# Зеркало жизни Рембрандта Харменса ван Рейна

*Живопись – один из самых сложных и самых прекрасных видов искусства. Ничто не может так моментально, в один миг, переменить настроение человека, унести его вдаль от суеты и обыденности дня, как просто взгляд, брошенный на живописный пейзаж или жанровую сценку.*

Всего один взгляд — и ваше дыхание уже наполнено свежим горным воздухом или ароматом сирени. Всего один взгляд — и вы слышите скрип мачт, трепетание парусов и ощущаете маслянистый запах палубы корабля. Всего несколько мгновений — и ваша душа неожиданно освобождается от груза проблем и забот, которые оказываются ничтожно малым на фоне живописного полотна. Задержавшись перед ним на секунду или даже на минуту, вы неожиданно начинаете ощущать новый чудесный привкус на своих губах — это полотно подарило вам волшебный поцелуй красоты, той самой, что в один миг наполняет вас изнутри и заставляет вспомнить о красоте неба, величии старого дуба и прекрасной наивности юности.

В живописном изображении сокрыт целый мир, созданный художником. Это может быть нечто абстрактное, на первый взгляд не имеющее аналогов в обычной повседневной жизни. Это может быть и вполне реалистичное отображение знакомого вам уголка земли. Это может быть и просто натюрморт. В любом случае, все эти изображения прошли удивительное преломление через душу художника и приобрели свое неповторимое сияние, вкус, аромат или звучание — в зависимости от того, как вы воспринимаете живописное полотно. Для многих, по меткому выражению петербургского художника Владимира Груздева, живопись является «тем идеальным собеседником, который, позабыв все слова, поможет вам стать самим собой».

Как это происходит? Преломление предмета изображения душой художника имеет поистине магическое воздействие на зрителя. Картина выступает в роли своеобразного медиатора, «магического кристалла», концентрирующего и кодирующего переживания и чувства художника и несущего свое послание тем, кто способен сознательно или бессознательно его от художника воспринять (что, хочется отметить, вовсе не означает «понять»). Такое «одухотворенное» живописное полотно имеет сложное многоуровневое воздействие на человека. Зритель может воспринимать воздействие всего образа, созданного на холсте, или только части его. Зритель может воспринимать отстраненное — второе мнимое значение, вовсе не следующее из фактического содержания художественного произведения. И, наконец, зритель может находиться под впечатлением внутренних, рожденных в глубинах его подсознания, образов, которые не связаны ни с фактическим, ни с мнимым символическим значением картины. На сознательном уровне восприятия зритель не просто «регистрирует» у себя в сознании элементы произведения, а распознает их, постигает в меру своих интеллектуальных возможностей, и отреагирует, давая эмоционально окрашенную оценку значимых моделей структуры картины. Художник и теоретик искусства Василий Кандинский писал об особом роде воздействия на зрителя эмоции души художника, «вибрации» которой вызывают соответственную душевную вибрацию зрителя. Такое воздействие живописного произведения вызывает комплексную реакцию человека на уровне психики, физиологии, поведения и даже личности, которую называют «эстетической реакцией». В ее рамках контакт с живописным произведением может привести к осознанию и разрешению внутренних конфликтов, запустить механизмы личностной трансформации, увеличить личностные возможности и дать человеку новые мотивы к деятельности или просто жизни.

Большое значение в формировании эстетической реакции могут иметь скрытые информационные слои, бессознательно заложенные художником в свое живописное произведение, которые могут восприниматься зрителем на внесознательном уровне. Такие скрытые визуально-информационные вложения, являющиеся символическим отражением доминирующих осознаваемых или неосознаваемых переживаний художника во время создания картины, называют «визуальными архетипами», или «первообразами». В некоторых удачных случаях при анализе живописного произведения такой скрытый первообраз удается сделать доступным для визуального восприятия с помощью специальной обработки изображения в графическом редакторе, используя представления о физиологии человеческого зрения.

Очень интересным примером картины, содержащей сильный «скрытый» первообраз, может послужить знаменитая картина Рембрандта «Возвращение блудного сына», хранящаяся в Государственном Эрмитаже. В ней содержа-

*Рембрандт Харменс ван Рейн. «Возвращение блудного сына». 1666—1669 гг. Государственный Эрмитаж.*

*Важные фрагменты изображения, которые мы подвергнем дальнейшему рассмотрению.*

ние первообраза, заложенного в картину художником на бессознательном уровне, подтверждает идентичный по смыслу скрытый образ, который художник поместил на холст вполне осознанно.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в Лейдене 15 июля 1606 года в семье мельника и все свои 63 года прожил в Голландии. Когда Рембрандту было четырнадцать лет, он закончил латинскую школу, и его отец Харменс Герритц ван Рейн отправил его в Лейденский университет изучать юриспруденцию.

Однако юноша через несколько месяцев учебы понял, что занимается не своим делом, и пошел в подмастерья к художнику Якобу ван Сваненбургу. Художник научил Рембрандта основам рисования и живописи, познакомил с историей искусств. Рембрандт, проучившись три года у ван Сваненбурга, в 1623-м переехал в Амстердам и поступил в ученики к живописцу Питеру Ластману. Обладая природным художественным талантом, Рембрандт быстро превзошел в мастерстве своего учителя.

Всего через полгода он возвратился в Лейден и открыл художественную мастерскую, неподалеку от мастерской своего друга Яна Ливенса. Вскоре в ней появляются и первые ученики.

В конце 1631 года Рембрандт, уже известный портретист и автор исторических полотен, переехал в Амстердам. Одной из его дебютных работ в Амстердаме становится картина «Урок анатомии доктора Н. Тюльпа» (1632, Гаага, Маурицхёйс). Эта работа вызвала огромный интерес, и Рембрандт вскоре стал одним из модных молодых портретистов Амстердама. Он исполнял на заказ исторические и библейские картины и писал портреты зажиточных бюргеров, их жен и детей. В портретных работах он прекрасно раскрывал психологическое состояние человека, что также способствовало его популярности. Растущие доходы от живописи впоследствии даже позволили ему заняться коллекционированием, которое со временем превратилось в страсть. В июне 1634 года Рембрандт женился на Саскии ван Эйленбург — дочери покойного бургомистра Леувардена и кузине успешного торговца картинами Хендрика ван Эйленбурга, членом академии которого он являлся. Новые родственные связи помогли получить хорошие заказы. Саския получила приличное наследство, на которое супруги приобрели большой дом, где Рембрандт устроил свою студию.

