

В. А. ЛЕБЕДЕВ



# РЕМБРАНДТ



Серия VI  
№№ 11, 12 .

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО  
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

---

---

В. А. ЛЕБЕДЕВ

# РЕМБРАНДТ

Стенограмма публичной лекции,  
прочитанной в Москве

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

---

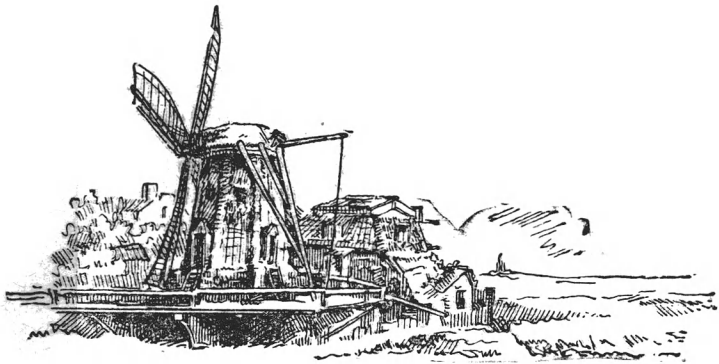
---

Москва



1956





В истории изобразительного искусства прошлых веков гениальный голландский художник Рембрандт, пожалуй, более, чем кто-либо другой, сумел глубоко волнующе, правдиво раскрыть неисчерпаемое богатство внутреннего мира человека.

Творчество Рембрандта относится к тому времени, когда Голландия, родина художника, успешно завершив первую в истории буржуазную революцию, выдвинулась на одно из ведущих мест в экономическом и культурном отношении. В то время как в подавляющем большинстве европейских стран феодальная аристократия еще сохраняла ведущие позиции во всех областях общественной жизни, в Голландии она оказалась побежденной и отодвинутой на задний план в ходе нидерландской революции и последующего буржуазного развития. Наступает период колониальных захватов, достигают небывалых размеров торговые операции, кустарное производство средневековых ремесленников вытесняется быстро развивающимися мануфактурами, в Голландию перемещается центр европейской торговли. Маленькая страна переживает в XVII веке кратковременный, но бурный расцвет.

Уклад жизни, культура, политическое устройство Голландии XVII века отмечены печатью демократизма.

В отличие от остальных стран Европы в Голландии существует республиканская форма правления, допускается свобода вероисповедания, устанавливается относительно бо́льшая, чем за ее рубежами, свобода взглядов. Именно в Голландии XVII века родилась материалистическая философия Спинозы, здесь написал свои лучшие работы выдающийся французский ученый Декарт, сюда бежал от преследований инквизиции философ-атеист Уриэль д'Акоста, португальский еврей.

Голландская живопись XVII века оказалась новой ступенью в развитии реалистического искусства. Оставив скромное мес-

то мифологическим и религиозным темам, нарушив многовековую традицию, голландские живописцы обратились к непосредственному изображению быта и родной природы. В картинах голландских мастеров перед зрителем раскрывается сама жизнь. Веселые, бодрые офицеры-стрелки, овеянные романтическим духом недавней освободительной борьбы, смотрят на нас с ранних портретов Франса Хальса. Бесшумно и неторопливо течет жизнь в уютных аристократических домиках, запечатленная кистью Вермеера. Тихо наслаждаются незатейливыми радостями бытия простые люди — деревенские музыканты, завсегдагаи кабачков — в картинах Адриана ван Остаде. Влюбленно созерцает скромную голландскую природу Ян ван Гойен. Пасмурное приморское небо, бескрайняя равнина, полноводные широкие реки, парусные лодки рыбаков качаются то здесь, то там на зыбкой глади воды, стада, большекрылые мельницы — такова Голландия Гойена. В другой мир уносят воображение зрителя натюрморты Виллема Хеды: в живописном беспорядке стоит на столе дорогая посуда, в полутьме интерьера матовым блеском играет серебро; вино в прозрачных бокалах, изысканная пища, свежие фрукты пленяют глаз.

Голландские живописцы впервые увидели человека таким, каков он есть в жизни, и отразили в искусстве различные стороны его повседневного бытия. Некоторые из них подошли к решению более сложной задачи — к тому, чтобы отразить красоту и значительность духовного мира обычного человека.

Опираясь на достижения голландского реалистического искусства XVII века, наиболее полно, многогранно и глубоко эту задачу решил величайший художник Голландии — Рембрандт ван Рейн.

Рембрандт Гарменс ван Рейн родился 15 июля 1606 года в Лейдене — городе, расположенном близ Гааги, на Рейне.

Отец Рембрандта был владельцем нескольких домов, садовых участков и мельницы. Первоначально родители будущего художника предполагали дать своему сыну гуманитарное образование. После семилетнего обучения в латинской школе, в 1620 году он был записан в Лейденский университет — один из старейших университетов в Европе, основанный еще в 1575 году. Но Рембрандт пробыл там недолго. Пробудившаяся склонность к искусству привела его в мастерскую местного художника Якоба ван Сваненбурга, где он в течение трех лет учился живописи. Затем следует полугодовое обучение в Амстердаме у известного живописца Питера Ластмана.

Вернувшись в Лейден около 1625 года, Рембрандт начинает свой самостоятельный творческий путь. Так называемый лейденский период творчества мастера продолжается до 1631 года. Уже в это время Рембрандт становится одним из популярнейших живописцев родного города; его мастерская привлекает учеников. Голландский поэт Константин Гюйгенс

посвящает хвалебные строки в своей автобиографии лейденским художникам — Рембрандту и Ливенсу.

В этот период Рембрандт еще далек от вершины своих достижений, еще не свободен от влияний старших современников — Ластмана, Пейнаса, Хонтхорста. Но уже в ранних работах художника сказывается его творческая оригинальность. Его внимание целиком сосредоточено на человеке. В любых проявлениях человеческого он находит особую выразительность. Сильные душевные движения людей, переживающих значительные события («Иуда возвращает сребреники», Париж; «Воскрешение Лазаря», Нью-Йорк), уродливая гримаса старика, нараспев читающего молитву при свете свечи («Чтение при свече»), отталкивающее молитво оборванного нищего (офорт «Деревянная нога»), глубокое раздумье ученого, сосредоточенно работающего в тихом уединении («Пишущий ученый», амстердамский аукцион 1927 года; «Ученый», Брауншвейг), — все привлекает внимание Рембрандта.

Его интересы далеко выходят за рамки бытового повествования. Библейско-евангельские (или исторические, как их принято традиционно называть) картины раннего Рембрандта пронизаны бурным движением, исполнены чрезмерной патетики. Они созданы мастером под воздействием искусства барокко, зародившегося в начале века в Италии и получившего распространение во всей Западной Европе.

К числу лучших произведений лейденского периода принадлежит картина «Христос и ученики в Эммаусе», написанная Рембрандтом около 1629 года и находящаяся ныне в парижском частном собрании. Она создана по мотивам известной евангельской легенды, повествующей об одном из чудес воскресшего после смерти Христа.

На сельской дороге к двум путешествующим ученикам Христа присоединился неизвестный человек. Достигнув города Эммауса, цели своего путешествия, путники сели за трапезу. И в тот момент, когда незнакомец своеобразным жестом преломил хлеб, изумленные ученики узнали в нем своего учителя.

Величаво откинувшись в кресле, гордо возвышается Христос над всем окружающим. От его большой, уверенно сидящей фигуры веет непоколебимой силой. Сияние, от него исходящее, художник трактует, как свет из невидимого источника, заслоненного от зрителя телом Христа. На фоне бесплотной стены, которая словно растворяется в ярком освещении, особенно чувствуешь выразительную мощь его силуэта. В отличие от героя луврской картины на эту же тему, созданной Рембрандтом девятнадцать лет спустя, Христос требует не сострадания, а преклонения. Ученики поражены и подавлены его могуществом. Один, с грохотом уронив свой стул, в испуге падает на колени к его ногам. Другой; вскинув руки, испуганно

свежившись, отпрянул назад. Темнога, царящая вокруг, словно таит в себе что-то непонятное, почти зловещее.

Но как ни сильна тяга художника к фантастическим, исключительным, преувеличенно ярким явлениям, в отличие от мастеров барокко он мыслит их, как часть реальной жизни. Не случайно в глубине комнаты видна наклонившаяся женская фигура — либо хозяйка дома, либо служанка, — погруженная в свои обычные хлопоты.

По складу своего дарования Рембрандт — художник-психолог. Уже в лейденский период большое место в его творчестве занимает портрет.

