выражение отвращения, которое он испытал, когда увидел во время своего предыдущего сошествия сцены идолопоклонничества.

От головы Моисея исходит яркий свет, и две пряди волос поднялись со лба, словно рога. Традиционная трактовка этого сюжета, которой также придерживался Микеланджело при оформлении гробницы Юлия II в Риме, следует из необычной интерпретации оригинального текста Библии, согласно которой древнееврейское слово "keren" переводится как «рога», тогда как на самом деле речь идет о лучах света, освещающих лицо Моисея.



Петр, отрекающийся от Христа

1660, холст, масло, 154×169 см

Государственный музей, Амстердам

Ночью, когда Иисус был схвачен на горе Елеонской, Петр обещал, что никогда не отречется от него, на что Иисус ответил, что, прежде чем трижды пропоет петух, Петр трижды отречется от него, что и случилось.

Рембрандт выбрал самый драматичный момент: апостол отрекается от своего учителя в третий и последний раз, в то время как за его спиной мы видим Иисуса со связанными со спиной руками между двух стражников, обернувшихся, чтобы взглянуть на Петра.

Фигура апостола Петра (Петр — в переводе — камень) является доминирующей в композиции, занимая почти ее треть. Он выглядит массивным, словно впрямь является огромным камнем, символизирующим стойкость веры, а его рука имеет бледно-желтый цвет, который улавливает и отражает цвет свечи, которую держит женщина, спрашивающая его. Его прямая осанка и уверенность жестов показывают, в какой степени ослабела его вера. Смертная плоть не слишком надежна, и Петр отрекается от учителя вопреки пылко высказываемым намерениям.

Сдержанная выразительность разъясняет драматичность момента. По лицу апостола, который жестикулирует руками, мы можем понять, насколько встревожен он обвинениями служанки, чей силуэт проступает на фоне света. Свеча, которую она держит рядом с лицом Петра, чтобы лучше разглядеть его, является центром притяжения композиции, создавая световые контрасты на лицах персонажей, которые образуют что-то вроде угрожающего клина, направленного на Петра.

В этой ночной сцене используются световые эффекты, столь любимые караваджистами из Утрехта и венецианской школой. Положение основного источника света в центре композиции и между персонажами и такие изобразительные пределы холста, что некоторые формы прекрасно читаются по контрасту друг с другом, — это приемы, которые Рембрандт уже использовал в картине *Менялы*.



Портрет Маргариты де Геер

1661, холст, масло, 130,5×97,5 см

Национальная галерея, Лондон

Если бы Маргарита не была вдовой во время написания этого портрета, Рембрандт изобразил бы ее обращенной к мужу, как было принято на парных портретах такого рода. Но здесь она смотрит прямо на зрителя, ее лицо обрамляет что-то вроде кружевного гофрированного воротника, каковой был обычным одеянием для вдов в Амстердаме. Она была вдовой Якоба Трипа, и поэтому на ней похожий на жернов гофрированный воротник, сделанный очень искусно. Ее освещенное лицо отражает признаки старения (ей семьдесят восемь лет), ее глаза покраснели от горя из-за утраты мужа или, быть может, из-за недостатка сна, а на тыльной стороне ее ладоней проступают вены. Однако по выступающим скулам и тонким, плотно сжатым губам можно уловить ее сильный и решительный характер.

Как и ее муж на портрете, Маргарита сидит вполоборота на деревянном стуле, в правой руке она держит белый платок, а левая покоится на подлокотнике кресла. На ней скромное черное платье, единственным украшением которого является темный платок из роскошного материала, накинутый на плечи. На этой картине вновь роскошь идет рука об руку со скромностью: деньги для того, чтобы вкладывать, а не демонстрировать.

Это столь же монументальный портрет, как и портрет ее мужа, но с добавлением некоторой суровости, приличествующей даме с принципами, которые хотя к тому времени и вышли из моды, позволяли ей чувствовать себя уверенно среди показной вульгарности, типичной для нуворишей Амстердама. Честность, добродетельность и внимание к мелочам сделали ее, неотъемлемого члена семейства Трип, идеальной спутницей мужа и примером для дочери Марии и — почему бы этого не допустить? — всего общества.