К концу 30-х годов Рембрандт был популярным и высокооплачиваемым живописцем, написавшим около 60 заказных работ и имеющим 15 учеников. Однако, что же художник представлял собой как человек? Современники отзывались о нем как о человеке с чрезмерной гордыней и сложным характером: неуживчивом, эгоистичном и высокомерном, способном на предательство, и очень мстительном, который прибегал ко всем возможным методам борьбы с теми, кто становился на его пути. Итальянец Бальдинуччи писал о нем: *«Он был чудаком первого сорта, который всех презирал... занятый работой, он не согла-*

***Сопоставление биографических данных и фрагментов автопортретов Рембрандта.***

*1627 г. Открытие мастерской в Лейдене совместно с Яном Ливенсом.*
*1629 г. «Юношеский автопортрет». 15,5x12,7 см. Дерево, масло. Старая пинакотека, Мюнхен.*
*1630 г. Смерть отца художника.*
*1630 г. «Автопортрет». 49x39 см. Дерево, масло. Арденхаут, Нидерланды.*
*1631 г. Переезд в Амстердам.*
*1631 г. Смерть брата Геррита.*
*1632 г. Знакомство с Саскией.*
*1632 г. Автопортрет. 63,5x46,3 см. Дерево, масло. Собрание Баррелла, Глазго.*
*1634 г. Женитьба на Саскии.*
*1634 г. Автопортрет в вельветовом берете. 58x48 см. Холст, масло. Стаатлих Музей, Берлин.*
*1635 г. Смерть сына Румбартуса.*
*1636 г. «Автопортрет с Саскией на коленях». 161x131 см. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден.*
*1638 г. Смерть дочери Корнелии.*
*1639 г. Покупка дома.*
*1640 г. Смерть матери и второй дочери.*
*1640 г. «Автопортрет». 102x80 см. Холст, масло. Национальная портретная галерея, Лондон.*

*сился бы принять самого первого монарха в мире, и тому пришлось бы уйти».*

На протяжении жизни Рембрандту пришлось пережить ряд тяжелых испытаний. Когда художнику было 29 лет, у него скончался его сын Румбартус. Еще через три года, в 1638-м, умерла его первая дочь Корнелия. Еще через 2 года, в 1640-м, скончались его мать Нелтье ван Рейн и вторая дочь, также получившая имя Корнелия. На этом судьба не оставила Рембрандта в покое: в 1641 году, в год рождения его сына Титуса, умирает тетя Саскии — Тития. В 1642 году смерть забирает саму Саскию. В завещании наследником всего состояния — около 40 000 флоринов — Саския, зная расточительный характер своего супруга, назначила сына Титуса, а Рембрандту было позволено лишь пожизненно пользоваться имуществом супруги.

После 1640-х годов Рембрандт постепенно стал утрачивать свою популярность. Происходило это отчасти из-за эволюции художественных вкусов амстердамской публики и отчасти из-за падения спроса на живопись из-за первой англо-голландской войны (1652—1654). Кроме того, клиенты стали замечать, что Рембрандт в работах скорее удовлетворяет свои собственные стремления, чем прислушивается к их пожеланиям.

Вскоре, в возрасте 50 лет Рембрандт разорился, а через год все его имущество и работы были проданы с аукциона. В 1658 году пришлось продать и дом. Новые личные отношения с няней сына Титуса, вдовой Гиртье Диркс, начавшиеся в 1642 году, закончились трагедией. Прожив с Гиртье шесть лет, Рембрандт при помощи ее брата упек женщину в дом для душевнобольных. Сделал он это после того, как Гиртье подала на него в суд за невыполненное обещание жениться. Если бы Рембрандт женился второй раз, он бы, с большой вероятностью, потерял права на небольшой доход с имения Саскии (два ее брата были юристами). Когда же для Гиртье представилась возможность выйти из этого заведения, Рембрандт нанял агента для сбора информации, благодаря которой эта женщина на долгие годы вновь осталась в стенах приюта. Рембрандт настолько погряз в мстительности, что на какое-то время вообще перестал писать картины. Чуть ранее он сошелся с двадцатилетней служанкой Хендрикье Стоффелс, которая послужила моделью для многих его работ. В результате сожительства с Хендрикье родились дочь Корнелия и сын, который умер в 1652 году. Однако Рембрандту было суждено пережить и свою третью любовь: в 1663 году Хендрикье в возрасте около сорока лет скончалась. За год до смерти Рембрандта, в 1668 году, через семь месяцев после своей свадьбы умер его сын Титус. Внучка Рембрандта, Тиция, родилась уже после смерти сына, а вскоре Рембрандт похоронил и невестку, оставшись на закате своей жизни совершенно одиноким человеком.

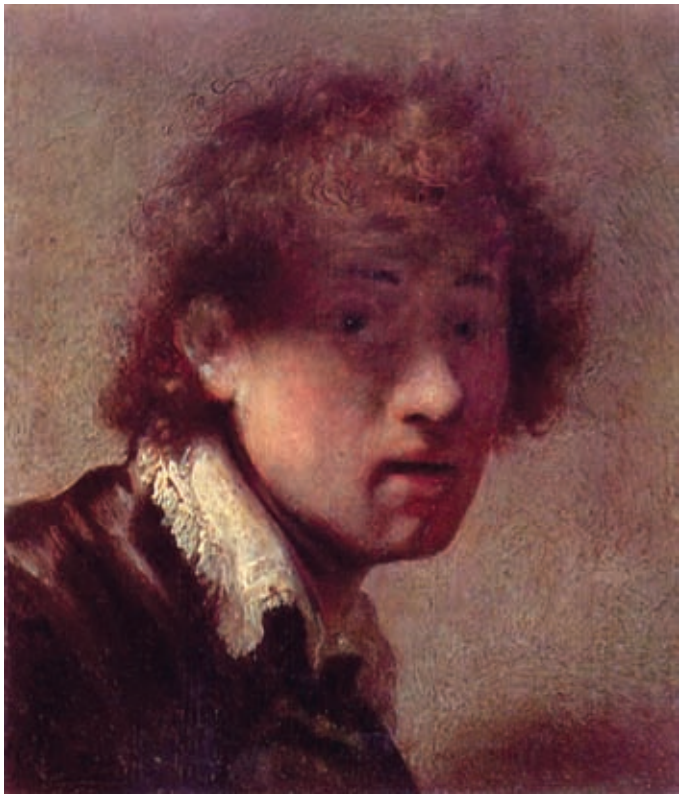
Все эти несчастья оказали влияние на стиль художника. Во второй половине жизни Рембрандт начал писать больше пейзажей и стал изображать людей с особым проникновенным чувством, отказавшись от нарочитой вычурности. Истинные человеческие ценности и преломление через себя Библейских сюжетов заняли его душу. Как же изменилось самовосприятие художника? Чтобы получить ответ на этот вопрос, достаточно сравнить автопортреты Рембрандта в различные периоды жизни.

