

Елена Шарнова

## Русские Рембрандты

Рембрандт — один из наиболее значимых для русской художественной школы XIX века европейских художников. Если в первой половине столетия к живописи Рембрандта обращаются отдельные мастера, используя в качестве прототипов картины Рембрандта из собрания Императорского Эрмитажа, то во второй половине века складывается культ Рембрандта, затрагивающий не только живопись (И. Репин, Н. Ярошенко, П. Чистяков), но и литературу (М. Лермонтов, Ф. Достоевский).

Ключевые слова:

Рембрандт,  
рембрандтовское освещение,  
копирование,  
И. Е. Репин,  
О. А. Кипренский,  
В. А. Тропинин.

В истории европейского искусства не было эпохи, настолько обращенной к искусству прошлого, как XIX век. Большинство художественных течений XIX столетия сопоставимы с одним или несколькими историческими стилями, и это в равной степени применимо к архитектуре, живописи и скульптуре. Представление об истории живописи на протяжении XIX столетия существенно расширилось, многие великие мастера были фактически заново открыты: Франс Халс, Ян Вермер, Веласкес, Эль Греко, поразившие воображение художников разных европейских школ, или братья Ленен, оказавшиеся актуальными для французской школы середины — второй половины XIX века.

Однако ни один из старых мастеров не произвел на европейскую живопись такого продолжительного и мощного воздействия, как Рембрандт. Рембрандт стал образцом для подражания уже в предшествующем XVIII столетии, достаточно вспомнить Д. Рейнолдса или Ж. О. Фрагонара, которые, каждый по-своему, использовали прототипы и живописную манеру голландского мастера. В XIX веке формируется настоящий культ Рембрандта, служителями которого оказываются как художники, так и критики и историки искусства. России в этом культе Рембрандта принадлежит не последнее место, он затрагивает не только живопись, но распространяется и на литературу — от М. Ю. Лермонтова до Ф. М. Достоевского. Одной из очевидных причин является невероятное по уровню собрание живописи и графики Рембрандта в Императорском Эрмитаже и ряде частных собраний (особо отметим коллекцию А. С. Строганова). Значимость русских коллекций Рембрандта была общепризнана, известный историк искусства Луи Виардо, сочинения которого хорошо знали в России, писал в своей книге «Музеи Англии, Бельгии, Голландии и России»: «Ни один город, даже Мюнхен, не может похвастаться такой многочисленной коллекцией Рембрандта, как Эрмитаж» [23, р. 261].

В архиве Государственного Эрмитажа сохранились книги для записи копий, фиксирующие сведения о количестве копий с картин

европейских художников, которые были сделаны учениками Императорской Академии художеств и ее вольнослушателями с конца XVIII столетия. По сведениям О. В. Микац, опубликовавшей часть информации об академических копиях, Рембрандт лидирует среди европейских образцов почти на протяжении всего столетия. Книжки для записи копий сохранились не целиком, да и понятно, что цифры не всегда помогают оценить степень влияния того или иного оригинала на формирование художника, тем не менее они весьма красноречивы. Так, в 1825–1831 годах по числу копий лидирует К. Ж. Верне (52), далее следуют Рембрандт (31), П. П. Рубенс (24), А. ван Дейк (23) [8, с. 21]. Количество копий с картин Рембрандта резко возросло с 1839 по 1849 год — в книгах зафиксировано 127, копии с Рубенса и ван Дейка — соответственно 65 и 70 [8, с. 30]. Наконец, с 1870-х до 1910-х годов работы Рембрандта копировали 100 раз, по числу копий его «обошел» только Б. Э. Мурильо (101) [8, с. 37].

Самые ранние обращения к искусству Рембрандта в России датируются рубежом XVIII–XIX веков. На наиболее очевидном уровне это прямые копии, причем у русских художников были свои предпочтения среди эрмитажных оригиналов Рембрандта, о чем речь пойдет позже. На более опосредованном уровне находятся портреты и этюды фигур, в которых влияние носит самый общий характер — характерные для Рембрандта типажи и варианты травести, соотношение фигуры с фоном, театрально освещенные формы на сумеречном фоне, общее таинственное настроение. Некоторые из этих композиций довольно близко следуют прототипам голландского мастера, несомненно, речь идет о сознательной ассимиляции, что дает повод заняться любимой игрой искусствоведов по выявлению источников, сопоставляя изображения с вероятными, а иногда и очевидными образцами. Так, «Автопортрет в шлеме и латах» Ф. И. Яненко (1792), скорее всего, вдохновлен картиной Рембрандта, которая считалась изображением «Александра Великого». (Ил. 1.) В каталоге коллекции графа С. Б. Бодуэна, в составе которой она была куплена для Екатерины II, картина значилась как «Портрет Александра в доспехе Паллады»; современные исследователи определяют сюжетный мотив как изображение Афины Паллады. (Ил. 2.) Рембрандт еще в XVIII веке стал одним из идеальных прототипов самоидентификации художников в автопортретах (например, у Рейнолдса). Яненко использует любимую голландским мастером травестию, фантастические доспехи помогают поднять образ художника над повседневностью,



1. Федосий Яненко. Автопортрет в шлеме и латах. 1792  
Холст, масло. 56,5 × 41,5  
Государственный Русский музей,  
инв. Ж-5031