Вначале круг его моделей крайне беден. Он вполне довольствуется той натурой, которая всегда под руками, и множество раз портретирует себя и своих домашних. Художника мало волнуют индивидуальные черты внутреннего мира изображаемых людей. Его внимание сосредоточено на другом: он старается воплотить широкие и разнородные проявления духовной сущности человека вообще. Основным мотивом портрета оказывается то мучительное душевное беспокойство (венский автопортрет 1628 г.), то издевка (автопортрет, Бэйфлит), то романтическая взволнованность (автопортрет, Гаага).

О портретном творчестве Рембрандта лейденского периода позволяет судить известный советскому зрителю так называемый «Портрет отца»<sup>1</sup> из коллекции ленинградского Государственного Эрмитажа (написан около 1630 года).

Модель привлекает художника особой сложностью реакции на мир, обретаемой человеком лишь на склоне лет. Озабоченно, даже с оттенком тревоги, смотрит на зрителя портретируемый. Все морщинки жесткого старческого лица пришли в движение. Контраст света и тени, волнистая линия контура, богатство тональных оттенков серого фона — все вызывает ощущение беспокойства. Стремясь к приподнятости образа, художник одевает портретируемого в вымышленный костюм воина. Дополнительную игру теней на лице старика дает пышный головной убор, в черно-серую цветовую гамму влетает серебристо-стальной блеск лат, на черном костюме приглушенно блестит золотая цепь. Произведение обнаруживает профессиональную зрелость молодого художника, его незаурядное живописное мастерство.

Популярность молодого Рембрандта быстро растет, и уже в начале 30-х годов сограждане начинают заказывать ему свои портреты.

В числе первых был написан «Портрет ученого» (1631 год, Эрмитаж). Перед зрителем — голландский интеллигент того поколения, которое еще всеми корнями связано с народом. Про-

<sup>1</sup> Личность изображенного до сих пор не является достоверно установленной, поэтому портрет часто называют также «Портретом старого воина».

стое, открытое, несколько грубоватое лицо, жесткие мясистые руки выдают его плебейское происхождение.

Стремясь максимально приблизиться к жизни, Рембрандт показывает человека не изолированно, а в его бытовой обстановке. Поэтому ученый изображен за рабочим столом, с пером в руке, в момент работы над рукописью, когда и застает его как бы входящий в комнату зритель. Портретируемый отрывается от рукописи, поворачивает лицо к вошедшему, обращается к нему с какими-то словами.

Это произведение — одна из первых попыток Рембрандта ввести в портрет сюжетное действие. Смелый эксперимент еще не до конца удается молодому художнику. Взгляд изображенного выдает состояние спокойного размышления и явно не гармонирует с его внешней оживленностью. Благодаря этому оказывается нарочитой его мимика и жестикация: поворот головы, движение губ, жест правой руки, которая кончила писать, но еще держит перо. Несмотря на эти недостатки, сам принцип портретного решения, избранный Рембрандтом, таил в себе богатые реалистические возможности, позволяя художнику живо, непосредственно охарактеризовать человека, показать его таким, каким он бывает в обычной жизни.

Не случайно сюжетный портрет занял в дальнейшем большое место в творчестве великого мастера.

Постоянное стремление Рембрандта к жизненной непосредственности, естественности портретного образа, высокое профессиональное мастерство, умение передать сходство создают художнику успех у заказчиков, и его слава быстро растет.

В конце 1631 года Рембрандт переезжает в Амстердам — главный город Голландии. Как предполагают, причиной его переезда был крупный заказ гильдии амстердамских врачей на групповой портрет, получивший название «Урок анатомии доктора Тульпа».

Жанр группового портрета получил в Голландии XVII века довольно широкое распространение. Впервые в истории ощутив себя хозяевами жизни, торговцы и ремесленники стремились стать и героями искусства. Живописцы того времени оставили потомству их многочисленные изображения. Бюргеры портретируются и порознь, и с женами, и с детьми, и, наконец, целыми корпорациями. Эти профессиональные корпорации, так называемые гильдии, рожденные средневековой эпохой и в период нидерландской революции часто игравшие роль боевых организаций, еще не были уничтожены развитием капиталистического производства и довольно успешно продолжали существовать в голландских городах XVII века. Изображение членов гильдии становится основной темой голландского группового портрета.

В портрете врачей молодой художник продолжает поиски сюжетного действия. Идя в этом отношении по стопам Франса



Хальса, Рембрандт пытается представить изображенных участниками некоей жизненной сцены. На большом полотне зритель видит группу людей, слушающих лекцию по анатомии. Вскрыв руку покойника, профессор оттягивает пинцетом и демонстрирует своим слушателям мышцу, которая управляет движением пальцев. Пальцами левой руки он показывает, как действует эта мышца. В правом углу картины стоит анатомический атлас, раскрытый на нужной странице.

Картина решена в скупой черно-белой гамме. Поток света вливается в полутемную аудиторию, выхватывая из темноты лица людей и мертвое тело, около которого они сгрудились.

Художник стремится передать различную реакцию участников сцены на то, что они видят и слышат в данный момент. Сидящий около Тульпа повернул лицо в сторону оратора, как бы наблюдая за движением пальцев его левой руки. Другой низко наклонился над трупом, как будто вглядываясь в таблицу раскрытого анатомического атласа. Стоящий сзади него с живым вниманием следит за демонстрацией Тульпа, весь подавшись вперед.

Как и в «Портрете ученого», стремясь создать иллюзию полной реальности происходящего, художник делает участником события и самого зрителя. Зритель как бы входит в аудиторию во время лекции, и взоры двух слушателей Тульпа обращаются к нему.

И, однако, как и в «Портрете ученого», Рембрандту не удается окончательно добиться цели. Внимательно вглядываясь в лица, мы без труда почувствуем, что их выражение не вполне соответствует тому настроению минуты, которое, казалось бы, должны были переживать изображенные люди. Застыл в искусственной позе Гартман Гартманс, демонстрируя зрителю бумагу со списком врачей, изображенных на картине. Порывисто наклонился вперед Якоб де Витт, но его взгляд говорит о размеренной, спокойной задумчивости. Отсутствующим взором смотрит Франс ван Лунен; он сидит сзади всех, на верхней скамье амфитеатра, механически перебирая пальцами складки своей мантии. И даже доктор Тульп, несмотря на его внешнюю оживленность, несмотря на одухотворенность, которую мы могли бы прочесть в его глазах, не смотрит ни на слушателей, ни на труп, ни на входящего зрителя, ни на свои руки. Показывая персонажей картины этой жизненной ситуации, Рембрандт, как мастер портрета, не стремится подчинить их психологическое состояние случайной минуте жизни.

Единственное исключение — Якоб Блокк, который очень живо, остро реагирует на рассказ Тульпа; зорко, пылливо следит его взгляд за движением руки профессора, выдавая цепкую работу мысли и остроту восприятия. Это единственный в картине до конца удавшийся человеческий образ; именно выразительное лицо Блокка создает то впечатление общей

увлеченности аудитории, которое возникает при первом взгляде на картину.

Несмотря на недочеты, «Урок анатомии» явился шагом вперед в творчестве Рембрандта, будучи его первым крупным произведением на тему современной жизни. Картина оказалась новым и смелым словом в области группового портрета.

Творчество Рембрандта 30-х годов протекает под знаком упорного труда и постепенного становления. Достигнутые успехи вселяют в него уверенность и служат стимулом для дальнейших напряженных поисков. Он неустанно вбирает разнообразные впечатления окружающей жизни, глубоко осмысляет их, перевоплощает в своем искусстве.

В луврском автопортрете 1634 года за рядной артистической внешностью молодого Рембрандта ясно улавливается его волевая натура. Чуть сдвинутые брови, сжатые губы, умный и твердый взгляд — все говорит о привычной внутренней собранности. Вместе с тем образ не лишен оттенка неустойчивости и беспокойства. Изображение чуть сместилось в сторону от основной композиционной оси, подвижна светотень, да и само выражение лица выдает душевную взволнованность человека. Таков Рембрандт периода «бури и натиска», как часто называют этап 30-х годов в его творчестве.

«Урок анатомии» создал Рембрандту широкую известность не только в Амстердаме, но и далеко за его пределами. Молодой художник быстро становится любимым портретистом голландской буржуазии, получает множество заказов.

Один из лучших заказных портретов Рембрандта 30-х годов — дрезденский портрет Виллема Бургграффа, роттердамского хлеботорговца (1633 г.).