Автопортрет является для художника средством обратной связи, позволяющим оценить свое текущее состояние. Не случайно художники так любят их писать. Автопортрет играет важную роль в самоидентификации художника, то есть в процессе осознания человеком важнейшего жизненного вопроса «кто есть я на данном этапе» и приведением себя в соответствие с «текущим настоящим». Самоидентификация — важнейший момент духовной жизни, диалога человека с самим собой (точнее, общения сознательной части себя с бессознательной частью посредством восприятия знаков и символов от своего зеркального двойника), когда в одной точке — в настоящем — сливается проанализированное и оцененное прошлое и конструируется личное будущее. Автопортрет позволяет художнику сформировать пространство вокруг автопортрета, находясь в котором художник всегда может опереться на свой собственный образ, отражающий стабильную самооценку и определенное устойчивое эмоциональное состояние. Контакт с соб-

ственным автопортретом может вызвать неожиданные озарения, при которых на уровень сознания «прорываются» вытесненные болезненные переживания. Автопортрет может формировать для художника реальную или труднодостижимую цель в собственном развитии, служить компенсацией собственных болезненных переживаний.

Всего Рембрандт сделал около сотни автопортретов в виде рисунков, гравюр и живописных работ. Ранние автопортреты его весьма разнообразны — виден поиск себя в примерке разных социальных ролей, богатом спектре запечатленных эмоциональных состояний. Мы выбрали для рассмотрения известные автопортреты Рембрандта и разделили их на две группы: период до смерти супруги в 1642 году и период после основных жизненных потрясений.

На автопортретах первой группы, созданной в период с 1629 по 1640 год, мы видим трансформацию внутреннего представления художника о себе. Юношеский автопортрет представляет образ неискушенного, немного простоватого, ссутулившегося от неуверенности Рембрандта. Брови его удивленно приподняты, глаза широко раскрыты, рот приоткрыт, волосы всклокочены. Глаза его, как и большая часть лица, находятся в тени, словно прячась от зрителя.



*Рембрандт ванн Рейн. «Юношеский автопортрет». 1629 г. 15,5х12,7 см. Дерево, масло. Старая пинакотека, Мюнхен.*

Интересно, что друг Рембрандта Ян Ливенс в то же самое время (1629) представил художника на портрете в совершенно ином виде. При очевидной схожести черт лица, перед нами раскрывается совершенно другой характер: ярко освещенное лицо, слегка надменный наклон головы, взгляд на зрителя нистекает чуть сверху. Губы Рембрандта немного «надуты», как и его щеки. Всем своим видом портретируемый хочет показать довольство жизнью и свое

*Ян Ливенс. Портрет Рембрандта. 1629 г. 57х44 см. Дерево, масло. Частное собрание.*

небольшое, но превосходство. Какая большая разница внешнего впечатления с внутренним представлением о себе.

Неуверенный в себе человек часто пытается представить окружающим самодовольную маску, служащую средством психологической защиты для легкоуязвимой самооценки. Впрочем, Ян Ливенс заметил и подчеркнул это стремление Рембрандта к защите, изобразив глухую лаконичную одежду, латный нашейник, плотный шарф на шее. В то время как на автопортрете Рембрандт предстает гораздо «открытым» — с распахнутым воротом изящного воротничка.

На автопортрете, сделанном через год, перед нами предстает все тот же неискушенный добрый юноша, но уже с гораздо более спокойным взглядом, с оттенком полуулыбки на губах. Он уже не боится зрителя и открывает ему все свое лицо. Но в глазах его все также блуждает великая экзистенциальная тревога: художник хочет знать, что ждет его в будущем, будет ли его путь отличаться от многих уже пройденных путей в этом мире.

В период с 1630 по 1631 год Рембрандт создал несколько автопортретов в технике офорта, известных как: «Удивленный Рембрандт», «Рембрандт, глядящий через плечо», «Рембрандт с растрепанными волосами», «Рембрандт в меховой шапке». Разнообразные эмоциональные состояния, запечатленные в этих работах, рассказывают о продолжающихся поисках собственной идентичности, попытках найти удобоносимую маску, которая бы удовлетворяла потребностям психологической безопасности в сочетании с потребностью в адекватном самовыражении.

*«Автопортрет с Саскией на коленях». 1635—1636 гг. 161х131 см. Холст, масло. Дрезден. Картинная галерея.*

Автопортрет 1632 года представляет Рембрандта уже как жителя Амстердама, состоявшегося автора известной картины. Мы видим шляпу, отчасти позаимствованную с автопортрета Рубенса (1623), изящные золотые пуговицы на красивом камзоле, но все то же полудетское лицо с приподнятыми бровями и широко раскрытыми глазами. Верхняя часть лица словно вопрошает: «Я ли это?», а нижняя — со слегка выпяченной для важности нижней челюстью — с нарочитой обстоятельной неторопливостью отвечает: «Конечно, ты!»

Очевидно, что переезд в Амстердам, приобретение известности и материального достатка, знакомство с Саскией и вхождение в высшие круги общества оказали значительное влияние на самооценку художника. На автопортрете, сделанном в 1634 году, мы видим художника в дорогих мехах и бархате. Материальный успех уже достигнут, наивности более ранних портретов уже нет, брови художника слегка насуплены, чтобы держать зрителя на дистанции от почти знатного господина, но с разомкнутых губ художника, кажется, слетает вопрос, который читается и в его глазах, полных сомнений: «На правильном ли я пути?»