2. Рембрандт. Афина Паллада  
Около 1655  
Холст, масло. 118 × 91  
Музей Галуста Гюльбенкяна,  
Лиссабон, inv.1488

придав ему некоторую загадочность, что усиливается легкой полутенью на лице и контрастом освещенной фигуры с затененным фоном, хотя этот эффект трактован довольно наивно. К сожалению, практически неизвестны детали биографии Яненко<sup>1</sup>, на «Автопортрете» из ГРМ он подписался по-гречески, возможно, художник родился не в России. Судя по картине из ГРМ, можно предположить, что Яненко знал автопортреты Рембрандта, который несколько раз изображал себя в латах (например, в картине из галереи Уффици «Портрет молодого человека в горжете и берете», около 1634, инв. 3890; до недавнего времени картина считалась автопортретом).

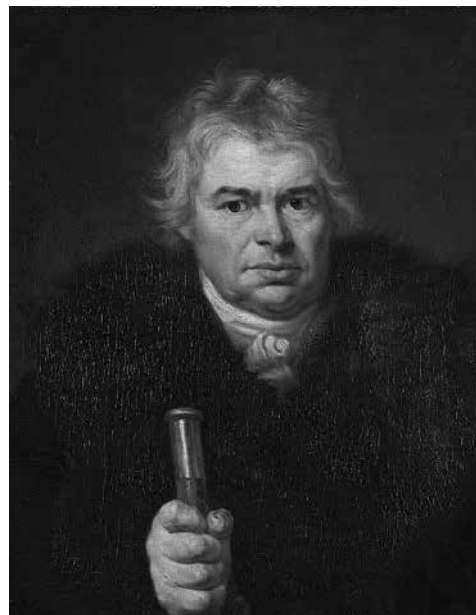
1 Ни в одной из его биографий не приводится даже место рождения художника.

Наиболее показательна для раннего этапа «освоения» Рембрандта интерпретация рембрандтовского прототипа О. А. Кипренским. Речь идет о «Портрете Адама Карловича Швальбе (Портрет отца художника)» (1804, ГРМ), который тогда же был выставлен в Академии художеств<sup>2</sup>. (Ил. 3.) В «Реестре», составленном в 1831 году, сам Кипренский охарактеризовал картину следующим образом: «Портрет старика в медвежьей шубе, с тростию в руке»<sup>3</sup>. В октябре 1830 года Кипренский вместе с другими картинами представил портрет на выставке в Неаполе. В письме А. Х. Бенкендорфу художник рассказывает, как выставочный комитет обвинил его в том, что он под своим именем показывает «шедевры древних авторов [...] картина в шубе была признана за Рубенса, иные доказывали, что она писана Рембрандтом...» [10, с. 175].

Кипренский излагает ту же историю в письме А. Ф. Щедрину, брату пейзажиста, добавив увлекательных подробностей: «...некто Албертини в Рембрандты пожаловал... и что в Неаполе не позволят они себя столь наглым образом обманывать иностранцу. И так прошу вас покорно выпросить от Академии нашей свидетельство, что сии картины писаны мною и что они были у нас в Академии выставлены, и что в пандан портрета отца моего, я начал писать портрет дяди вашего Семена Федоровича. Кончить письмо надобно тем, что когда я принес другие сверх тех работы мои, писанные в Неаполе, и все в различных манерах, то они удостоверились, что в России художники не обманщики» [10, с. 173]. Историю, изложенную в письмах Кипренского, можно было бы принять за легенду или мистификацию (что и сделал в своей книге В. С. Турчин [17, с. 100]), однако она имеет достоверные подтверждения в других архивных источниках, в том числе в письмах русских посланников в Неаполе, которые приводят те же факты [10, с. 246]. Портрет А. Швальбе был в числе трех работ Кипренского, вызвавших конфликт между Кипренским и администрацией Рима в 1832 году, когда он представил их для экспонирования на выставке. Видимо, за картиной закрепился шлейф «как бы Рембрандта», и чтобы окончательно решить этот вопрос была организована специальная комиссия экспертов, включавшая крупнейшего мастера римской школы Винченцо Камуччини, подпись которого осталась на соответствующем протоколе [10, с. 267–268]. Текст протокола, который

<sup>2</sup> Северный вестник. 1804. Ч. 3. № 8. С. 224.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 89. Л. 6. См.: [9, с. 65].



3. Орест Кипренский. *Портрет Адама Карловича Швальбе (Портрет отца художника)*. 1804  
Дерево, масло. 78,2 × 64,1  
Государственный Русский музей,  
инв. Ж-5128



4. Рембрандт. *Портрет знатного поляка*. 1637  
Дерево, масло, 96,8 × 66  
Национальная галерея, Вашингтон,  
inv. 1937.1.78

хранится в архиве Ватикана, представляет собой развернутое экспертное заключение с внятным обоснованием того, почему картина не является работой Рембрандта: «...в изображении меха замечается старательность и несовершенство, весьма далекое от свободы и прозрачности колорита мастера, но могущее тем не менее ввести в заблуждение того, кто не имеет достаточного разума в живописи» [10, с. 268].