Святой Варфоломей

1661, холст, масло, 87,5×75 см

Музей Дж. Поля Гетти, Лос-Анджелес

В начале 1660-х годов Рембрандт написал ряд картин с поясным изображением святых, в том числе некоторых евангелистов. Все они были исполнены в весьма современном стиле. Каждого можно узнать по свойственным им атрибутам, но вместе с тем лица написаны столь реалистично, что кажутся принадлежащими знакомым художнику людям, которых он использовал в качестве моделей, возможно, лавочнику или трактирщику из района Йордаан. Хотя представляется странным, что Рембрандт изображает персонажей, более уместных для католического художника, его способность выражать содержащуюся в картинах человеческую драму при помощи поз и жестов является непревзойденной.

Варфоломей изображен лицом к зрителю, одной рукой он подпирает подбородок, тогда как другая держит нож, намекающий на его мученическую смерть, поскольку, по преданию, с него живьем содрали кожу. В действительности эта связь с анатомией и естественными науками сделала в то время Варфоломея очень популярным святым. Его атрибутами являются нож и его собственная кожа, которую обычно изображают висящей на руке.

На этой картине никакой кожи нет, но при помощи свободных густых мазков художник сумел воспроизвести материальную структуру человеческой кожи. Кожа зрелого человека с ее морщинами, кругами под глазами, мешковатостью и дряблостью тяготеет над Варфоломеем, словно он ее носит. Если смотреть издали, то кажется, что апостол носит маску из кожи, которую словно надели на кровоточащее тело, чтобы не вызывать отвращения у зрителя, как будто это маска, под которой он скрывает пугающую внешность. Рука выглядит так, словно на нее надели перчатку из кожи. Кажется, что Варфоломей собирается вновь содрать с себя кожу, готовый продемонстрировать ужас своего мученичества. Наше внимание приковывает поза и современные одежды и прическа святого — возможно, Рембрандт хотел подчеркнуть универсальность таких персонажей, их человеческую суть, которая делает их подобным простым смертным.



Синдики

1662, холст, масло, 191,5×279 см

Государственный музей, Амстердам

Во время работы над картиной *Заговор батавов* Рембрандт получает заказ от цеха суконщиков написать групповой портрет в память об их назначении на эту должность. Синдики — группа ежегодно избираемых официальных лиц, призванных следить за качеством тканей, произведенных и окрашенных в городе. Мудрость и точность их оценки, а также определение критериев совершенства при анализе качества проверяемых тканей были основой их деятельности.

Группа людей была не только выборной, но и состояла из членов разных религиозных общин, она включала двух католиков, бюргера-ремонтанта, кальвиниста и меннонита. Наверное, никакая другая группа не могла бы служить более ярким примером того согласия, которое обеспечивала торговля, объединявшая Голландские Провинции, невзирая на различные религиозные традиции.

На первый взгляд, композиция картины соответствует требованиям заказчиков. Картину предполагалось повесить высоко на стене в зале заседаний цеха суконщиков Амстердама. Художник наверняка точно знал, где будет висеть картина, поскольку он использовал источник света от ближайшего окна. Он также четко изобразил лица всех людей, сделав их легко узнаваемыми. Он включил в картину бухгалтерскую книгу и деньги, а также картину с изображением маяка, символа бдительности. Наконец, он изобразил синдикив сидящими за столом, что было традиционно для групповых портретов этого времени.

Художник полностью выполнил все требования. Он расположил стол не в виде монотонной параллельной плоскости, а под углом 90°, сориентировав плоскость картины таким образом, чтобы зритель видел его как бы с угла. Рембрандт сделал множество предварительных рисунков, на которых он до мельчайших деталей изучил позы всех персонажей, поскольку он хотел изобразить их единым целым, но в то же время наделять каждого индивидуальными чертами.

Над бухгалтерской книгой жестикулирует Биллем ван Дуйенбург, который как председатель совета сидит в центре. Персонаж, наклонившийся вперед и изображенный в профиль, — это меннонит Волькерт Яне. Крайним слева сидит торговец сукном Якоб ван Лоон, пожилой католик в несколько старомодном одеянии. Йохем ван Неув держит страницу бухгалтерской книги, а делопроизводитель Франс Бель держит мешочек с деньгами.

Взгляды изображенных людей обращены к зрителю, как бы показывая, что кто-то прервал их работу. Таким образом, группа выглядит динамичной, поскольку каждый из персонажей что-то делает. Нам кажется, что мы слышим шелест страниц книги, приглушенный разговор и чувствуем естественный ритм заседания.