1635 год принес первую большую утрату: через всего два месяца после рождения у Рембрандта скончался его сын Румбартус. Автопортрет этого времени (1635—1636) известен как «Автопортрет с Саскией на коленях». Попробуем разобрать психологическое состояние художника, отраженное в этой работе. Многие авторы описывали этот автопортрет как «радостный» или «надменный», провозглашали его «гимном человеческому счастью», наполненному «бурным темпераментом, великолепной жизненной энергией, страстным упоением всеми благами бытия». Действительно, на полотне мы видим богатого господина в камзоле с бахромой, в шляпе в «австрийском вкусе», со шпагой с золотым эфесом, который лишь на мгновенье оторвался от своего разгульного пиршества и, не снимая руки со спины красавицы, приподнял бокал, приветствуя зрителя. Но, если приглядеться чуть внимательнее, можно обнаружить, что это лишь внешняя сторона — «фасад» или «маска» изображенной психологической ситуации.

Перед нами на картине два человека. Оба они повернуты к зрителю спинами, и словно поневоле обернулись, когда их окликнули. Позы их напряженные — оба явно ждут, когда будут отсчитаны секунды приличия и можно будет отвернуться в глубь полотна, скрывая свой внутренний мир и смотря на странную доску, висящую на стене в левом углу картины.

Лицо мужчины на картине явно отечно — то ли от долгого разгульного пьянства, то ли от слез, выплаканных им накануне. Он не смотрит на зрителя. Взгляд его расфокусирован — на картине заметно легкое расходящееся косоглазие. Лицо искажено в вынужденной гримасе, которую трудно назвать улыбкой, — глаза мужчины не улыбаются. Верхняя губа превратилась в тоненькую полоску. Не улыбается и женщина на коленях художника. Глаза ее скорее печальны. Нет и следа радости на этих лицах. Мы мешаем им забываться от своего горя в вине. Еще мгновение, и они отвернутся от нас.

Что же за доска на стене предстает их взору? Искусствовед А. Каменский предположил, что это грифельная доска, висевшая в кабаках XVII века, где велся счет выпитому и съеденному. Автор исследования делает предположение, что Рембрандт изобразил на картине не свой собственный дом, а питейное заведение. Версия эта поддерживается и другими исследователями, пишущими о том, что перед нами представлена иллюстрация к одному из грехов Блудного сына (М. Рикетс, 2006). По нашему мнению, Рембрандт лишь символически обыгрывает мысль, которую ему пришлось осознать лишь недавно — после смерти сына: за все приходится платить по счетам. И счет за это теперь постоянно находится перед глазами — сколько не заливай горе вином. Это портрет душевного состояния человека в начале среднего возраста — период глубоких переживаний, период конфликта потребности в близости и внутреннего одиночества, которое, к тому же, может усугубиться реальными потерями близких.

С 1640 года Рембрандт стал писать только портреты высших слоев амстердамского общества. Заказы от среднего класса он больше не принимает. Художник осознает, что достиг такого же положения в обществе, как и Ван Дейк. Всего год назад супруги приобрели в кредит роскошный дом на одной из самых престижных улиц города — Синт-Антонис-брестрат. В 1640 году рождается вторая дочь Рембрандта — Корнелия. В этом же году в возрасте 79 лет умирает мать художника, и он наследует мельницу и состояние в 9960 флоринов.

На автопортрете 1640 года перед нами предстает степенный господин высшего амстердамского общества. Одежда Рембрандта во вкусе XVI века скромно намекает на духовное родство художника с великими предшественниками эпохи Возрождения: Рафаэлем и Тицианом. Художник научился сдерживать эмоции, как и полагается челове-

*Рембрандт. Автопортрет. 1640 г.*
*102x80 см. Холст, масло. Национальная портретная галерея, Лондон.*

*Рембрандт. Автопортрет. 1652 г.*
*112x81,5 см. Холст, масло. Музей истории искусств, Вена.*

ку его круга: уста его изображены сомкнутыми, но на них нет той легкой бесхитростной улыбки, что сдержанно светилась на автопортрете 1630 года. Но при всей официальности сословной принадлежности автопортрета, художник не в силах скрыть свою вечную печаль во взгляде, даже и старательно замаскированную.

Особенно важны перемены в самовосприятии художника на рубеже перехода из 40-х в 50-е года. Идеал богатства, высокого положения в обществе, к которому так стремился Рембрандт в первую половину жизни, который определял его отношение к близким и окружающим людям, оказался лишь миражом, который исчез, стоило художнику перенести тяжелые отрезвляющие личные потери. Автопортрет 1652 года является попыткой засвидетельствовать перед собой и Богом осознание и раскаяние в своих заблуждениях. Скорее всего, Рембрандт хочет убедить себя, закрепить мысль о тщетности своего прошлого пути и искупить свою вину перед Богом, чтобы остановить окончательное разрушение своей жизни. Он заявляет о том, что воспринял урок и теперь не отворачивается от судьбы — способен смотреть ей прямо в глаза, открыв ей всего себя, точно так же, как он раскрывает себя на автопортрете зрителю. Общечеловеческие ценности и поглощенность внутренним миром выступают вперед перед внешними атрибутами достатка и положения.

Автопортреты второй половины жизни Рембрандта представляют антитезу автопортретам первой половины жизни. Мы не рассматриваем фон, облачение и аксессуары Рембрандта, которые искусственны и являются лишь вторичным дополнением к изображению лица художника. Все, что он чувствует и переживает, находит свое отражение на лице. Автопортреты второй половины жизни отражают разительные перемены, произошедшие в жизни художника. Под ударами судьбы Рембрандт стремительно стареет. По автопортретам видно, как небольшие интервалы всего в три года (1652—1655—1658) меняют облик художника.

Рембрандт сумел отойти от создания собственного идеализированного образа, под который он подстраивал свою жизнь ранее. Теперь его интересует не богатое платье, а собственный внутренний мир. Он признает и примиряется и со своей внешностью, и со своим старением, и со своим положением. Можно сказать, что Рембрандт блестяще изобразил на своих автопортретах жизненный путь обычного человека, который живет первую половину жизни в плену ложных идеалов, но лишь понеся первые потери, задумывается о ценностях иного порядка и успевает перестроить свое самовосприятие и свою жизнь для новых условий.