Можно назвать и конкретный прототип портрета А. К. Швальбе. Первой на него обратила внимание И. В. Линник, крупнейший знаток европейской живописи в России [6, с. 70–71], отметившая очевидное сходство с одним из шедевров Рембрандта 1630-х годов, который хранился в Эрмитаже и считался изображением Яна Собеского («Портрет знатного поляка», 1637, Национальная галерея, Вашингтон). (Ил. 4.) Дата

и источник поступления картины в Эрмитаж были уточнены недавно — в 1768 году она попала в собрание вместе с коллекцией К. Ф. Кобенцля [22, pp. 84–85]. К Рембрандту восходит общая концепция картины с мощной фигурой, приближенной к переднему плану, посохом с золотым набалдашником, который Швальбе сжимает в руке (Кипренский называет его «тростью», но так держат именно посох), характерной физиономией с широкими, сведенными к переносице бровями, наконец, свободной энергичной фактурой. Пожалуй, именно Кипренский первым в русской живописи оценил возможности рембрандтовской экспрессивной фактуры, что было замечено современниками. По словам И. Мальцева, картину отличает «кисть широкая, смелая и мягкая, колорит сильный...» [9, с. 65]. Тот же внимательный критик обратил внимание на «оригинальность, ознаменованную в выражении лица», невероятная экспрессия физиономии «знатного поляка» по-своему была осмыслена русским последователем Рембрандта. Отметим, что портрет Швальбе, как и его рембрандтовский прототип, написан на дереве, основа, которая редко встречается и у Кипренского, и в русской живописи XIX века в целом, и прочно ассоциируется с голландской школой живописи.

Сложно сказать, кто из русских художников первым обратил внимание на «знатного поляка», но, судя по всему, этот шедевр Рембрандта неизменно притягивал внимание как учеников Императорской Академии художеств, имевших возможность копировать в залах Эрмитажа, так и художников, напрямую не связанных с Академией. Вряд ли в России знали, что в описи голландской коллекции начала XVIII века картина считалась изображением «посла Московии», в рукописном перечне коллекции Кобенцля она значится как портрет турка, это определение переходит в рукописный каталог Эрмитажа, составленный Минихом в 1773–1785 годах [22, pp. 84–85]. В XIX веке картину принято было считать портретом Яна Собеского, именно так она упоминается во всех источниках этого периода, только в XX веке возникли сомнения по поводу персонажа, и хотя предпринимались попытки найти другую конкретную модель, в конечном счете все сошлось на том, что картина не является портретом. Ее можно отнести к распространенному в Нидерландах XVII века типу *tronie* (от голл. «лицо» или «голова»), в котором главное не портрет, а типаж, определенный тип характера. Часто художники экспериментировали с выражением лица, форсированной экспрессией на грани гримасы, герои *tronie*, как правило, одеты в необычный экзотический костюм.

О некоторых русских копиях «знатного поляка» сохранились отрывочные документальные или устные свидетельства. Есть упоминания о копии кисти И. Ф. Хруцкого: на выставке в Академии в 1833 году демонстрировались его копии с картин «Коровы» П. Поттера и «Портрет поляка» (портрет Яна Собеского) Рембрандта<sup>4</sup>. Копию с той же картины выполнил около 1832 года художник школы Венецианова А. А. Алексеев<sup>5</sup>. В Ульяновском музее изобразительного искусства хранится хорошего уровня копия, написанная В. Г. Худяковым («Портрет польского шляхтича», 1844–1847, инв. Ж-17). Копия с «портрета Собеского» кисти неизвестного русского мастера находится в фондах ГИМ (х., м., 86 × 64, ГИМ 66207 И I 1077), она датируется первой третью XIX века и точно воспроизводит образец, правда, в отличие от Кипренского, ее автор не смог передать рельефную рембрандтовскую фактуру<sup>6</sup>.

С копией со «знатного поляка», написанной В. А. Тропининым, одним из наиболее восприимчивых к европейской живописной традиции русских художников, связана целая история, которая дошла в пересказе Н. А. Рамазанова. Рамазанов пишет, что перед отъездом из Петербурга, где Тропинин посещал портретный класс С. С. Щукина в Императорской Академии художеств как «посторонний» ученик, в Кувавку, куда был вызван графом И. И. Морковым, он «сделал подмалевок с портрета Яна Собеского кисти Рембрандта и, не успев кончить, взял его с собой в деревню; там же, встретив голову весьма схожую с Собеским, окончил с нее свой подмалевок, а по приезде в Москву продал его Дмитриеву, у которого известный того времени знаток Тиорес, реставратор при галерее любителя Фед. Семен. Мосолова, принял картину за настоящего Рембрандта и предлагал за нее Дмитриеву значительные деньги» [12, с. 147]. Далее сюжет развивается примерно по тому же сценарию, что и история с портретом А. Швальбе кисти Кипренского: «Ведь ты писал голову

4 Исполненные Хруцким копии с портрета Собеского, «Голландской свадьбы» Тенирса и пейзажа Калама продавались в 1884 году на аукционе Общества поощрения художеств (ОР РНБ. Ф. 708. Ед. хр. 673. Л. 174. Список картин для продажи с аукциона Общества поощрения художеств 15 апреля 1884 года см.: [18]).