Рембрандт не решает здесь сложных задач, не стремится достичь большего, чем хочет заказчик, чем принято вкусами времени, не пытается раскрыть в образе Бургграффа черты общечеловеческого. Перед нами человек, изображенный таким, каков он есть, совсем в духе голландского реализма XVII века. Но повнимательней взглядевшись в портрет, нельзя не почувствовать нотки живого интереса, даже симпатии художника к модели. Нет ни тени скованности, нарочитого позирования — столь частых спутников заказного портрета. Образ исполнен бодрости и спокойствия. Широкоплечий Бургграфф смотрит умным, ясным взглядом. Мягко играет свет на его полнеющем, но еще крепком лице. Все — вплоть до подчеркнуто устойчивой композиции портрета — говорит о равновесии духа изображенного человека. Такое настроение — скорее знамение времени, чем случайность или индивидуальная особенность портретируемого. Сознание незыблемой прочности своего положения и своих успехов должно было наложить печать спокойствия и уверенности на характер голландского буржуа первой половины века. И портрет Виллема Бургграффа и другие заказные

портреты говорят о том, что до середины 30-х годов творчество Рембрандта в основном развивается в русле буржуазного реалистического искусства. И если портреты Рембрандта все же выделяются среди большинства живописных работ того времени, то причиной этому отнюдь не особый характер его мировоззрения, а большая одаренность художника.

Дух оптимизма, рожденный эпохой буржуазного развития Голландии, не был чужд и Рембрандту. Оптимистическому настроению художника в этот период не могли не способствовать его личные удачи. 1632—1642 годы — счастливые десятилетие в его жизни. Женитьба на богатой невесте, многочисленных заказы превращают его в одного из состоятельных людей Амстердама. Он покупает прескрасный дом, щедро тратит свои богатства на покупку нидерландских гравюр, картин художников Возрождения, персидских миниатюр, экзотических одежд и тканей, которые с далекого Востока привозят в приморский Амстердам.

В 1634 году Рембрандт женится на девушке из знатного семейства — Саскии ван Эйленбург. Наступает пора восторженной любви, большого счастья. Войдя в жизнь Рембрандта, обаятельная Саския входит и в его искусство. Влюбленно следует за ней глаз художника. Одна за другой появляются из-под его руки многочисленные зарисовки. То он изображает ее принадлежащей перед зеркалом, то больной, ожидающей рождения ребенка, то счастливой матерью с сыном на руках. Несколько портретов своей возлюбленной создает Рембрандт в офорте и живописи.

Непринужденностью, человеческой теплотой подкупает дрезденский портрет Саскии 1633 года. Грациозно наклонив головку, она поворачивает к нам свое лицо. Лукаво щурятся глаза, ласковая мимолетная улыбка появляется на устах. Вот в эту минуту, капризной, нежной, кокетливой и показал ее Рембрандт.

И в самом настроении, и облике Саскии, и в том, как воспринимает ее Рембрандт, есть подлинная праздничность. Теплый свет играет на лице и открытой шее. Розовеют освещенные щеки, поблескивает и переливается молочно-матовое жемчужное ожерелье, в прозрачной тени мерцают сережка. Даже затененный зеленый фон, воздушный, глубокий, написанный по проступающему местами коричневому подмалевку, напоен теплом и дыханием светотени. В этот праздник цвета вплетаются вишневые, золотистые, голубые тона наряда Саскии. Ничто не омрачает ее светлой, беспечной, юной радости. То непосредственное настроение минуты, которое художник ищет и не может найти ни в «Портрете ученого», ни в «Уроке анатомии», он просто, произвольно, легко передает в этом портрете. Мимолетная улыбка любимой полна для него большой поэзии, большого человеческого смысла.

В середине 30-х годов Рембрандт пишет известный автопортрет с Саскией на коленях.

Сцена беззаботного пира двух влюбленных открывается взору зрителя, входящего в гостеприимный дом Рембрандта. Шушат тяжелые ткани. Пенится вино. Радует глаз изобилие яств. Ошеломляет пышная роскошь нарядов. С эгоизмом, достойным людей Ренессанса, наслаждаются и бравируют своим безоблачным счастьем герои картины. В вызывающе задорной, далекой от всяких церемонных условностей позе предстают они перед зрителем. Щедрой улыбкой, темпераментным тостом приветствует входящего Рембрандт; взлетает вверх рука с бокалом. С мягкой, но сдержанной приязнью встречает гостя полуобернувшаяся Саския. Искрящееся веселье, праздничное наслаждение жизнью, чувственной красотой человеческого бытия — вот настроение этой картины.

Тема праздника, пирушки, веселья нередко встречается в голландском искусстве XVII века. Преломленная в творческом сознании Рембрандта, она становится облагороженной и значительной.

Хотя многое и роднит искусство Рембрандта с искусством большинства современных ему художников, так называемых «малых голландцев», Рембрандт уходит гораздо дальше их в своем представлении о человеке, его ценности, значительности, красоте. По мере развития творчества Рембрандта это различие становится все существеннее и определеннее. Все более величавыми делаются его герои, все более богатым их внутренний мир. Гуманизм Рембрандта становится осознаннее, приобретая философский оттенок, превращаясь в основу его мировоззрения. Буржуазная действительность оказывается теперь слишком бедной, прозаичной, чтобы дать материал для художественного воплощения идеалов Рембрандта. Стремясь к полнокровному выражению своих гуманистических идей, художник обращается к античной и христианской мифологии.

Вечной теме любви, радостного пробуждения чистого, большого чувства, преображающего человека, посвящена эрмитажная картина «Даная», созданная художником в 1636 году.

Сюжетом картины послужил миф о дочери царя Акрисия, ставшей женою Зевса и матерью Персея — одного из любимых героев древних греков<sup>1</sup>. Оракул предсказал Акрисию гибель от руки внука, и царь решил навечно заточить в темницу свою дочь Данаю. Но никакие темницы не могут устоять перед всепобеждающей силой любви: властитель Олимпа, всемогу-

---

<sup>1</sup> Приводимая в тексте трактовка сюжета наиболее распространена, но до сих пор вопрос о сюжете произведения остается открытым. Так, в 30-е годы ряд исследователей трактовал картину, как изображение дочери Рагуила, встречающей Товия. В настоящее время выдвинута версия о том, что изображена Лия, ждущая Иакова

щий Зевс, в виде золотого дождя, проник в подземелье прекрасной Данаи и стал ее возлюбленным.

Радостно пробуждение Данаи. Старуха-служанка отодвигает полог ее кровати, и золотистый свет широким, ровным потоком вливается в комнату. Робко приподнимается взволнованная Даная навстречу свету. Она переживает радостное предчувствие счастья, доверчиво отдается овладевающему ею большому чувству, встречает входящего трепетной, робкой улыбкой и взглядом покорным и одновременно манящим. Свет чарует ее, вырывает из холода зеленовато-оливкового окружения. Она ласково нежится в теплых лучах, доверчиво протягивает руку вперед, в то же время слегка защищаясь от слепящего света; в этом жесте слились воедино и слабое сопротивление, и призыв.

Под влиянием света, властно проникающего в спальню, все словно обновляется, становится радостным, одухотворенным. Постепенно разгорается красный цвет. Приглушенный, сдержанный тон бархатной скатерти сменяется теплотой розоватых тонов тела, интенсивным горением лент на браслетах; прозрачно просвечивают кончики пальцев протянутой руки. Бесшумно соскальзывает покрывало, чувственно обнажая женское тело. Это тело, простонародное, уже не юное, написано с голландки, современницы Рембрандта. Далекое от канонов классической красоты, оно подкупает своей жизненной правдивостью, мягкой округлостью форм. Неприбранные волосы женщины, промятая подушка, туфельки, брошенные на переднем плане, — все это придает образу оттенок задушевной интимности и отличает Данаю Рембрандта от классических женских образов Праксителя и Агесандра, Джорджоне и Тициана. И Афродита Книдская, и Афродита Милосская, и Спящая Венера, и даже Венера Урбинская в своей безукоризненной, идеальной красоте приподняты над частностями жизни и потому не могут вызвать у зрителя столь непосредственных ассоциаций и чувств, как Даная Рембрандта.

Хотя Рембрандт и обращается к теме из древнегреческой мифологии, довольно далекой для его современников, обаяние его «Данаи» — в том непосредственном воспроизведении жизни, которое и было главным достижением голландского реализма XVII века.