Наиболее значительные перемены в облике Рембрандта происходят на рубеже 52-53-летнего возраста. Всего за год из «короля живописи» в образе Юпитера, каким пытался изобразить себя художник в 1658 году, Рембрандт превратился в высохшего старика с кротким печальным взглядом. Потеря прав на владение домом, изменение привычного образа жизни подействовали на художника угне-

***Сопоставление биографических данных и фрагментов автопортретов Рембрандта.***

*1642 г. Первые отказы в выплате гонораров за портреты.*
*1642 г. Смерть Саскии.*
*1642—1649 гг. Сожительство с вдовой Гиртье Диркс.*
*1643 г. Снижение количества заказов.*
*1647 г. Появление в доме Рембрандта Хендрикье Стоффелс.*
*1649 г. Судебное дело Диркс против Рембрандта.*
*1650 г. Помещение Диркс в сумасшедший дом в Гауде.*
*1652 г. Смерть ребенка Хендрикье и Рембрандта.*
*1652 г. Смерть последнего брата и сестры Рембрандта.*
***1652 г. Автопортрет. 112x81,5 см. Холст, масло. Музей истории искусств, Вена.***
*1654 г. Долговые проблемы.*
*1654 г. Хендрикье и Рембрандт преданы суду за сожительство. Хендрикье отлучена от церкви.*
*1655 г. Усугубление финансовых проблем. Распродажа вещей и картин на аукционах.*
***1655—1656 гг. Малый автопортрет. 49,2x41 см. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена.***
*1656 г. Смерть Гиртье Диркс, объявление банкротства Рембрандтом.*
***1658 г. Автопортрет. 113,7x103,8 см. Холст, масло. Собрание Фрик, Нью-Йорк.***
*1658 г. Аукционы по продаже имущества и дома Рембрандта.*
***1659 г. Автопортрет. 84x66 см. Холст, масло. Национальная картинная галерея, Вашингтон.***
***1660 г. Автопортрет. 111x85 см. Холст, масло. Лувр, Париж.***
*1661 г. За долги продана могила Саскии в церкви Аудкерк. Ее гроб перенесен в другую церковь.*
***1661 г. Рембрандт. Автопортрет в виде апостола Павла. Рейксмузеум, Амстердам.***
*1663 г. Смерть Хендрикье Стоффелс. Ее похороны в арендованной могиле.*
***1664 г. Автопортрет. 74x55 см. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция.***
*1668 г. Смерть сына Титуса.*
***1669 г. Автопортрет. 82,5x65 см. Холст, масло. Музей Вальраф-Рихартц, Кёльн.***
***1669 г. Последний автопортрет. 63,5x57,8 см. Холст, масло. Маурицхейс, Гаага.***

тающе. Рухнул фасад состоятельности, на строительство которого Рембрандт затратил столько сил в молодости. Вместе с домом исчезли следы его прежней жизни с Саскией и Гиртье, исчез его привычный повседневный мир. В результате 53-летний Рембрандт всего за один год приобрел облик старика, запечатленный на автопортрете 1659 года, который он, фиксируя на всех последующих автопортретах, пронес до самой смерти в 1669 году. На этом автопортрете уже нет твердо сжатых губ, прищуренных глаз, глубокой межбровной складки из-за слегка нахмуренных бровей, нет и твердой постановки головы, как на автопортрете 1658 года. Глаза Рембрандта имеют естественное выражение печали, без всяких попыток придать взгляду оттенок строгости. Подбородок его поджат — он старается хорошо держаться перед самим собой, он сдерживается, чтобы не дать волю своим переживаниям.

В 1660 году дело о банкротстве Рембрандта было завершено. Рембрандт выехал из дома, переданного новому владельцу. Права на продажу произведений Рембрандта получили его сын Титус и Хендрикье. Все, что Рембрандт теперь мог иметь за свое творчество, — лишь обговоренный договором о банкротстве стол и кров.

Последние девять лет жизни Рембрандт продолжал работу. Его работы, как и его автопортреты, стали более реалистичными. Из них исчезло отражение личных амбиций, он вновь научился следовать пожеланиям заказчиков. Однако финансовые проблемы были еще не решены, и судьба не смогла подарить ему спокойную старость без личных утрат.

В 1663 году от бубонной чумы умирает Хендрикье Стоффелс, похоронить которую удается лишь в могиле, снятой в аренду, — на покупку места на кладбище средств не хватает. В 1668 году сын Рембрандта Титус женится на дочери друга Рембрандта и родственника Саскии. Однако, спустя всего 5 месяцев, сын умирает от чумы. Титуса также ждет лишь арендованная могила, как, впрочем, спустя год — и самого Рембрандта, останки которого так и не были впоследствии обнаружены, поскольку некому было вносить арендную плату за могилу, и останки художника, скорее всего, были перезахоронены в безымянной могиле.

В свой последний год Рембрандт сделал несколько автопортретов. На одном из них он изобразил себя в виде смеющегося греческого художника Зевксиса (М. Стайн, 2007). Это единственный известный автопортрет Рембрандта, где можно видеть улыбку, а не только ее еле заметные следы. Но, как и прежде, глаза художника не смеются — он лишь старается выглядеть улыбающимся. По легенде, Зевксис, живописец из Гераклеи, основатель

Эфесской школы, умер от смеха, когда безобразная старуха предложила ему огромные деньги, чтобы он изобразил ее в образе Афродиты. Рембрандт, предчувствуя скорую смерть, дарил своему прошлому, растраченному на ложные идеалы, на пустую борьбу страстей, которую многие принимают за смысл жизни, горькую усмешку. Эта усмешка человека, осознавшего подлинные ценности жизни. Чаще всего, к сожалению, такое осознание наступает лишь после личных потерь и непосредственного контакта человека со смертью, запускающих процессы личностной трансформации — освобождение от ложных целей и проявление своей истинной душевной сути. С точки зрения психолога Эрика Эриксона, финальная часть жизни человека представляет собой конфликт цельности личности и ощущения безнадежности. Это время размышлений, когда человек, оглядываясь на прожитую жизнь, может ощутить чувство цельности или единства со своим прошлым. Если же жизненные возможности были упущены, то наступает период осознания промахов и невозможности начать все сначала, чаще всего сопровождаемый ощущением отчаяния.

Картина «Возвращение блудного сына», написанная после всего пережитого в 1668—1669 годах, явилась для художника воплощением целого букета мучающих его чувств. Здесь отразились горечь по ушедшей молодости, невозможное желание переделать прожитую жизнь (центральный персонаж), глубокое чувство вины по отношению к его спутницам жизни, желание покаяться и получить прощение за свои прегрешения (сам Блудный сын), боязнь презрения и отторжения со стороны окружения (Мытарь и Старший брат).