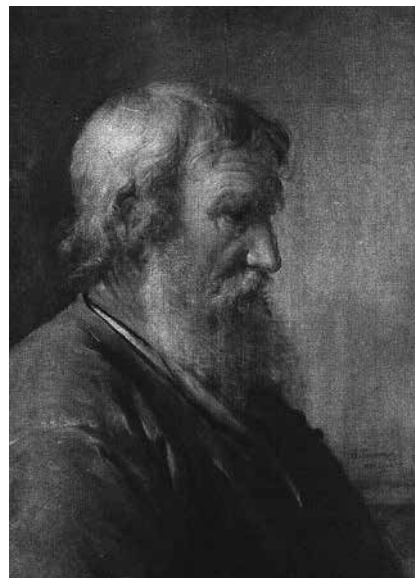
5 Эти сведения со ссылкой на архив Общества поощрения художеств 1832 года приводит Т. В. Алексеева [1, с. 353].

6 Автор выражает благодарность старшему научному сотруднику ГИМ Л. Ю. Рудневой за сведения об этой копии. В Государственный каталог РФ включено еще несколько копий с картины, однако все они низкого качества и не заслуживают упоминания (например, копия из Государственного музея-заповедника «Петергоф», по неизвестным причинам датированная концом XVIII — началом XIX века. ОДМП 235-Ж).

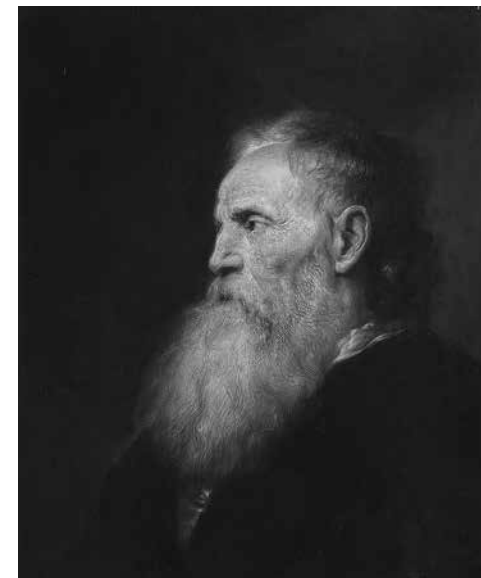
Собеского? — спросил граф Морков по этому случаю Тропинина. — Точно так, ваше сиятельство, — отвечал художник. — А посмотри, какие огромные деньги предлагает за нее Тиорес Петру Николаевичу Дмитриеву!» [12, с. 148]. Снова современники не распознали в картине кисть Тропинина и приняли ее за «настоящего» Рембрандта. Достоверность истории должно было придать имя Тиореса (Тиоре), московского антиквара, реставратора и признанного эксперта в области живописи, консультировавшего известного коллекционера Ф.С. Мосолова. Текст Рамазанова написан в 1859 году, через два года после смерти Тропинина, с которым он был знаком. Даже если история носит легендарный характер (хотя после почти детективного сюжета с портретом Швальбе кисти Кипренского резонно допустить, что Рамазанов говорит правду), она сохраняет устную традицию, в которой мастерство Тропинина-портретиста приравнено к гению Рембрандта.

В тексте Рамазанова содержатся и очень точные наблюдения по поводу раннего периода Тропинина и его взаимодействия со старыми мастерами. Описывая пребывание Тропинина в Кукавке, Рамазанов отмечает: «...редко красивому крестьянину или хорошенькой крестьянке, да и иному седому старику деревни Кукавки удавалось увернуться от его кисти; голов было написано им множество. По возвращении Тропинина из Малороссии в Москву эти произведения были раскуплены любителями. Некоторые из этих голов были написаны не собственной его манерой, а манерами разных знаменитых художников» [12, с. 147. Курсив мой. — Е. Ш.]. Среди наиболее выразительных типажных образов Тропинина 1800–1820-х годов — старик-крестьянин. В Кукавке художник наверняка имел возможность наблюдать и писать с натуры «живых» крестьян, однако, когда ему надо представить старика-крестьянина, он, по выражению Рамазанова, использует «манеры разных знаменитых художников».

Наиболее показательны два примера: «Портрет Теодосия Бобчака, старосты села Кукавки» (1800-е. Бумага, масло. 44,5 × 34. Государственный объединенный исторический и архитектурно-художественный музей заповедник, Смоленск, инв. Ж-984) и «Старик-крестьянин» (1825. ГРМ). (Ил. 5.) Если в изображении Бобчака присутствует портретное начало, то старик-крестьянин мог бы принадлежать к любому этносу. Обе фигуры даны в профиль на нейтральном фоне и выполнены в тонких градациях теплых коричневато-желтых тонов. В качестве образца Тропинин обратился к картинам Рембрандта или художников его



5. Василий Тропинин. Старик-крестьянин. 1825  
Дерево, масло. 58,5 × 45  
Государственный Русский музей,  
инв. Ж-3661



6. Ян Ливенс. Голова седобородого старика в профиль. Около 1631–1632  
Дерево, масло. 61,5 × 51,5  
Государственный Эрмитаж, инв. 736