«Даная» — одна из последних работ, где еще достаточно очевидно проявляет себя жизнеутверждающее мироощущение Рембрандта первого периода. Эта картина — радостный гимн побеждающей любви. Счастье входит в обитель Данаи, и единственным напоминанием о днях ее тягостного одиночества остается лишь плачущий скованный амур — деревянная фигурка в изголовье ее кровати.

Мироощущение Рембрандта 30-х годов не исчерпывается, однако, оптимистическим восприятием жизни. Переезд в Амстердам не только помог художнику добиться всеобщего при-

знания и быстро достичь богатства и славы, но и заставил серьезно задуматься над теневыми сторонами действительности.

Пожалуй, нигде в это время контраст между растущим благополучием процветающей буржуазии и бедственным существованием основной массы населения не выступает столь очевидно и столь обнаженно, как в Амстердаме. Художник знает не только бюргерский, но и нищенский Амстердам. Он проявляет постоянный интерес к жизни простого народа. В его рисунках и гравюрах 30-х — начала 40-х годов часто встречаются изображения кабачков, уличные сцены, зарисовки нищих, разорившихся крестьян, бродячих торговцев, картежников, ярмарочных актеров. Эти непосредственные жизненные впечатления художника постепенно сказываются на его восприятии окружающей действительности, приводят его к осознанию непримиримых, драматических противоречий жизни. Свое философски обобщенное и художественно-законченное выражение эта сторона мировоззрения Рембрандта получает в его произведениях на темы библии и евангелия.

Казалось бы, обращаясь к библейским и евангельским темам, Рембрандт уходит от изображения общества своего времени. На самом деле, его библейские и евангельские герои во многом напоминают современных ему простых людей, неизменно привлекающих симпатии художника. Библейские события с их трагическим пафосом представляются Рембрандту наиболее убедительной формой для воплощения того конфликта между добром и злом, который он наблюдает в современности.

В его сознании библейские герои служат ярким олицетворением прекрасных человеческих качеств. Художник видит в них духовное величие, внутреннюю цельность, суровую простоту, большое благородство. Они совсем не похожи на мелочных, самодовольных, недалеких бюргеров — его современников.

В произведениях Рембрандта нет прямого протеста против существующей действительности; но нравственный идеал человека, который выдвигает и отстаивает он в своем творчестве, объективно противоположен этой действительности. Недаром его творчество в конце концов оказалось чуждым современной ему голландской буржуазии, осталось непонятым, неценным его современниками.

Если ранние исторические картины Рембрандта проникнуты духом барокко, то со середины 30-х годов произведения художника в историческом жанре начинают приобретать иной характер. Сквозь внешнюю патетику все более пробиваются подлинные человеческие страсти, все чаще театральная драма, «ужасное» событие сменяется подлинной драмой жизни.

Эти новые черты отчетливо выступают в эрмитажной картине «Снятие с креста», написанной в 1634 году.

Ночь. Скорбная тишина. Молчаливая толпа людей окружила огромный крест, на котором распят Христос. Они пришли на

Голгофу отдать последний долг своему учителю. При холодном свете факелов они снимают с креста его мертвое тело.

Один из мужчин, взобравшись по приставной лестнице, вытаскивает гвозди, с помощью которых Христос распят на перекладине; другие принимают на руки его сползающее вниз тело; женщины готовят ложе для останков, расстилая на земле большую тяжелую ткань. Все совершается неторопливо, в почтительном и печальном безмолвии. Различны переживания собравшихся: одни лица выражают горькое отчаяние, другие — мужественную скорбь, третьи — благоговейный ужас; но каждый из присутствующих людей глубоко проникнут значительностью события. Безгранична скорбь старика, принимающего мертвого Христа. Он держит его с заметным усилием, но очень бережно, осторожно, трогательно прикасаясь щекой к бездыханному телу. Изнемогает от горя Мария. Она не в силах стоять, теряет сознание, падает на руки заботливо обступивших ее людей. Мертвенно бледно ее изможденное лицо, сомкнуты веки, бессильно поникла ослабевшая кисть протянутой вперед руки.

Картина захватывает глубокой проникновенностью, жизненной правдой. Лишь преувеличенность некоторых движений и жестов напоминает о барочных увлечениях Рембрандта.

В «Снятии с креста» впервые в творчестве Рембрандта отчетливо прозвучала мысль о том, что большие жизненные события, суровые испытания судьбы, глубокие и благородные переживания сближают людей. Картина свидетельствует о зарождении новых веяний в искусстве Рембрандта, предвосхищает глубокий драматизм его более поздних полотен.

В дальнейшем художник все отчетливее сознает, что жизнь полна трагических противоречий, все более возрастает его неудовлетворенность окружающей действительностью, его тревога за судьбу человека. Рембрандт все более поднимается над ограниченным мировоззрением своего класса; постепенно его программно-гуманистическое искусство перестает быть созвучным настроениям голландской буржуазии. К началу 40-х годов созревает конфликт художника с бюргерским обществом. Наиболее отчетливым проявлением этого конфликта оказалось изкровенное недовольство заказчиков групповым портретом, известным под названием «Ночной дозор».

Картина «Ночной дозор» была создана Рембрандтом в 1642 году по заказу гильдии амстердамских стрелков. Как и в «Уроке анатомии», художник отходит от традиционной схемы группового портрета. Он создает не просто серию портретов в пределах одной картины, а представляет всех изображенных участниками единого жизненного события.

Картина, значительно потемневшая со времен Рембрандта, получила название «Ночной дозор» лишь впоследствии. На самом деле событие происходит днем. Изображено выступление

команды стрелков под руководством капитана Франца Баннинг-Кока и лейтенанта Виллема ван Руэтенберга. Рембрандт стремится создать историческую картину на современную тему, пытается опозитизировать стрелков, представить их выразителями героического духа нидерландской революции. Как будто по сигналу боевой тревоги, высыпают стрелки из здания гильдии. Возглавляя шествие, движутся решительными шагами капитан и лейтенант; разворачивает большое знамя знаменосец Ян Корнелиссен: выбивает дробь барабанщик; в напряженном ритме перекрещиваются длинные линии копий, возносящихся над толпой; заряжают ружья стрелки. Как всегда, картина сбора военного отряда привлекает ребятишек. Мальчик в шлеме и девочка с птицей у пояса протискиваются в толпе, стремясь оказаться в самом центре события. Стрелка, заряжающего ружье, обгоняет еще один мальчуган, с любопытством заглядывая в лица командиров. Художник стремится подчеркнуть и усилить ощущение взволнованности остротой тонального решения картины. Из зеленовато-коричневого марева вырываются красные, лимонно-желтые, яркозеленые тона костюмов, освещенные пятна лиц.

Однако, когда мы переходим от восприятия картины в целом к ее частностям, постепенно рассеивается то ощущение героической приподнятости, которое захватывает нас вначале. Лица бюргеров обескураживают своей прозаичностью; позы и жесты людей нарочиты; общее оживление искусственно.

Ни про одного из персонажей нельзя сказать, что он испытывает героический душевный подъем. Нет даже двух-трех героев, которые ясно и определенно выражали бы приподнятое настроение толпы и служили бы психологическим центром изображения. Казалось бы, на эту роль могут претендовать капитан и лейтенант, помещенные в центре композиции. Но они живут в картине как будто обособленно и не связаны психологически ни с толпой стрелков, ни друг с другом. Жест Баннинг-Кока говорит о том, что он обращается к лейтенанту с какими-то словами. Но, глядя на лицо капитана, в это не верить. Он думает о чем-то своем, отсутствующим взглядом смотрит в пространство.

Не найдя способа психологически объединить композицию, художник пошел по пути ее насыщения множеством деталей, которые, перебивая друг друга, создавали бы впечатление общей взволнованности. Но перегруженность картины деталями и мотивами лишь разбивает внимание зрителя и нарушает ту цельность настроения и впечатления, к которой стремится мастер.

Несмотря на серьезность и оригинальность поставленной задачи, это произведение нельзя считать вполне удавшимся. Эта неудача закономерна: к середине века голландская буржуазия уже утратила тот героический дух, который пытается увидеть



в ней Рембрандт. Место бойцов нидерландской революции заняло новое поколение бюргеров: торговцев, владельцев мануфактур, колониальных дельцов, преуспевающих, прозаических, трезвых.

Картина была холодно встречена заказчиками, так как была совершенно чужда их настроениям. Вероятно, их недовольство усугублялось еще и тем, что Рембрандт, следуя своему замыслу, по существу отказался от серии портретных изображений.