Автопортрет (с кистями, палитрой и муштабелем)

Ок. 1663, холст, масло, 114×97 см

Дворец лорда Айви, Кенвуд-хаус, Лондон

В этом портрете Рембрандт хочет передать благородство своего занятия, представ перед зрителем в одежде и с инструментами художника. Посредством используемой техники он вынуждает зрителя стать свидетелем сложного процесса создания произведения искусства, где объединяются рука и разум, чтобы сотворить формы из света и цвета.

Два круга, изображенные по обе стороны от головы, озадачивают. Некоторые считают, что тем самым художник демонстрирует критикам навыки рисовальщика, подобно тому как Ливен Коппенол показывает навыки каллиграфа, рисуя окружность на офорте со своим портретом, созданным художником в 1658 году. Другие полагают, что это могла быть карта мира, подобная тем, что в то время украшали дома, где две земные полусферы расположены рядом друг с другом. Третьи думают, что круги — это места, отведенные для двух фигур, которые художник намеревался дописать, чтобы создать обрамление для головы и тем самым придать рельефность фигуре художника. Если это так, то речь идет о рассеянности художника.

Помимо демонстрации умения рисовальщика художник в полной мере показывает свою резкую манеру письма. Плотная фигура создана густыми свободными мазками кисти. Поражает белый тюрбан, нарисованный густыми мазками белой краски, выделяющими все еще непослушные седые пряди, что подчеркивает старость схематично изображенного лица, на котором выделяются два темных, пристально глядящих глаза, в то время как модно подкрученные усы вносят в портрет иронический штрих. Наиболее значительной в этой картине является художественная мудрость, с которой он изображает палитру, кисти и муштабель. Здесь Рембрандт демонстрирует владение кистью и творческий порыв, не прибегая к зеркалу (заметим, что палитру он держит в левой руке).



Конный портрет Фредерика Рила

1663, холст, масло, 294,5×241 см

Национальная галерея, Лондон

Фредерик Рил (1621—1681) был богатым торговцем родом из Страсбурга, который нажил большое состояние в Амстердаме, где, по имеющимся документам, он появился еще в 1642 году. Будучи офицером гражданской гвардии, он хотел запечатлеть свое участие в сопровождении принца Оранского, когда тот въезжал в город в 1660 году. Поскольку в голландском искусстве конные портреты были редкостью, Рембрандт взял за образец портреты Тициана, художника, которым в то время, когда замыслил эту работу огромных размеров, он восхищался больше всего.

Портретируемый хотел выглядеть светским человеком и опытным наездником, поэтому он одет в изящный мундир яркого цвета. Его рукава отделаны золотом, при себе у него шпaga и пистолет. Кроме того, он заставляет лошадь выполнить одно из самых трудных упражнений, когда животное поднимается на задние ноги, которое предназначалось лишь для высшей знати. Рил выполняет это упражнение с целью показать свое умение, когда сзади проезжает карета с принцем и его спутниками.

Зритель видит сцену, как если бы он стоял на земле и наблюдал за Рилом в тот момент, когда тот проезжает мимо, демонстрируя упражнения, которым он научил лошадь в предвкушении прибытия кортежа принца. Лицо Рила демонстрирует гордость и удовлетворение оттого, что он принимает участие в таком событии.

Формы лошади и всадника образованы светом. Кажется, что голубовато-серая лошадь растворяется в темноте фона, причем свет выхватывает из темноты передние копыта и щетку заднего, отметину или белое пятно на голове, а также гриву, изысканная укладка которой передана густыми небрежными мазками кисти.



Лукреция

1664, холст, масло, 120×101 см

Национальная художественная галерея, Вашингтон

На этой картине изображена героиня римской истории — Лукреция. Она кончает жизнь самоубийством после того, как ее изнасиловал сын царя Тарквиния. Коллатин похвалялся добродетелью своей жены Лукреции, и его спутник Секст Тарквиний поскакал в Рим, чтобы убедиться в истинности этих слов. Он нашел Лукрецию у нее в доме и после неудачной попытки ее изнасиловать пригрозил убить ее и ее раба и оставить их голыми на кровати, что навлекло бы позор на семью. Тогда Лукреция решила уступить нападавшему. Признавшись отцу и мужу в том, что произошло, она кончает с собой в их присутствии, заколов себя кинжалом в сердце, после чего родственники решают поднять восстание против тирании клана Тарквиниев и освободить Рим от их тирании.