круга 1630-х годов, например Яна Ливенса, картина которого «Голова седобородого старика в профиль» в XIX веке приписывалась Рембрандту (1631–1632. ГЭ). (Ил. 6.) Русский художник органично перенимает рембрандтовскую манеру моделировки лиц и фигур без контуров, позволяя им сливаться с фоном, поверхность красочного слоя трактована плавно, почти без видимых следов мазка. Эта сплавленная манера будет использоваться Тропининым вплоть до 1850-х годов, а реминисценции рембрандтовских стариков возникали в его живописи, когда он писал типажные образы старых людей, например, в «Портрете старика, опирающегося на палку» (1843, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, инв. Ж-11). В «Старухе, стригущей ногти» (1850, ГРМ, инв. Ж-6305) сотрудники ГРМ видят изображение жены художника, которая действительно часто служила ему моделью. Однако портретная задача в картине не стоит, зато можно представить



7. Рембрандт. Портрет Титуса в одежде францисканского монаха. 1660  
Холст, масло. 99,5 × 67,7  
Рейксмузеум, Амстердам, inv. SK-A-3138

возможный прототип. У Тропинина была перед глазами знаменитая в то время рембрандтовская «Старуха, подрезающая ногти» (около 1660, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 14.40.609; сейчас приписывается художнику школы Рембрандта), которая в середине XIX века, с большой долей вероятности, находилась в московской коллекции Ф. С. Мосолова, упомянутого в цитированном выше тексте Рамазанова [13, с. 150–151].

В 1830-е годы Рембрандт входит не только в русскую живопись, но и в литературу. Одно из ранних стихотворений М. Ю. Лермонтова «На картину Рембрандта» представляет собой воображаемый диалог с гениальным художником. Поэт-романтик создает образ Рембрандта, который отвечает его собственным настроениям, сравнивая его со своим кумиром Байроном:

Ты понимал, о мрачный гений,  
Тот грустный безотчетный сон,  
Порыв страстей и вдохновений,  
Все то, чем удивлял Байрон.

Далее следует очень выразительное, явно навеянное личным переживанием описание картины Рембрандта, изображающей монаха:

Я вижу лик полуоткрытый,  
Означен резкою чертой, —  
То не беглец ли знаменитый  
В одежде инока святой?  
Быть может, тайным преступленьем  
Высокий ум его убит.  
Все темно вокруг: тоской, сомненьем  
Надменный взгляд его горит.  
Быть может, ты писал с природы,  
И этот лик не идеал!  
Или в страдальческие годы  
Ты сам себя изображал?  
Но никогда великой тайны  
Холодный не проникнет взор,  
И этот труд необычайный  
Бездушным будет злой укор.

Лермонтов, который увлекался рисованием и живописью, тонко чувствует поэтику Рембрандта. Он знает, что герои Рембрандта часто имеют автопортретный характер или навеяны реальными персонажами («сам себя изображал», «быть может, ты писал с природы»). В облике монаха, как полагают современные исследователи, представлен сын Рембрандта Титус. Выразительно описан характерный для позднего Рембрандта сумрачный фон: «все темно вокруг», который способствует ощущению таинственности — «но никогда великой тайны холодный не проникнет взор».

Адресат стихотворения, на наш взгляд, можно определить с большой долей вероятности — это «Портрет Титуса в одежде францисканского монаха» (1660, Рейксмузеум, Амстердам; ил. 7). Он находился тогда в коллекции графа А. С. Строганова во дворце на Невском проспекте

в Петербурге, двери которого были открыты для любителей изобразительного искусства. Лермонтов выделяет характерную черту картины — «лик полуоткрытый» (лицо, прикрытое капюшоном). Литературоведы продолжают спорить по поводу адресата, поскольку автограф стихотворения неизвестен, оно условно датируется 1830–1831 годами по положению в тетради ХХ, в это время Лермонтов еще в Москве, в Петербург он попал только в августе 1832 года. Однако отсутствие уверенности в датировке стихотворения отнюдь не исключает непосредственного знакомства поэта с оригиналом Рембрандта.

На связь поэтики Лермонтова с Рембрандтом обратил внимание Б. М. Эйхенбаум. В своей книге 1924 года он описывает прием «рембрандтовского освещения», связывая его с незавершенным романом Лермонтова «Вадим», который по времени создания — 1832–1834 (?) — близок стихотворению «На картину Рембрандта». По мнению Эйхенбаума, «контрасты света и тени» придавали сценам романа «характер мрачной фантастики»: пятно света выхватывает из темноты лоб и щеку Ольги, сидящей перед свечой, губы Вадима, «скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой», часть интерьера храма [20, с. 132]. Термин «рембрандтовское освещение» после Эйхенбаума нередко используют отечественные литературоведы и не только по отношению к Лермонтову, в то время как историки изобразительного искусства аналогичные приемы в русской живописи никак не соотносят с рембрандтовской традицией.

Если в начале 1830-х годов в стихах Лермонтова Рембрандт интерпретируется в соответствии с представлениями о герое-романтике (мрачный гений, тайное преступление, надменный взгляд и проч.), то во второй половине XIX века голландский мастер превращается в культовую фигуру реализма, художника, который пренебрегает академическими правилами и передает окружающий мир с бесстрашной непосредственностью. Такая трактовка в равной степени характерна для европейской и русской критической мысли. Во Франции Рембрандта использовали для подтверждения и продвижения как эстетических, так и политических принципов. Замечательный критик Теофиль Готье, известный радикальными левыми взглядами, следующим образом объяснял свою любовь к Рембрандту и голландской школе в целом: «Рубенс оказался среди побежденных и рабов, Рембрандт среди победителей и свободных людей... Именно таков и характер голландской школы в целом. Жизнь, живая жизнь, человек, его обычаи, занятия, радости, причуды» [21, pp. 118–119].