Начиная с этого момента значительно уменьшается популярность Рембрандта в кругах голландской буржуазии. С неуспехом «Ночного дозора» совпало трагическое событие в личной жизни Рембрандта — в 1642 году умерла Саския.

Сороковыми годами начинается новый этап рембрандтовского творчества.

После «Ночного дозора» художник отказывается от непосредственного изображения современности в тематической картине. Он все более замыкается в кругу библейско-евангельских тем, провозглашая свои этические идеалы, веруя в то, что благородство и разум людей помогут им победить трудности жизни. Первоосновой рембрандтовского гуманизма зачастую служит нравственная чистота людей из народа, красивая простота их взаимоотношений.

На протяжении 40-х годов Рембрандт несколько раз обращается к теме святого семейства. Одно из лучших решений этой темы — эрмитажная картина «Святое семейство», созданная художником в 1645 году. Евангельская сцена рождает у зрителя множество ассоциаций с повседневной народной жизнью, современной Рембрандту. Тишина, покой нарушаются лишь привычными звуками жизни дома. Потрескивают горящие дрова, слышится негромкий однообразный стук плотничьего топора. Комната окутана нежным полумраком; из разных источников мягко вливается свет, трепетно скользя по лицу Марии, освещая колыбель, придавая изображенному оттенок одухотворенности. Слегка пошевелинулся во сне ребенок, и женщина, повинуясь тонкому материнскому инстинкту, отрывается от чтения, приподнимает полог и озабоченно смотрит на малыша. Она — сама чуткость, сама настроенность. По существу, большая человечность и проникновенность картины создается лишь одним ее взглядом. Светлая возвышенность запечатленного мгновения сказывается и в том, что к матери и мальчику неслышно спускаются ангелы.

В этом произведении художник как будто перекликается с мастерами голландского бытового жанра. Но в отличие от них не тихий уют обыденной жизни волнует Рембрандта в первую очередь, а великая красота простых человеческих отношений. При наблюдении за женщиной, сидящей у колыбели сына, ему достаточно было увидеть лишь одно ее трепетное движение,

минутный поворот головы, озабоченный взгляд, чтобы ощутить поэзию материнского чувства.

В творчестве Рембрандта 40—50-х годов значительное место занимают пейзажи. Подавляющее большинство пейзажных работ художника выполнено в офортной технике. Светотеневое богатство офорта соответствует стремлению голландских пейзажистов передать скупую по цвету, но тонкую по оттенкам гамму приморского пейзажа — пейзажа страны туманов.

Пейзажи Рембрандта, так же как и его исторические картины и портреты, по своему содержанию глубже, значительнее, сложнее большинства работ в этом жанре его многочисленных современников. В его пейзаже воплощается философски-созерцательное раздумье над миром.

Исполнен тишины, меланхолического покоя маленький офорт «Вид Амстердама» (1640 г.). Всюду, куда ни кинешь взор, величаво-однообразная равнина. Вдоль линии горизонта растянулись невысокие строения Амстердама. Лишь одинокие колоколенки да ветряные мельницы нарушают приземистый силуэт города. Медленно течет полноводная река. На ее низком берегу раскинулся пойменный луг. На переднем плане — тихий, глубокий ручей, сочная трава; влево, ближе к реке — высокий стог сена. Близ берега — одинокие фигурки людей, занятых будничными делами. Они как будто растворились в пейзаже, подчинились неторопливому ритму природы. Небо подернуто легкой пеленой облаков. Мягкое, рассеянное освещение пасмурного дня разлито в пейзаже.

Обобщенный, эпический образ природы создает художник в офорте «Три дерева» (1643 г.).

Низко нависла тяжелая туча, затеняя ближнюю часть пейзажа; уходит в сторону косой проливной дождь; вдали налетающий ветер сбивает в кучу и гонит облака.

На могучем выступе земли растут три дерева — большие, корявые, сильные, с тяжелой кроной. Солнечный свет едва пробивается сквозь толщу их листвы.

А слева уходит вдаль беспредельная равнина с селениями, рощами, мельницами, перелесками.

В природе размеренно протекает жизнь людей: заняты своим делом рыбаки и пастухи, за деревьями движется повозка, на холме видна одинокая фигурка, созерцающая пейзаж.

О мире, о его сложном и многообразном бытии повествует художник-философ.

К середине века лицо голландского общества довольно существенно изменяется. Развилась и обострились противоречия, рожденные новым способом производства, разоряются мелкие ремесленники, нищает деревня. Купеческая олигархия, укрепившись во главе страны, заботится главным образом о сохранении завоеванных позиций. Она консервативна в своих стремлениях и охотно идет на компромисс с дворянством, чтобы

сдержат недовольство народа. Рожденные революцией надежды на торжество всеобщей справедливости полностью терпят крушение. Буржуазия теряет былой демократизм, сознательно противопоставляет себя народу. Иными становятся идеалы искусства.

Грубоватое веселье, наполнявшее картины гарлемцев, сменяется созерцательным покоем полотен Хооха и Вермеера. Любование скромной родной природой уступает место нарочитому изяществу пейзажей Альберта Кейпа. Нарядные аристократы Терборха приходят на смену простоватым бюргерам Миревельта и Равестейна.

Глубокое постижение действительности не встречает поддержки у голландских буржуа. Выходит из моды искусство крупнейших реалистов, их понемногу начинают забывать. В то же время их творчество поднимается на новую ступень: они не хотят поступиться своими взглядами, воспринимают жизнь во всей ее суровой правде; их искусство приобретает драматическую окраску. Чувством горькой безысходности исполнены поздние работы Франса Хальса. Сквозь призму трагических, мятежных переживаний воспринимает природу Якоб Рейсдаль. И в творчестве Рембрандта в 40—60 годы все сильнее начинают звучать горькие ноты.

В течение второй половины 40-х и в 50-е годы Рембрандт создает свои лучшие портреты. Среди его моделей — и представители интеллигенции, и люди из народа, и амстердамские евреи. Различные образы роднит одна черта — неудовлетворенность жизнью; невеселые думы накладывают свой отпечаток на духовный облик портретируемых. Они смотрят на мир с той же мудрой печалью, что и сам Рембрандт. Эти люди прекрасны богатством своих дум и переживаний; но все они замкнуты в себе, в их настроении нет ни ноты протеста.

Показателен офортный портрет амстердамского издателя гравюр Клемента де Ионге (1651 г.). Этот человек поражает тонкостью душевной организации, его нервная восприимчивость почти болзненна. Большая шляпа, плащ, монументальное кресло, в котором он неровно расположился, остро контрастируют с его хрупкой фигуркой; на лицо падает глубокая тень. Беспощадный сильный ум сквозит в его взгляде. Горькую скептическую усмешку вызывает у Ионге все, что он видит вокруг.

Большой душевной мягкостью подкупает Николас Брейнинг (портрет 1652 г.). Он непринужденно облокотился на ручку кресла и, отдаваясь во власть спокойного раздумья, слегка повернул голову в сторону. Брейнинг наедине с собой, а мы наблюдаем его со стороны. Во всем сказывается обаяние простоты и естественности: свободно раскрыт воротник, непокорно спадают на лоб, пышно ложатся на плечи густые волосы. Знаменитая рембрандтовская светотень достигает вершины своей выразительности. Растворяется в глубокой, воздушной

тени контур фигуры, трепетно играет свет на одухотворенном лице, и сама атмосфера, окружающая Брейнинга, как будто бы окрашена теплотой человеческого чувства. Есть что-то юношеское и во внешности, и в самом переживании портретируемого. Но при этом в его живом, просветленном взгляде проскальзывает нотка грусти, печальна мягкая полуулыбка.

Пессимистические настроения художника проявляются особенно отчетливо в портрете Яна Сикса (1654 г.), известного поэта, друга Рембрандта.

Густая тень, закрывающая лоб, глубокие морщины вокруг глаз, жесткая складка губ — все говорит о том, что прожитые годы наложили печать скорбной суровости на мужественное лицо человека. Взгляд выдает душевную усталость. Сикс словно застыл в своем сосредоточенном раздумье. Он натягивает перчатку, но этот жест не отвлекает его мыслей. В то время как в картине «Ночной дозор» несоответствие жеста и выражения лица капитана Баннинг-Кока разрушало психологическую цельность образа, это несоответствие здесь оказывается тонким приемом психологического решения.

С глубоким уважением и сочувствием изображает художник простых людей Голландии. Советскому зрителю хорошо известен первоклассный «Портрет жены брата» из собрания московского Музея изобразительных искусств, выполненный Рембрандтом в 1654 году.