При работе над этой картиной Рембрандт пользовался услугами профессиональной натурщицы, однако в лице и позе римской героини можно различить черты Хендрикке. Ее вьющиеся волосы, чувственные губы, и темные глаза, безжизненно глядящие в пустоту, напоминают нам о добродетельности и самопожертвовании Хендрикке, которые она сохранила, несмотря на слухи и нужду. Рембрандт не стремился создать эротическое изображение женского тела и предпочел сосредоточиться на драматической борьбе между добродетелью и плотским насилием, лежащей в основе этого рассказа. Женщина вот-вот вонзит кинжал себе в сердце. Покрасневшие, распухшие глаза, полуоткрытый рот и испарина на коже являются отметинами, оставленными иступлением и возбуждением от перенесенного нападения и от одиноких стенаний. После того как Лукреция приняла решение умереть, ее душа уже обрела покой еще до того, как пролилась первая капля крови. Лево́й рукой она сдерживает протестующих родственников: в качестве последней любезности она просит их уважать ее решение.

Рембрандт одел ее в тяжелое платье, которое напоминает бронзовые доспехи благодаря технике наложения красок густым слоем, когда поочередно поверх друг друга накладываются зеленые, цвета охры, желтые краски, не давая им высохнуть. Это непроницаемое платье является выражением женской добродетельности. Нежная, хрупкая плоть видна сквозь открытые части платья: шея, которую лобзал сын Тарквиния, грудь, которую он осквернил, и запястья, которые он схватил, чтобы заставить подчиниться своей воле. Теперь же она готова очистить себя, еще раз учинив насилие над собственным телом, — на этот раз сама и при помощи кинжала.



Давид и Урия

1665, холст, масло, 127×116 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Для произведений последнего периода творчества художника характерны большая сдержанность и сила чувств по сравнению с яркой драматичностью работ его молодости.

Эта картина, которая, как теперь некоторые считают, передает мучения Урии, мужа Вирсавии, забеременевшей от царя Давида, когда он осознает содержание письма, врученного ему царем для передачи командующему царской армией Иоаву. Давид, который не знает, как скрыть, что Вирсавия собирает родить его ребенка, решает, что лучше всего послать Урию на верную смерть в первых рядах его войск, и тогда Вирсавия будет свободна и сможет выйти замуж за царя.

Композиция очень выразительна. На картине запечатлен момент, когда Урия поворачивается спиной к царю и писцу, чтобы покинуть тронный зал. Это мгновение, когда воин охвачен болью и страданием, и не только потому, что чувствует, что его приговорили к смерти, но и потому, что царь, которому он верно служил и которого почитал, подтвердил приказ своей печатью. Охваченный горем, он закрывает глаза, отгоняя от себя мрачные мысли, сжимает рукой сердце и затягивает пояс. Даже тюрбан, служивший ранее символом высокого положения и почета, теперь, кажется, давит на него.

Цвет одежды Урии передает эмоциональную напряженность сцены и смятение в его душе. Эта напряженность усиливается монументальностью его фигуры по сравнению с двумя другими людьми, которые, сидя за столом, напоминают двух судей, сообщивших приговор осужденному. Это безмолвная сцена. Люди не смотрят прямо в глаза друг другу. Урия испытывает разочарование из-за трусости царя, который отводит взгляд. Лишь старый писец смеет смотреть вслед выходящему Урию, испытывая к нему глубокое сочувствие.



Семейный портрет

Ок. 1666, холст, масло, 126×167 см

Музей герцога Антона-Ульриха, Брауншвейг

В тот период, когда во вкусах голландцев доминировал красочный стиль Людовика XIV, а характерная любовь Рембрандта к игре светотени заметно ослабла, художник создал одну из своих самых замечательных симфоний цвета. С помощью палитры, состоящей из красного, белого, зеленовато-синего, золотисто-желтого и оливково-зеленого цветов, он показывает, что стоит выше притязаний посредственных амстердамских художников, слепо подражающих французам. При помощи своей собственной техники он заставляет свет и цвета переливаться, что делает картину живой.