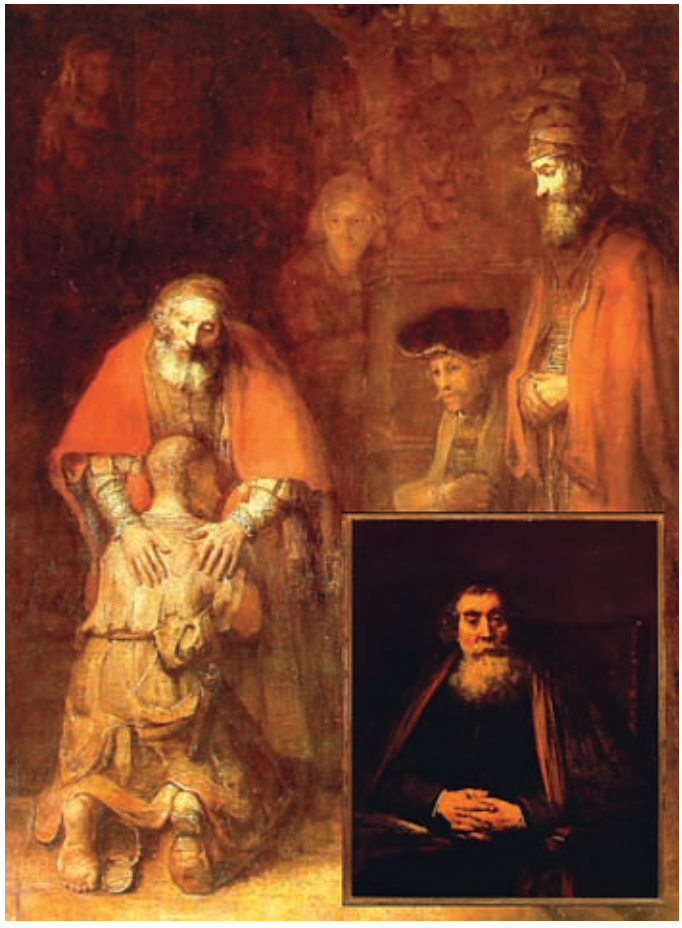
Формально картина явилась иллюстрацией к притче о Блудном сыне из Евангелия от Луки (Лк. 15, 11—32). Лучшую аналитическую богословскую трактовку данной картины дал пастор голландского происхождения Генри Ноуэн (1932—1996), который является автором 40 книг по христианской духовной жизни и вторым по читаемости христианским писателем в США после Кэрола Льюиса. Находясь в депрессии после назначения в приют для душевнобольных в Торонто, Генри Ноуэн написал книгу «Возвращение блудного сына: Медитация об Отцах, Братьях и Сыновьях» о картине Рембрандта, детально рассмотрев символику изображения с библейских позиций. В его книге детально рассмотрены биографические предпосылки для отраженных в картине переживаний.

В своей работе Ноуэн выдвигает гипотезу, что в главных персонажах картины Рембрандт изобразил различные ипостаси себя — три стадии духовной трансформации. Во-первых, Рембрандт признает себя как блудного сына, кающегося в своих жизненных ошибках перед своим собственным отцом и Отцом небесным, символически представленным на картине стариком-отцом. Вторая ипостась Рембрандта, по мнению Ноуэна, — это старший сын: воплощение христианской совести, антитеза младшему сыну и символ упрека в его грехах. Третья ипостась Рембрандта — старик отец, принимающий блудного сына таким, какой он есть, и прощающий его.

Версию Генри Ноуэна успешно подтверждает автопортрет Рембрандта 1665 года, находящийся в галерее Уффици во Флоренции, на котором Рембрандт изобразил себя в виде старика с бородой. Черты лица, форма бороды и усов, одежда художника на автопортрете перекликаются с внешним видом Старшего брата и Отца на картине «Возвращение блудного сына».

Однако, давая подробную богословскую трактовку картине, Ноуэн упустил из виду то, что Рембрандт никогда не был глубоко набожным человеком. Конечно, художник был знаком с Библией, но мыслил он как обычный человек, и внутренние мотивы, двигающие им в создании картины, были присущи скорее универсальной психологии обычного человека, с его земными страстями и страхами.

На наш взгляд, картина является блестящей иллюстрацией к ощущаемой потребности интеграции внутреннего мира человека в финальной стадии своей жизни, раздираемого противоречиями между частями своей личности. Блудный сын является воплощением бессознательной сферы — места обитания «дьявольских» страстей, которые вели Рембрандта в первой половине его жизни. Старший брат — символизирует надсознательные надстройки личности человека — совесть и мораль, обусловленные общественными и религиозными устоями. Сидящий Мытарь — еще одна часть надсознания художника, напоминающая о неизбежности наказания за грехи, безмолвно ожидающая, когда жизненные долги художника будут уплачены.



*Сопоставление внешности Рембрандта на автопортрете 1665 года из Галереи Уффици, Флоренция, с внешностью персонажей картины «Возвращение блудного сына».*

«Я» художника обнаруживается в центре картины, а все события разворачиваются вокруг него по ходу часовой стрелки. Прежде всего, художник идентифицирует себя именно с центральным персонажем — единственным из мужчин, смотрящих с полотна прямо на зрителя.

Черты лица этого молодого человека напоминают самого Рембрандта в молодости, когда щеки его были еще не так широки, как на автопортрете в тридцатилетнем возрасте. Схожесть строения лица, форма глаз, бровей, рта и носа с большой степенью вероятности подсказывает нам, что художник изобразил именно себя. Тот, прежний, Рембрандт взирает с полотна с грустной полуулыбкой, а глаза его полны сожаления. За ним — в царстве теней осталась его любимая жена, со смертью которой вся жизнь пошла кувырком. Перед ним находится то, чего он так страстно желает, — принятие его Всепрощающим Отцом, который, однако, может обернуться и грозным Судией, воздающим за грехи.

Кроме обращения к образу супруги, женский образ, возможно, является собирательным, объединяющим всех любимых Рембрандтом женщин. Кроме того, если основываться на представлениях психологии К.Г. Юнга, женский образ в тени, в левом верхнем углу, может являться изображением Анимы художника — женской части души, присутствующей в каждом мужчине.