Нерадостным взором смотрит на мир пожилая женщина, много горестей у нее за плечами. Она внешне недвижна: сложила руки, грустно наклонила голову, вся ушла в свое глубокое раздумье. Смотрят мимо зрителя ее тускнеющие глаза. Но за внешним покоем ясно чувствуется ее душевная взволнованность: беспокойны ее мысли, тревожно настроение, печальны воспоминания. Той же скрытой эмоциональности исполнена и живопись. На лице женщины трепетно играет свет, холодок синеватых и зеленоватых теней подчеркивает теплоту ее губ, глухо горит красный цвет ее платка. При всей минорности образа, он не рождает ощущения трагической безысходности: в самой сложности человеческого переживания кроется большая красота. Как ни сильны пессимистические настроения в искусстве Рембрандта, художника не покидает вера в человека, представление о его ценности.

В большинстве портретных образов 40—50-х годов Рембрандт подчеркивает те стороны внутреннего мира человека, его отношения к жизни, которые в большой мере были свойственны ему самому. Недаром часто говорят об «автопортретности» многих его образов. Известное исключение составляют портреты близких. Портретируя своего сына Титуса, свою вторую жену Хендрикье Стоффельс, Рембрандт особенно дорожит и не хочет поступиться своеобразием духовного мира этих лю-

дей. Он видит в них иные стороны человеческой красоты, нежели в других портретируемых.

Обаяние молодости, радостная одухотворенность подкупают в портрете Титуса (1656 год, Вена). Сидя в кресле и чуть откинувшись назад, Титус читает книгу. Он словно озарен внутренним светом; приподняты тонкие брови, полуоткрыт рот, непослушная прядь волос опустилась на лоб, свободно падают крупные мягкие кудри. Во всем сказывается взволнованность, увлеченность, юношеская свежесть восприятия.

В 1659 году Рембрандт создает один из классических женских образов в мировом изобразительном искусстве — портрет Хендрикье Стоффельс у окна. Тонкость наблюдения за миром чувств и мыслей человека дополняется здесь тем внутренним общением со зрителем, которое придает образу неповторимое интимное обаяние. Стоя у окна, Хендрикье облокотилась о подоконник, оперлась рукой о раму, приветливо глядит в сторону зрителя. Наклонила голову, смотрит спокойно, задумчиво, с ласковой полуулыбкой, словно издали наблюдает за человеком, ей близким. Она ощущает себя в интимном одиночестве, и все в ней полно непринужденности — от настроения до деталей костюма: сбился в сторону шнурок медальона, небрежно намотана на руку нитка жемчуга, свободными, широкими складками ложится тяжелая материя платья.

Обаяние женственности, мягкой задушевности воспевает Рембрандт в образе своей преданной подруги, покорно разделавшей все горести и радости трудных лет его жизни.

Картину отличает красочное богатство, насыщенность цвета. Живописная форма эмоциональна, активна, содержательна.

В рембрандтовском портрете 40—50-х годов существенное место занимают автопортреты. В них воплощается такая важная сторона мировоззрения Рембрандта, как вера в духовные силы человека, в его способность противостоять ударам судьбы.

Особенно показателен в этом отношении венский автопортрет, написанный художником около 1657 года. Перед зрителем предстает Рембрандт зрелого периода жизни. Строг и суров его облик, время провело глубокие борозды на его лице. Он смотрит на мир со скорбным беспокойством человека, многое испытавшего. Резкий контраст светлого и темного усиливает драматическую напряженность образа.

Но Рембрандт не сломлен. Тверда его прямая осанка, мужественный взгляд выдает волевою страстность натуры. В нем непобедимы ни величие стойка, ни темперамент творца.

В 1662 году Рембрандт выполняет последний заказ на большой групповой портрет. Он изображает старшин амстердамского цеха суконщиков, выступающих с докладом перед собранием цеха. Портрет вошел в историю искусства под названием «Синдики».

В этой картине не следует переоценивать роли сюжета. Для

Рембрандта гораздо важнее атмосфера общего настроения. Царит строгое спокойствие. Бесшумны движения людей. Взгляды изображенных минуют зрителя. И синдики, и их предполагаемая аудитория — это особый мир, воспринимаемый нами со стороны. Мы не размышляем над тем, что происходит, а отдаемся созерцанию человеческих лиц, хранящих следы раздумий и переживаний, постигаем скрытую жизнь, царящую за внешним покоем. Бесконечны нюансы светотени. В сдержанной гамме черных, коричневых, золотистых тонов жарко горит красный, отчетливо выделяются белые пятна воротников.

«Синдики» — высшее достижение Рембрандта в области группового портрета. Здесь ему удалось достичь психологической общности, единства настроения всех персонажей и выполнить задачу, поставленную, но не решенную им ни в «Уроке анатомии», ни в «Ночном дозоре».

В последние годы жизни Рембрандта трагически складывается его личная судьба. Усугубляется конфликт художника с бюргерским обществом. Почти не имея заказов, в середине 50-х годов он терпит банкротство. В 1658 году были проданы с аукциона дом Рембрандта и его богатейшая художественная коллекция; в 1662 году умерла Хендрикье Стоффельс, а шесть лет спустя неожиданно скончался Титус.

И, однако, на склоне лет художник достигает вершины своих творческих возможностей. В последнее десятилетие он создает свои лучшие исторические картины. Исторические образы Рембрандта 60-х годов отличаются особой драматической силой и философской глубиной. Конфликт между добром и злом в человеческом обществе, который всегда являлся лейтмотивом исторического жанра Рембрандта, выступает в картинах этих лет во всем трагизме. Положительные герои, олицетворяющие возвышенное, благородное человеческое начало, сталкиваются в этих картинах с носителями враждебного, злого, или с людьми, совершившими трагическую, непоправимую ошибку.

В 1660 году Рембрандт создает известную картину «Ассур, Аман и Эсфирь», хранящуюся ныне в московском Музее изобразительных искусств.

Сюжетом картины послужил библейский миф, известный под названием «Пир у Эсфири». Аман, первый визирь и друг персидского царя Ассура, жестоко оклеветал иудеев перед царем, надеясь добиться их истребления. Тогда царица Эсфирь, происходившая из Иудеи, вступилась за свой народ. Пригласив на пир Ассура и Амана, она рассказала о клевете визиря, и перед царем раскрылось коварное лицо человека, которого он считал своим другом.

Художник изображает тот момент пира, когда Эсфирь закончила рассказ и воцарилось глубокое, тягостное молчание.

Печальны красивые глаза царицы. Не глядя на руки, Эсфирь машинально сминает платок. Она еще целиком во

власти пережитого. Ей было мучительно трудно произнести слова обличения; как и царь, она верила визирю, относилась к нему, как к другу.

Потрясен услышанным, горько разочарован Ассур. Его большие глаза наполняются слезами. В то же время в нем пробуждается благородный гнев, и он властно сжимает скипетр.

В глубокой тени, в одиночестве изображен Аман. Невидимая пропасть отделила его от царя и царицы. Сознание обреченности давит его, как непосильный груз: он сидит ссутулившись, опустив голову, закрыв глаза; рука, держащая чашу, бессильно лежит на столе. Его гнетет даже не страх смерти, а тяжкое сознание морального одиночества. Он понимает, что Ассур и Эсфирь никогда не простят его, как ни тяжело им осудить друга.

Не только жесты, позы, выражения лиц, но и сама живопись создает ощущение глубокой взволнованности изображенных людей. Переливается золотистый плащ Эсфири, интенсивно горит красный цвет ее платья, мерцают драгоценные украшения. Поражает фантастическим многообразием оттенков мантия Ассура: коричневатые тона сменяются фисташковыми, оливковыми, серо-голубыми. Зловеще догорает в тени насыщенный темнокрасный цвет одеяния визиря. В тепло-коричневой глубине фона приглушенно вспыхивают горячие красные тона. Сложная жизнь цвета воспринимается, как аккомпанемент к человеческим переживаниям. Замкнуты в себе, внешне недвижные герои картины, но как содержателен их молчаливый покой!

Трагическое столкновение двух начал не исчерпывает всего содержания картины. В образе Эсфири воплотилось представление художника о прекрасном человеке, благородном и чистом душой. Не только скорбью, но и верой в лучшее, никогда не покидавшей Рембрандта, рождено это произведение.