Возможно, Рембрандт решил сделать семейный портрет под влиянием чувств, которые он сам испытывал к своей семье, столь часто встречавшейся со смертью и бесчестьем. В конце жизни, пройдя творческий путь, отмеченный гордыней и бахвальством, художник начинает ценить семейные узы и ту защиту, которую дает семья от превратностей судьбы.

На картине изображена супружеская, родительская и братская любовь, выраженная позами персонажей. Отец на картине защищает двух сидящих перед ним девочек и семью в целом, тогда как мать в роскошном платье ласкает младенца и с любовью смотрит на него. Этот ласкающий жест, в то время как ребенок осторожно касается кончиками пальцев материнской груди, исполнен огромной нежности. Оттенок платья матери еще больше усиливает ощущение материнской сосредоточенности, любви и защиты. Со своей стороны, старшая дочь держит корзинку, демонстрируя, что на ней уже лежат определенные обязанности, тогда как ее сестра смотрит на нее с веселым, игривым видом, словно заявляя, что, когда ее детство закончится, у нее тоже будут обязанности.

Однако мы можем различить некоторую грусть, с которой художник разрешает нам глядеть на картину. Кажется, что глубокими тенями и темным фоном Рембрандт как бы говорит нам, что ему совсем не обязательно полностью держаться за образ счастья, которое выражает эта безымянная семья.



Портрет Йеремиаса де Деккера

1666, дерево, масло, 71×56 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Круг друзей Рембрандта был узок, но состоял из достойных людей. Йеремиас де Деккер (1610—1666) был одним из лучших его друзей, равно как одним из самых безоговорочных его почитателей. Уроженец Дордрехта, он был в юности учеником знаменитого поэта и драматурга Йооста ден Вондела. Хотя Бонд ел и был приверженцем классицизма, и критиковал стиль художника, утверждая, что его склонность к затенению фона является признаком больного ума, Деккер не разделял этого мнения, поскольку его восхищала сила и глубина чувств рембрандтовских персонажей.

Деккер, который в своих стихах и пьесах писал духовные размышления о смерти и ложности мира, неоднократно восхвалял стиль художника. Например, о картине *Христос, предстающий перед Марией Магдалиной* (1638) он писал, что это «безжизненная сцена, вызванная к жизни». Он также написал другое стихотворение под названием «В благодарность великому Рембрандту», в котором он благодарил его за написанный портрет (ныне утраченный). В нем он говорит, что Александр Великий позволил сделать свой портрет только Апеллесу и что, хотя он не Александр, он гордится тем, что «Апеллес его времени» пожелал написать его портрет. Рембрандт для Деккера был более великим художником, чем даже Рафаэль или Микеланджело. Художник, несомненно, был благодарен Деккеру за поддержку его работы в то время, когда на него изливался поток критики.

С портрета, написанного в год смерти поэта, он смотрит на зрителя с грустным видом. Боковой свет освещает половину лица и белый воротник, который служит ему обрамлением. Глаза его прикрыты высокой широкополой шляпой, бросающей тень на отсутствующий взгляд Деккера, который, подняв брови, погрузился в глубокие размышления. Черный пиджак и шляпа сливаются с темным фоном, делая центром внимания лицо, сосредоточенное на возвышенных мыслях. Лицо кажется вылепленным подобно скульптуре, а густые, широкие и свободные мазки кисти подчеркивают впечатление легкости, которую хотел передать художник.



Портрет старика

1667, холст, масло, 108,9×92,7 см

Национальная галерея штата Виктория, Мельбурн

В последний период жизни Рембрандт писал портреты представителей средних классов, и этот портрет является одним из типичных примеров того стиля, к которому прибегал художник при изображении этих представителей зажиточных слоев амстердамского общества.

Этому анонимному герою ко времени написания портрета было лет пятьдесят. Рембрандт воспроизвел не только его внешность, но благодаря используемой технике также и его личность. Должно быть, это был последний портрет, который он создал на заказ.