В России Рембрандта также видели среди «свободных людей», И. Н. Крамской приводил его имя в числе мастеров, «воспитанных республиканским обществом... Он, как все тогдашние честные граждане, носил в сердце какой-то ужас за будущее, и его жгучая нервная кисть как будто отвечала общему настроению» [11, с. 139]. Рембрандт стал, по словам В. В. Стасова, выражением «правды и жизни». Нередко «ищущий правды» художник противопоставлялся «итальянским старым классикам, живописцам идеального (т. е. фальшивого) пошиба» [16]. В русской школе появился художник, который современниками воспринимался как «русский Рембрандт» — И. Е. Репин.

«Русский Рембрандт», как и его предшественники первой половины XIX века, начинает с цитирования определенных композиций. Так, в картине «Читающая девушка» (1876, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, инв. Ж-87) использована композиция «Читающего Титуса», которого Репин видел в музее истории искусств в Вене в 1873 году («Портрет Титуса, сына художника», около 1656–1657, inv. 410; подробнее см.: [19, с. 55–65]). Он много копирует Рембрандта, не только будучи учеником Императорской Академии, но и позже. В 1876 году, вернувшись из Парижа, Репин, по выражению И. Грабаря, «захирел и ушел в себя, почти перестав работать» [3, с. 226]. Выходу из творческого кризиса помог Рембрандт, которого Репин копирует в залах Эрмитажа. Вероятно, именно тогда была сделана копия с «Портрета старушки» Рембрандта (ГТГ, инв. 11165; оригинал Рембрандта, написанный в 1654 году, хранится в ГЭ, инв. 738).

Репин создал самую яркую и оригинальную интерпретацию любимого в России «Портрета знатного поляка», который хорошо узнаваем в картине «Протодиакон» (1877, ГТГ; ил. 8). По свидетельству И. Э. Грабаря, художник «особенно высоко ставил как раз этот рембрандтовский шедевр» [3, с. 226]. Грабарь отмечает, что Рембрандт «подсказал художнику и общую концепцию “Протодиакона”, не только такой же посох в руке, но и вся жирная кладка живописи — трактовка фона, рук и самого лица...» [3, с. 226]. За исключением Грабаря, исследователи советского периода забыли или не решались вспоминать прототип и воспринимали картину как правдивый портрет чугуевского дьякона Ивана Уланова, впрочем, одно другому нисколько не противоречит. Если сравнить «Протодиакона» с «Портретом А. Швальбе» О. Кипренского, очевиден совсем иной уровень осознания рембрандтовской традиции. Кипренский неуверенно пробует экспрессивные возможности



8. Илья Репин. *Протодиакон*. 1877  
Холст, масло. 125,2 × 97,5  
Государственная Третьяковская  
галерея, инв.712

фактуры, для Репина плотно положенные мазки — одно из главных средств выразительности и эмоциональной насыщенности образа. «Жирная кладка» в изображении лица, которое приобретает масляный блеск и выпуклый рельеф, массивная золотая цепь, вылепленная пастозными энергичными мазками (золото на темном фоне — один из излюбленных мотивов Рембрандта), — Репин демонстрирует свободное владение ритмикой, варьирует плотность и направление мазка.

Репина привлекали и образы стариков Рембрандта, в Эрмитаже эта часть наследия голландского мастера представлена с замечательной полнотой<sup>7</sup>. Выше упоминалась копия, сделанная с портрета старушки, Репин исполнил также большую графическую копию с «Портрета

7 Судя по всему, первое упоминание о «рембрандтовской старушке» принадлежит А. С. Пушкину. В поэме «Домик в Коломне» (1833) он сравнивает с ней одну из героинь: «Я сто раз видал точь-в-точь/В картинах Рембрандта такие лица», — явно рассчитывая на осведомленность своих читателей.



9. Павел Чистяков. *Боярин*. 1876  
Холст, масло. 131 × 107  
Государственная Третьяковская  
галерея, инв. 522



10. Рембрандт. *Портрет старика*. 1645  
Холст, масло. 128 × 112  
Музей Галушта Гюльбенкяна, Лиссабон,  
inv. 1489

старика в красном» (музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты», холст, уголь, 94,5 × 74,1, в свету, инв. П-150; оригинал Рембрандта — ГЭ, 1652–1654, холст, масло, 108 × 86, инв. 745). Рембрандтовский образец также считается в картине «Еврей на молитве» (1875, ГТГ, холст, масло, 80 × 64,5, инв. 711), которого можно сопоставить с «Портретом старика-еврея» (1654, ГЭ, холст, масло, 108 × 84,5, инв. 737). Картина входит в серию портретов-типов, написанных в Париже в 1875–1876 годах; скорее всего, художнику позировал конкретный персонаж, тем не менее Репин помнит об эрмитажном старике-еврее, незначительно варьируя его позу, покорно склоненную голову, выразительный жест.