*Сопоставление фрагментов автопортретов Рембрандта с персонажем картины.*

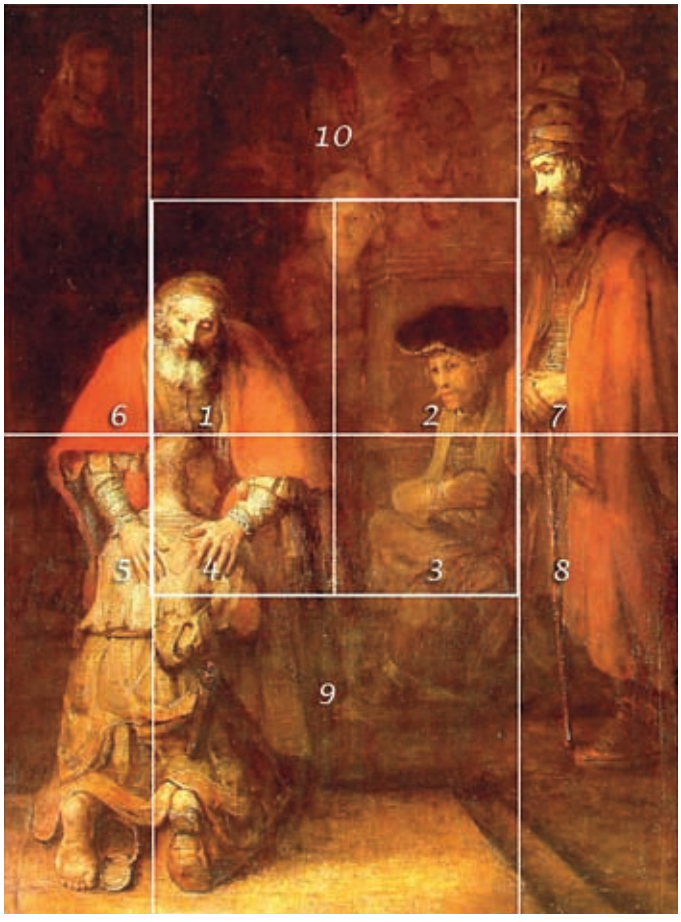
Старик отец — воплощение сверхсознательного, божественного, находящегося за пределами личности художника. Старик отец — это интегративное начало, способное принять, простить и подарить спокойствие остатка жизни тому, кто смог пройти трудный путь трансформации, осознания своей составной сущности и придти к возможности принять себя таким, как есть, включая все свои «правильные» и «неправильные» части.

Эмпирические предположения о глубинной психологической сущности изображения на картине можно проверить с помощью теории о символике визуального пространства графического поля по схеме историка искусств Микаэля Грюнвальда и швейцарского психолога Карла Коха, представленной на иллюстрации на следующей странице.

При разделении картины на визуальные зоны оказывается, что все персонажи занимают положение с совершенно определенным символическим значением.

Центральное положение на стыке трех визуальных зон занимает молодой человек, с которым Рембрандт идентифицирует себя в первую очередь. Голова его находится на стыке зон Сознания, зоны активной жизненной позиции (большая часть головы) и зоны пассивного наблюдателя (большая видимая часть тела). Такое положение персонажа подтверждает, что именно с ним ассоциируется настоящая самоидентификация художника — его текущее сознательное положение, которое, однако, в большей мере заключается в пассивной позиции наблюдателя уходящей жизни. Его активная позиция содержится лишь внутри его мыслей, что также подтверждает голова второго персонажа в берете (Мытаря) с созерцательным выражением на лице, находящаяся в пределах этой визуальной зоны.

Правая рука персонажа в берете находится в промежуточном положении. То ли Мытарь собирается сжать кулак, прихватив ткань своего одеяния, то ли он уже ослабил напряжение и расслабил руку, отпустив ткань. Судя по пассивному выражению лица, скорее вероятен второй вариант. Левая рука Мытаря, находящаяся в этой же зоне, спокойно лежит на колене. Поскольку данная визуальная зона отражает состояние приземленной сферы, бытовых конфликтов, всего негативного в повседневной жизни, можно предположить, что Рембрандт, хотя еще и демонстрирует свой некогда весьма агрессивный полусжатый кулак, но его подсознание (левая рука, связанная с правым полушарием головного мозга) уже примирилось со всеми




***Зоны пространственной символики по М. Грюнвальду и К. Коху:***

1. *Зона пассивности. Пространство наблюдателя жизни.*
2. *Зона активных действий в жизни.*
3. *Импульсы-инстинкты. Приземленные бытовые конфликты. Грязь.*
4. *Начало-регрессия. Фиксация на примитивной стадии — пройденное состояние.*
5. *Зона Прошлого, Матери. Интроверсия, начало, рождение, источник.*
6. *Верхняя часть: Воздух, Пустота. Нижняя часть: Небытие, свет, желание, отрицание.*
7. *Высшая точка. Нижняя часть: Цель, конец, смерть.*
8. *Отец, будущее, экстраверсия, материя, Ад, падение, демонизм.*
9. *Материя. Бессознательное.*
10. *Сверхчувственный ум. Божественное. Сознательное.*

бедами тяжелой суетной жизни и уже дало команду сознанию (правая рука) ослабить противостояние миру и снизить уровень самоконтроля (рука, отпускающая одежду).

Старик Отец — очередная возрастная ипостась Рембрандта — также пассивно опустил глаза вниз. Его голова находится в зоне пассивного наблюдателя жизни, что еще раз подтверждает выводы, сделанные о текущем состоянии художника на основании анализа положений предыдущих персонажей. Однако левая рука Отца находится в одном квадранте с головой Блудного сына. Это квадрант пройденного состояния и регрессии. Жизнь уже прожита, ошибки совершены, и подсознание Рембрандта-Отца принимает правую деятельную сторону Рембрандта — Блудного сына такой, как она есть. Правая рука Рембрандта-Отца кончиками пальцев касается этой же зоны, но основная ее часть лежит в Области Прошлого. В активном творчестве, в частности в написании данного полотна, художник обращается к прожитой жизни, что и символизирует правая рука сегодняшнего Рембрандта, лежащая на спине Рембрандта прошлого.

На картине мы видим блестящую иллюстрацию к примирению внутреннего конфликта цельности и безнадежности последнего периода жизни художника, описанного психологом Эриком Эриксоном.