На красном фоне шторы, указывающей на высокое общественное положение, изображена монументальная фигура. Тонкие, начинающие редеть волосы мужчины когда-то были светлыми. Красивые волосы чисты и ухожены. Его одежда, черная мантия с широкими рукавами, безупречно белый воротник и два золоченых шнура, указывает на то, что перед нами благородный человек, привыкший модно одеваться. Возможно, это купец, биржевой маклер или одно из высших должностных лиц города. Амстердам полнился такими людьми, которые торговали на фондовой бирже в залах Ост-Индской компании или выступали в качестве адвокатов или судей. То, каким он захотел видеть свой портрет, указывает на его веру в прежние ценности протестантских средних классов: в его манере одеваться и держаться нет ничего показного. Скорее, он выглядит скромным, напоминая зажиточного бюргера. Несмотря на то что он всем видом показывает свое финансовое процветание, он чувствует себя неловко на стуле, и кажется, что готов встать и продолжить свою работу. Его руки напряженно сжимают подлокотники кресла. В пронзительном взгляде сияет большая внутренняя энергия.

Любопытно, как художник изобразил руки. Больше света достается левой руке, возможно, потому, что позирующий был левшой. Правая рука написана более небрежно и нечетко. Возможно, также, что он мог потерять ее в результате несчастного случая, и ее заменили протезом, но это всего лишь догадка.



Возвращение блудного сына

Ок. 1668, холст, масло, 262×205 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Это последняя и самая монументальная картина Рембрандта на религиозную тему не только из-за большого размера композиции, но также по причине силы отражаемых в ней чувств. Под влиянием рассказа Евангелия от Луки Рембрандт создал картину на тему прощения и милости к грешнику. Хотя он уже обращался к этой теме в 1630-е годы в офорте, где изображен отец, бегущий обнять сына, который промотал состояние в распутной жизни и вынужден был стать свинопасом, поедая, чтобы выжить, корешки и нося лохмотья. В этой картине Рембрандт в точности следует библейскому тексту. Изображен слуга, несущий самую лучшую одежду и обувь. Персонажи движутся и разговаривают между собой.

В этой более поздней картине художник сосредоточился на том, чтобы выразить акт отцовского прощения под действием любви и сострадания с примесью трагической ноты, которая возводит изображенную сцену в ранг всеобщего символа. Коленопреклоненный сын с бритой головой действительно напоминает свинопаса. Грязный и ободранный, с поврежденной ногой, он прижимается к отцу, алая одежда которого мягко спадает, окутывая сына в знак прощения. Лицо сына стыдливо погрузилось в тень живота престарелого отца, ища его любви и защиты. Оба глаза закрыты. Им не нужны ни слова, ни взгляды.

Рядом с основной группой изображено еще несколько персонажей, в том числе брат, в материалистическом уме которого нет места для такого понятия, как отпущение грехов, и он не понимает искреннего чувства отца, обрадованного духовным пробуждением сына, который «был мертв и ожил».



Еврейская невеста

Ок. 1667, холст, масло, 121,5×166,5 см

Государственный музей, Амстердам

Хотя это одна из наиболее типичных картин последнего периода жизни Рембрандта, наполненная красками и проникнутая человечностью, ученые не могут прийти к согласию относительно того, что на ней изображено. Название *Еврейская невеста* было придумано в 1825 году, когда картина входила в состав одной частной коллекции в Амстердаме. Тогда считалось, что на картине изображен отец-еврей, надевающий ожерелье на шею молодой женщины в день свадьбы. Некоторые, сравнив картину с рисунком 1650 года, считают, что на ней изображены Исаак и Ревекка, тайно признавшиеся друг другу в любви в саду или Эсфирь и Артаксеркс. Другие полагают, что на ней изображены Иаков и Рахиль в полях Вооза. Возможно, заказчики Рембрандта захотели, чтобы их изобразили в образе библейской супружеской пары.

Рентгеновский анализ позволил определить, какие изменения претерпел первоначальный замысел. В первоначальном варианте оба были изображены сидящими. Жених вешал на шею возлюбленной золотую цепь, и при этом его рука касалась ее груди. Она принимала этот жест и положила свою руку на руку жениха, держа при этом корзинку с фруктами.

Однако в окончательном варианте Рембрандт решил отказаться от каких-либо декоративных деталей и сосредоточиться на простоте жеста, заключающегося в прикосновении к сердцу молодой женщины, чтоб выразить глубокую привязанность и сокровенность супружеской любви в целом. Никакая золотая цепь или корзинка с фруктами не способны выразить это чувство лучше, чем этот жест и нежный взгляд. Жених очень осторожно касается груди невесты. Это нечто большее, чем просто ласковый жест. Это символ взаимопонимания и близости, существующих между ними: вот почему кажется, что они погружены в свой собственный внутренний мир, воспроизводящий новый Эдем.