Как трагическая развязка повести, начатой в «Ассуре, Амани и Эсфири», воспринимается эрмитажная картина «Аман в немилости», написанная несколько лет спустя. Тяжелая, скорбная тишина. Сломленный, потрясенный случившимся, покидает своих близких Аман. Мертвенно осунулось его иссиня-бледное лицо. Пышной облачение тяготит его. Массивная чалма, опоясанная лентой драгоценных камней, словно пригибает его голову. Изнемогая от душевной боли, он прижал руку к груди, бессильно закрыл глаза и уходит медленными шагами. Возвращение уже невозможно. С чувством горькой обиды вслед уходящему смотрит старик, а царь — весь во власти глубокой печали, горестного разочарования. И это молчаливое осуждение близких оказывается для Амана страшнее любой кары.

Если в картинах, посвященных истории Амана, результатом конфликта является непримиримое осуждение, как бы ни было тяжело оно для самих выносящих приговор, то о гуманном прощении и о глубоком раскаянии человека, совершившего

горькую ошибку, повествует знаменитое произведение Рембрандта «Возвращение блудного сына». Эта картина хранится в собрании ленинградского Государственного Эрмитажа и справедливо считается гордостью эрмитажной коллекции. Произведение написано Рембрандтом в год смерти. Забытый современниками, совсем одинокий, он создает свое последнее гениальное творение.

Снова большая человеческая трагедия. После долгих скитаний во враждебном, неуютном мире с мольбой о прощении приходит к покинутому отцу блудный сын. Полный стыда и раскаяния, он стоит на коленях, оборванный, с бритой головой каторжника, в стоптанных сандалиях, демонстрируя зрителю загрубевшие пятки. Впервые за много лет ощутив тепло человеческой ласки, он прильнул к отцу, спрятал лицо у него на груди, стремясь забыться в отцовских объятиях.

Ни удивления, ни возмущения не выражает старик; он давно простил сына и давно ждал этой встречи. Во взгляде его опущенных глаз можно прочесть и немой укор, и горестную примиренность. Он нежно склонился над сыном, опустив ему на спину слабые, старческие руки.

Снова Рембрандт воплощает свою мысль о том, что суровые испытания судьбы сближают людей. Выше заблуждений, обид, тщеславия оказываются любовь, доверие, взаимопонимание.

Но все же в этой встрече больше горя, чем радости: трагическая ошибка сына оставила слишком глубокий след в жизни и того, и другого. Сломлен не только сын, но и отец. Достаточно обратить внимание на выражение лица, горестно наклоненную голову, сгорбленную фигуру, поникшие старческие плечи, чтобы это почувствовать.

Как всегда у Рембрандта, величавый покой исполнен скрытой одухотворенности. Из глубины темного фона выступают молчаливые человеческие фигуры. Красные и золотистые тона одежд словно вырастают из темноты, но снова начинают гаснуть. Глубокая скорбь овладела присутствующими. Горестная судьба двух людей заставляет их о многом задуматься. Круг собравшихся не замыкается в пределах изображения, он как будто бы продолжается и вне картины. В числе свидетелей происходящего невольно оказывается и зритель.

«Возвращение блудного сына» — это как бы итог мудрых раздумий Рембрандта о мире и людях. Его пессимистическое отношение к действительности в последние годы жизни, с одной стороны, и ничем не сломленная вера в человека, в нравственную высоту его — с другой, с равной силой звучат в последнем произведении гениального художника.

В октябре 1669 года Рембрандт ван Рейн скончался. Эта смерть осталась почти незамеченной его современниками. Только скромная запись в церковной книге амстердамского собора Вестернкерк сообщает нам дату похорон художника 8 октяб-



ря 1669 года. Признание гениального мастера пришло лишь несколько десятилетий спустя.

Творчество Рембрандта, философски глубокое и подлинно гуманистическое, смело можно назвать одним из крупнейших достижений художественной культуры человечества.

Рембрандт был далек от понимания социальных конфликтов действительности. Он постигал эти конфликты лишь постольку, поскольку они вели к крушению его гуманистических иллюзий, поскольку он ощущал их господство над человеческой индивидуальностью. Исполненный сочувствия к людям и тревоги за их судьбу, Рембрандт ищет свои положительные идеалы в сфере этики. Нравственные достоинства, моральная высота человека — вот то ценное, что видит Рембрандт в обществе своего времени и что, по мнению художника, является залогом конечного торжества светлого и прекрасного.

Ни один художник в истории изобразительного искусства не стал столь большим поэтом человеческой души, певцом духовной красоты реального человека, каким вошел в сокровищницу эстетической мировой культуры Рембрандт ван Рейн.

Особенно высокую оценку творчеству великого мастера дают передовые деятели русской культуры второй половины XIX века — Стасов, Крамской, Репин. На его полотнах и оформках многие русские художники учились реализму и мастерству. Настойчиво изучали его искусство крупнейшие мастера русской живописи — Репин и Серов.

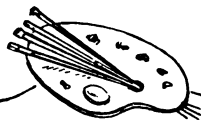
Интерес к Рембрандту не ослабевает и в наши дни. Своей проникновенной правдой его произведения снискали любовь у массового зрителя.

В июле текущего года исполняется 350 лет со дня рождения крупнейшего мирового художника.

Эту знаменательную дату вместе со всем прогрессивным человечеством отмечают и советские люди.



# ИЛЛЮСТРАЦИИ



## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Христос и ученики в Эммаусе  
Виллем Бургграфф  
Портрет ученого  
Урок анатомии доктора Тульпа  
Портрет Саскии  
Автопортрет с Саскией  
Даная  
Даная. Деталь  
Снятие с креста  
Ночной дозор  
Ночной дозор. Деталь  
Святое семейство. Деталь  
Святое семейство  
Вид Амстердама  
Три дерева  
Ян Сикс  
Николас Брейнинг  
Читающий Титус  
Автопортрет  
Хендрикье у окна  
Синдики  
Ассур, Аман и Эсфирь  
Возвращение блудного сына. Деталь  
Возвращение блудного сына  
Аман в немилости