Дабы у зрителя не возникло сомнений в оценке заблуждений первой половины жизни художника, Рембрандт помещает в складки одежды Блудного сына лик сатаны, который находится в зоне бессознательного. Вместе с сатанинской личиной в эту же зону попала обутая нога Блудного сына, поясная сумка (кошель) и нож. Вероятно, данную компанию сатане можно трактовать как вытесненный художником страх смерти и воздаяния за стремление к материальному достатку. Это движение проиллюстрировано динамикой слева направо: от босой ноги в зоне Начала — Прошлого к обутой ноге и изображению мошны. Заметим, что обувь Блудного сына оказалась сношенной — достаток так и не состоялся в итоге. Нож в ножнах является символом агрессии и сексуальности — с чем также связаны былые грехи Рембрандта.

Все это привело лишь к пустоте и ожиданию скорой смерти (ступени вниз из света в тень в правой части зоны бессознательного). Опирающийся ногами на эту же зону персонаж в берете, как мы рассмотрели выше, — уже устал сопротивляться жизни и лишь принимает ее как есть. Однако грядущая смерть действительно страшит художника: руки стоящего справа персонажа сжаты — правая (сознательная) рука пытается взять под контроль левую (бессознательную) часть сущности художника. Вероятно, сама картина являлась для Рембрандта сильнейшим психотерапевтическим средством для осознания и отреагирования конфликтов, равно как и средством внутренней самоинтеграции. Художник хотел бы достичь умудренного умиротворения (спокойное и задумчивое лицо Старшего брата) в итоге своей жизни, но понимает, что это уже невозможно. Все, что осталось, — смириться и в этом проявить свою последнюю мудрость.

*Лик сатаны, просматривающийся в складках одежды Блудного сына.*

Первая любимая жена или последняя привязанность художника — Хендрикье находится в зоне Небытия, Света и Желания. Это положение молодой и привлекательной женщины, данной на полотне лишь контурными намеками в тени, можно не комментировать. Что же осталось вверху — в зоне Божественнного? Увы, в ней лишь мрак и еще одна незлобная личина беса, высунувшего язык, спрятанная в барельефе капители колонны, на которую опирается центральный персонаж.

Таким образом, Рембрандт прекрасно, по-академически точно изобразил всю гамму сильных переживаний, охватившую его на исходе лет, и прекрасно отразил свое психологическое состояние на момент создания картины «Возвращение блудного сына».

Мы хотели бы коснуться еще нескольких деталей, не часто освещающихся в публикациях о рассматриваемой картине. О том, что проблема неминуемого воздаяния сильно тревожит автора, говорит и особенное расположение «точки входа» зрителя в картину. Самая ярко освещенная деталь первого плана — это голая стопа Блудного сына. С нее чаще всего зритель начинает осмотр картины — «вход в картину». Рядом с обнаженной стопой расположен скрытый символ сатаны, а сама стопа является частью «зашифрованного» в картине первообраза смерти. Что это такое? Наши исследования многих известных произведений живописи показали, что картины, при создании которых художник переживал особо сильные чувства, могут содержать скрытые слои изображений, наполненные символическими изображениями, являющиеся символическим отражением доминирующих осознаваемых или неосознаваемых переживаний художника во время создания картины. Чаще всего это всевозможные архетипичные символы смерти. Такие скрытые информационные слои, бессознательно заложенные художником в произведение, могут восприниматься зрителем на внесознательном уровне и играть существенную роль в формировании представления о картине.

Известно, что один из способов восприятия «невидимого» в картине — это «смотрение» картины с помощью расфокусированного взгляда. Расфокусировка зрения вследствие расслабления мышц глазного яблока приводит к возможности восприятия зрительных образов с помощью периферического зрения, которое имеет существенные физиологические отличия от обычного центрального зрения. Периферическое зрение обеспечивается функционированием «палочкового» аппарата сетчатки. В отличие от центрального — цветного зрения, периферическое зрение — ахроматично. При этом теплые тона изображения представляются более темными, а холодные тона — более светлыми. Второй важной особенностью периферического зрения является его сниженная острота. Сочетание этих двух факторов позволяет «усреднить» богатую цветовую палитру живописи, сводя ее к градациям серого, и «размыть» «флуктуации» форм и очертаний изображения. Результатом такого восприятия является слияние соседних, близких по интенсивности, яркости участков изображения — фузия, которая приводит к возможности перцепции скрытых слоев изображения в живописном произведении за счет устранения цветового «шума» и флуктуаций контуров и форм изображения.

*Компьютерная симуляция восприятия фрагмента картины «Возвращение блудного сына» с помощью периферического зрения.*

Для визуализации скрытых слоев изображений нами предложен метод компьютерной симуляции периферического зрения человека. Для этого используется компьютерная программа — графический редактор, позволяющий усреднять значения интенсивности цвета близлежащих областей изображения и переводить их из цветного изображения в градации серого. Условно такую обработку изображения можно назвать «размытием» («blur»), что напоминает конечный визуальный результат восприятия внешних объектов с помощью периферического зрения.

Ниже представлена иллюстрация результата частичного «размытия» картины Рембрандта «Возвращение блудного сына»:

Из представленной иллюстрации видно, что ключевые образы картины — Блудный сын и Отец вместе образуют первообраз — визуальный архетип смерти в виде ухмыляющегося черепа. Главной силой, которая двигала Рембрандтом при создании картины, был самый главный экзистенциальный страх человека — страх скорой смерти и воздаяния за все его прегрешения. Рассмотренный выше скрытый в изображении образ был создан на бессознательном уровне. Однако сам художник, словно желая еще раз подчеркнуть свои чувства, повторил лик сатаны в складках рваной одежды Блудного сына. Уникальность полотна состоит в том, что эти скрытые образы совпадают по своему символическому значению.

Картина Рембрандта Харменса ван Рейна «Возвращение блудного сына» является прекрасной многоплановой иллюстрацией, которая раскрывает внутренний мир художника в последние годы жизни, и представляет своеобразную ретроспективу всей его прошлой жизни. Искренность переживаний художника, запечатленных на полотне, позволяет рассматривать произведение Рембрандта как с богословской, так и с психологической точек зрения и получать несущее единый смысл символическое значение. Эта картина заставляет зрителя задуматься о собственной судьбе, соотнося свое прошлое и нынешнее положение с кажущимся таким далеким и нереальным днем, когда придется подвести итог всей своей жизни.

**Андрей ДЕМКИН**