Образы рембрандтовских стариков вообще ценили в России 1870-х годов как высочайшие достижения портретного искусства, в которых выражена «типическая красота» (слова Стасова [15]), в русском портрете типическое нередко важнее индивидуального. В статье 1773 года «Еврейское племя в созданиях европейского искусства» Стасов транслирует особенности восприятия рембрандтовских стариков, относя



их «к числу самых высших созданий его кисти и граверного резца»: «...старика с важной и серьезной физиономией, с глубоким взглядом и сильно восточными чертами, в тюрбанах и меховых шапках, одетые в шелк и бархат, с морщинистыми руками, с широкими белыми бородами; встречаются зрелые мужи, раввины, менялы, меховщики, мелкие торговцы, женщины. Они великолепны, как все совершеннейшие портреты Рембрандта» [15]. Отметим, что для Стасова важен не только «глубокий взгляд» и «серьезная физиономия», но и разнообразный экзотический антураж (тюрбаны, меховые шапки, шелк и бархат), который давал повод для ярких изобразительных решений.

Рембрандтовские реминисценции присутствуют в работах русских художников, даже когда модель не дает к этому повода, например в «Боярине» кисти П. П. Чистякова (1876, ГТГ; ил. 9). Связь с голландским мастером заметили современники, в том числе В. М. Гаршин, оставивший отзыв о картине: «Изборожденное морщинами лицо, кажется, заснуло... умерло, только в глазах осталась и сосредоточилась жизнь... Написан “Боярин” превосходно, рембрандтовское освещение удачно выбрано для типа, изображенного художником» [2]. В «Боярине», так же как в репинском «Протодиаконе» и «Еврее на молитве», можно узнать прототип — «Портрет старика», который до 1930 года был частью эрмитажной коллекции (1645, Музей Галуста Гюльбенкяна, Лиссабон; ил. 10). Чистяков явно любит эффектные детали костюма и внешности боярина, которые отметил в рембрандтовских стариках Стасов, — меховой шапкой и шубой, выставленным «напоказ» кольцом с крупным сияющим камнем, широкой седой бородой. К отзыву Гаршина, который акцентирует «рембрандтовское освещение» и выразительный взгляд, словно обращенный внутрь себя, можно добавить подвижный нюансированный фон, трактованный *à la Rembrandt*, создающий особое качество взаимодействия, взаимопроникновения героя и пространства.

О «рембрандтовском освещении» применительно к литературе, как было сказано выше, первым заговорил Б. Эйхенбаум. Этот термин чаще всего встречается в работах отечественных литературоведов, посвященных Ф. М. Достоевскому. Известно, насколько восприимчив был Ф. М. Достоевский к искусству живописи. Сильнейшим впечатлением стала для него галерея старых мастеров в Дрездене. В 1867 году жена писателя, Анна Григорьевна, во время свадебного путешествия вела дневник, на страницах, посвященных посещению Дрезденской галереи,

она перечислила художников, которых особенно ценил Достоевский, в том числе Рембрандта [4, с. 205].

Видимо, первым обратил внимание на восприимчивость Достоевского к поэтике Рембрандта Вячеслав Иванов. В книге «Достоевский и роман-трагедия» (1911)<sup>8</sup>, используя привычный для него словарь символистской поэзии, Иванов по-своему интерпретирует особенности «рембрандтовского освещения»: «Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин. Его освещение и цветовые гаммы его света, как у Рембрандта, лиричны. Так ходит он с факелом по лабиринту, исследуя казематы духа, пропуская в своем луче сотни подвижных в подвижном пламени лиц, в глаза которых он вглядывается своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом» [5, с. 416]. Сравнение Достоевского с Рембрандтом, а его художественной техники со светотенью в живописи переходит из одной работы в другую, его можно встретить, у Л. П. Гроссмана, С. М. Соловьева, причем аналогия возникает как нечто самой собой разумеющееся: «Многочисленны были попытки сравнить колористику Достоевского с живописью Рембрандта. Это сравнение совершенно справедливо для светотени (и только для светотени!), но не для его цветовой палитры» [14, с. 231]<sup>9</sup>.

«Светотень», в нашем случае «рембрандтовское освещение» в качестве художественного приема, — очень широкая метафора, по отношению к живописи она более понятна и оправданна, чем в применении к литературному тексту. В зависимости от сюжета картины, намерений конкретного художника «рембрандтовское освещение» может указывать на особенности цветовой палитры, трактовку пространства, на психологическую сложность героев, на свет и тьму в значении добра и зла. Этим приемом часто пользуются русские художники 1870-х годов, когда русская живопись пробует новые выразительные возможности и расширяет сюжетный репертуар. Рембрандт мог пригодиться, в том числе для прочтения новых непривычных сюжетов.

8 Вяч. Иванов всю свою жизнь занимался творчеством Достоевского, основной корпус посвященных ему текстов написан в период с 1911 по 1932 год.

9 На эту тему существует обзорная работа: Панкратова М. Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.