---



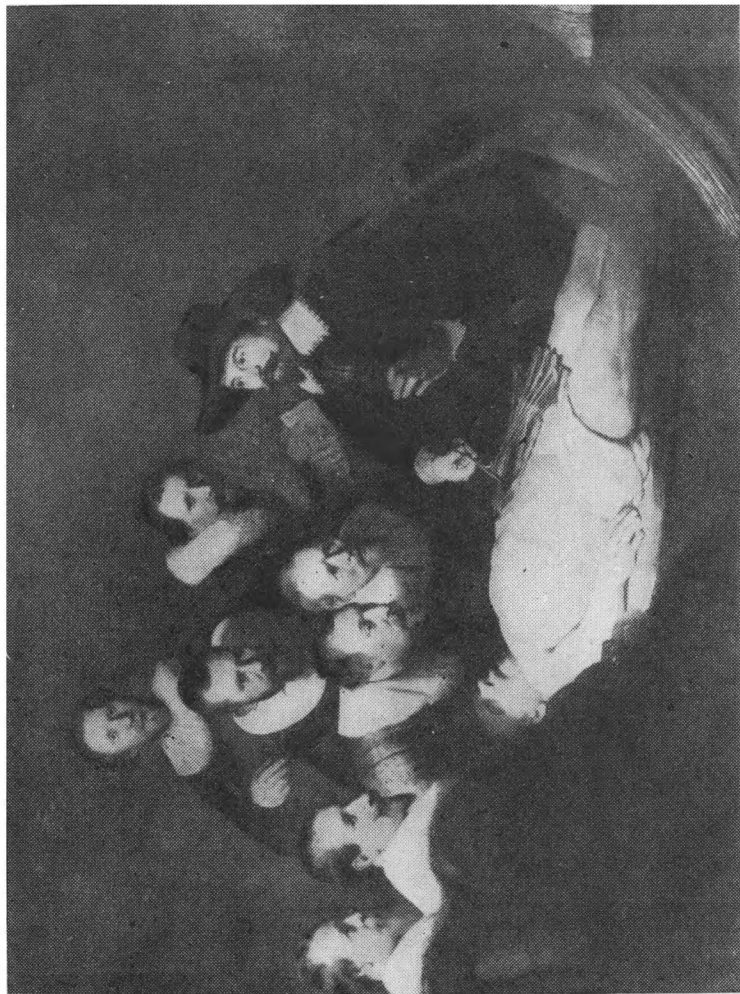
*Христос и ученики в Эммаусе*



*Виллем Бургграфф*



*Портрет ученого.*



*Урок анатомии доктора Тульпа*



*Портрет Саскии*



*Автопортрет с Саскией*





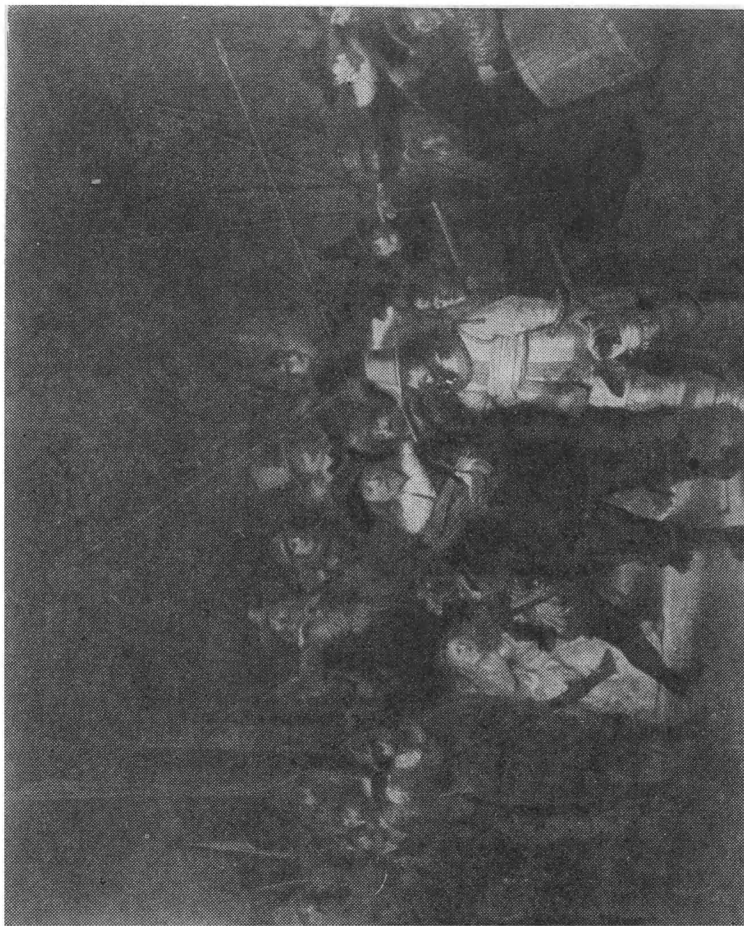
*Даная.*



*Даная. Деталь*



*Снятие с креста*



*Ночной дозор*



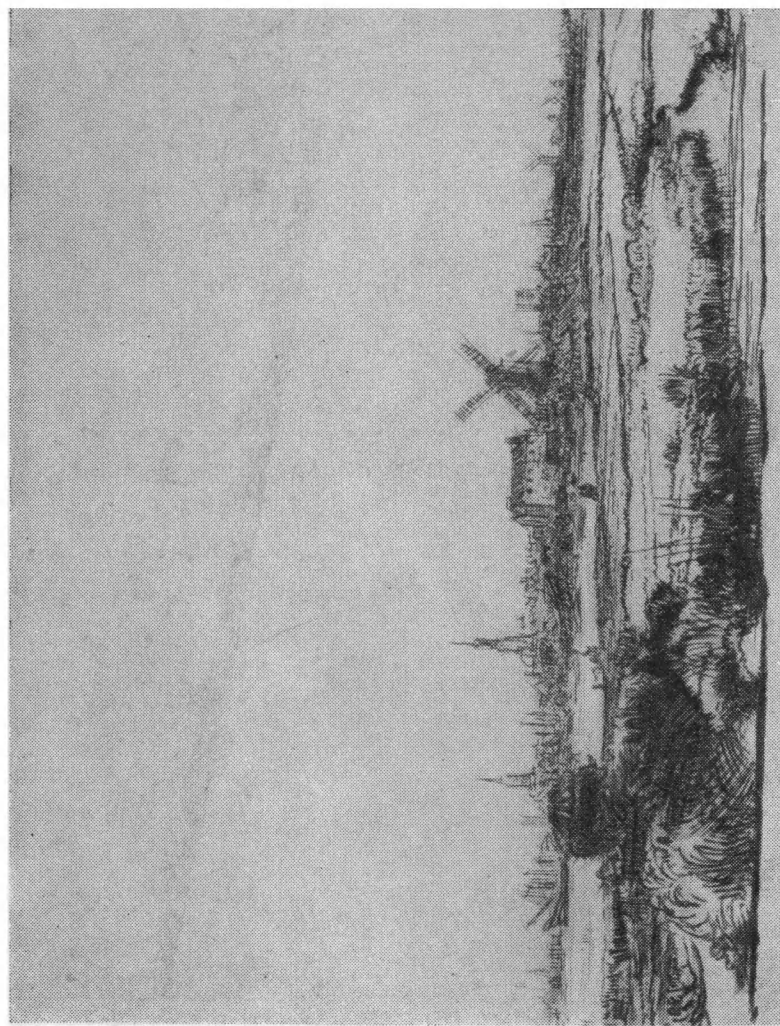
*Святое семейство. Деталь*



*Ночной дозор. Деталь*



*Святое семейство*



*Вид Амстердама*



*Три дeрeвa*





*Ян Сукс*



*Николас Брейнингс*



*Читающий Титус*



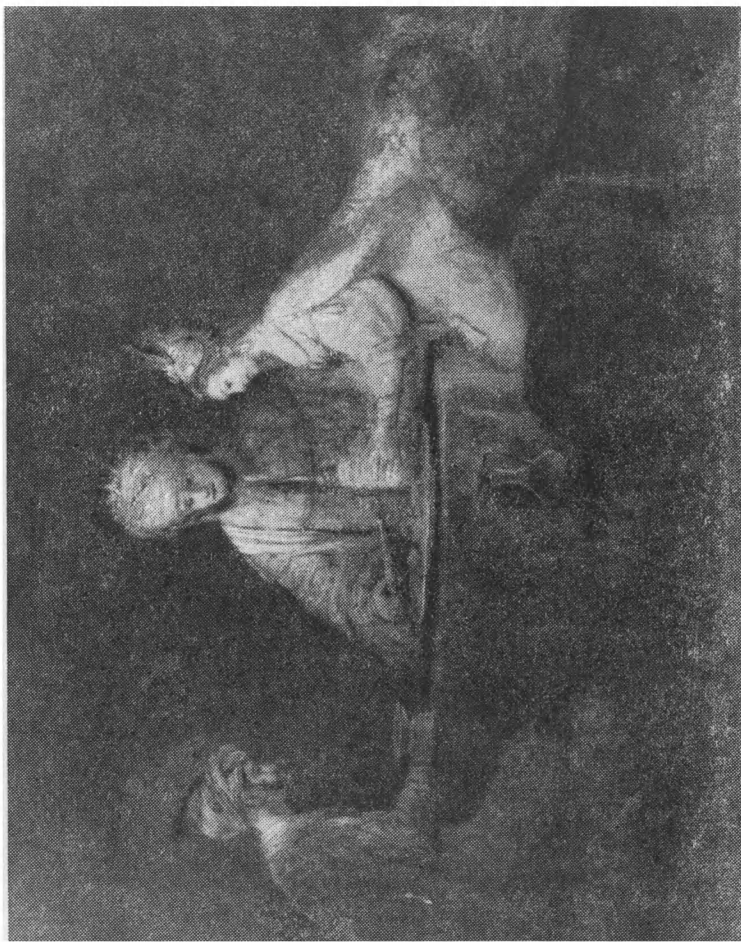
*Автопортрет*



*Хендрикѣ у окна*



*Синдики*



*Ассур, Аман и Эсфирь*



*Возвращение блудного сына. Деталь*



*Возвращение блудного сына*



*Аман в немилости*



★ К ЧИТАТЕЛЯМ ★

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.



**Автор**

**Валентин Алексеевич Лебедев.**

**Редактор Е. Н. Конюхова.**

**Техн. редактор П. Г. Ислентьева.**

**Корректор Г. М. Бауэр.**

---

А 05180. Подписано к печ. 24/V 1956 г. Тираж 135 000 экз. Изд. № 101.  
Бумага 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>—1,5 бум. л.=3 печ. л. Учетно-изд. 2,54 л. Заказ. № 1753.

---

Текст отпечатан в ордена Ленина типографии газеты «Правда» имени И. В. Сталина. Москва, ул. «Правды», 24.

Иллюстрации отпечатаны в тип. № 3. Госуд. изд-ва литер. по строит. и архит. Москва, Куйбышевский пр., 6/2. Зак. 679

2 руб.