Таким образом, в этом движении сконцентрировалась вся сущность изображаемой истории. Кажется, что этим портретом художник говорит, что этих людей соединяет та же любовь, которая объединяла Иакова и Рахиль или Исаака и Ревекку. Наверное, Рембрандт создал эту картину в то время, когда его сын женился на Магдалене ван Лоо. Художник использует технику, которая передает нежность и поэтичность образов, когда прорисовка линий перемежается с густым наложением красок и свободной работой кистью. Теплые цвета ярко сияют под действием света.



Принесение во храм

Ок. 1669, холст, масло, 98×79 см

Национальный музей, Стокгольм

Считается, что это последнее произведение художника, и есть сомнения, является ли картина незаконченной или художник намеренно сделал ее такой. К этому сюжету художник часто обращался и в предыдущие периоды жизни: Симеон, которому открылось, что он не умрет, пока не увидит Мессию, держит на руках младенца Иисуса.

Рембрандт расположил фигуры таким образом, что они освещены золотистым светом, благодаря которому они выступают на черном, безлюдном фоне. Единственным свидетелем является Мария, и кажется, что она даже прячется в темноте, чтобы не мешать старику Симеону испытывать охватившие его чувства. Старик изображен с закрытыми глазами, когда он возносит хвалу Господу: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое». Младенец же смотрит на Симеона широко раскрытыми глазами. Это противостояние между угасающей старостью и новой жизнью, между закрывающимися глазами и глазами, открытыми миру, видимо, соответствует тому, что чувствовал Рембрандт в последние дни своей жизни.

Кажется, что старик в своей молитве наполняется святым духом, его очертания растворяются в облаке мазков кисти, столь же мягких, сколь и свободных. Художник создает форму собственной рукой, распределяет краску шпатель, а с помощью кисти нежно ласкает седые волосы старика. Фигура являет собой мягкое облако, поддерживающее незначительный вес младенца. Дрожащие руки Симеона благоговейно перед божественной природой младенца и боятся коснуться его; возможно, это руки самого Рембрандта, который на пороге смерти, подобно блудному сыну, считает себя недостойным получения божественного искупления.



Автопортрет

1669, холст, масло, 63,5×57,8 см

Маурицхейс, Гаага

На этом последнем автопортрете художник изобразил себя со смиренным и грустным выражением лица. Все в нем выглядит спокойным. Не осталось и следа от жесткости его прежних портретов, которые, бывало, ограничивали его фигуру, делая ее монументальной и грандиозной. На этой картине нет места прежнему тщеславию, гордыне и авторитетности. Есть только смирение. Открытый взгляд без какой-либо искусственности и деланных поз; последний перед концом взгляд на мир. В доме Рембрандта, помимо нескольких предметов домашнего обихода и оборудования его студии, сохранились некоторые редкие и антикварные вещи, картины и рисунки, в отношении которых Магдалена ван Лоо взяла на себя обязательства сохранить их для своей дочери Титии, позаботившись о том, чтобы длинный список долгов, оставленных художником, не был возложен на нее.



Рембрандт, по общему признанию, является величайшим представителем голландской живописи. Это был художник с большими амбициями как в искусстве, так и в жизни, стремившийся встать на одну ступеньку с таким мастером, как Питер Пауль Рубенс. И это ему удалось. В своих живописных полотнах и офортах он демонстрировал абсолютное владение техникой, любовь к деталям и совершенство исполнения. На первом этапе творчества Рембрандта, совпавшем со счастливым браком, его творчество отличалось оптимизмом, тематическим разнообразием, яркостью красочной палитры. Второй этап творчества, начавшийся после смерти Саскии, и характеризовавшийся многочисленными потерями, несправедливостью родственников и жесткостью кредиторов, доведших мастера до полной нищеты, но в то же время отмеченный новой глубокой любовью к Хендрикке Стоффельс, был богат и новыми творческими достижениями. Картины Рембрандта стали задумчивее и философичнее, палитра их стала темнее и грустнее, он все чаще обращался к вечным проблемам бытия, абстрагируясь от несправедливостей окружающего мира. Именно в этот период Рембрандт создал ряд живописных полотен, прославивших его имя на весь мир и на все времена.

ISBN 5-8112-2006-5



9 785811 220069