11. Николай Ярошенко. *Заключенный*  
1878. Холст, масло. 143,1 × 107,6  
Государственная Третьяковская  
галерея, инв. 688

Наряду с «Протодиаконом» Репина на 6-й Передвижной выставке в 1878 году экспонировались две картины Н. Я. Ярошенко — «Кочегар» (1878, ГТГ, холст, масло, 125,6 × 92, инв. 687) и «Заключенный» (1878, ГТГ; ил. 11). Обе они по художественной интенции близки репинскому холсту, представляя обобщенные типы русского пролетария и русского заключенного. Если воспользоваться метафорой Вяч. Иванова, Ярошенко «исследует казематы духа». Подобно Достоевскому, художник вглядывается в лицо «Кочегара» «тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом», в «Заключенном» «темные скопления теней

по углам замкнутых затворов» создают условное пространство тюремной камеры. Обе картины представляют фигуру в «пустом» интерьере и построены на контрасте темного мрачного пространства и ярко освещенной фигуры («Кочегар») или тюремного окошка, ведущего «на волю», от тьмы тюремной камеры к свету («Заключенный»). Пространство с отсветами огня из раскаленной печи в «Кочегаре» едва ли не более зловещее, чем тюремная камера. Подобная трактовка интерьера отсылает к интерьерам Рембрандта и характерным для них эффектам света.

Еще одна черта, которая связывает эти работы Ярошенко с поэтикой Рембрандта, — широкая манера письма, «грубая» и размашистая в «Кочегаре», более ритмичная, подвижная в «Заключенном». Такая манера в голландской живописи XVII века была сознательным эстетическим выбором, во времена Рембрандта существовал термин *lossigheidt* («раскованность»), во французских текстах XVIII столетия встречается противопоставление «широкой манеры» (*faire large*) и «законченности», гладкого письма (*bien fini*). Многие русские художники в 1870-х годах стремились уйти от привычной для живописи середины XIX века гладкой фактуры, и Рембрандт был в этом отношении одним из главных ориентиров.

Наиболее оригинально работает с контрастным «рембрандтовским освещением» И. Е. Репин в картинах так называемой народнической серии. Речь идет о сюжетных композициях, которые по типу ближе всего к исторической картине — в европейской традиции события современной истории нередко относят именно к этому жанру. Репин, судя по всему, вполне сознательно обращается к христианской иконографии, которая была понятна разным категориям зрителей, даже если они не считывали сюжетный и композиционный образец. Так, картина «Перед исповедью» (1879–1885, ГТГ, холст, масло, 48 × 59, инв. 744) вызывает ассоциации с «Отречением апостола Петра», поскольку нерв сюжета также связан с героем, оказавшимся в ситуации выбора. Репин, несомненно, хорошо знал шедевр позднего Рембрандта «Отречение апостола Петра», до 1933 года хранившийся в Эрмитаже (1660, Рейксмузеум, Амстердам, inv. SK-A-3137; ил. 12), в котором мог подсмотреть приемы, использованные в картине «Перед исповедью». О прямых аналогиях с композицией Рембрандта речь не идет, однако поэтика освещения, несомненно, продолжает его традицию. Затеменная фигура священника, изображенная со спины и помещенная



12. Рембрандт. *Отречение апостола Петра*. 1660. Холст, масло. 154 × 169  
Рейксмузеум, Амстердам, inv. SK-A-3137

против света, источник которого не виден зрителю (как в «Отречении»), образует резкий контраст с освещенной фигурой революционера, приговоренного к казни. Контраст усиливает напряжение, несмотря на отсутствие внешнего действия, а свет, как у Рембрандта, маркирует героя, который воспринимается как положительный.

Наиболее выразительно свет трактован в картине Репина «При свете лампы (Сходка)» (1883, ГТГ; ил. 13), само название которой (именно название «При свете лампы» авторское) указывает на важность световой драматургии. Расположение фигур вокруг стола соотносится с иконографией «Тайной вечери», повернувшийся спиной мужчина справа погружен в тень и ассоциируется с Иудой. Репин снова использует характерный для Рембрандта барочный прием экранированного света, как в «Отречении Петра» (лампа на столе видна лишь частично). Слепящий свет заливает поверхность стола, прихотливо выхватывает из мрака отдельные лица, превращая их в условные маски, что создает сильный эмоциональный эффект, передающий смятенное состояние героев.



13. Илья Репин. *При свете лампы (Сходка)*. 1883  
Холст, масло. 104,3 × 175,2  
Государственная Третьяковская галерея, инв. 6312

После 1870-х годов рембрандтовская традиция утрачивает актуальность для русских художников, которые начинают гораздо активнее, чем раньше, смотреть в сторону своих европейских современников. Однако о Рембрандте вновь вспоминают в России в 1920–1930-е годы, когда его искусство отзовется в живописи Р. Фалька и поэзии О. Мандельштама.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1982.
2. Гаршин В. М. Вторая выставка «Общества выставок художественных произведений» (1877) // Литрес. URL: <https://www.litres.ru/vsevolod-garshin/vtoraya-vystavka-obschestva-vystavok-hudozhestvennyh-proi/chitat-onlayn/page-7/> (дата обращения: 20.01.2023).
3. Грабарь И. Э. Репин. Монография в двух томах. М.: Академия наук СССР, 1963–1964.

4. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Правда, 1994.
5. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987.
6. Линник И. В. Кипренский и культура Запада // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования. СПб.: Искусство, 1993. С. 70–93.
7. Мальцев И. Письмо к редактору «Московского вестника» // Московский вестник. 1828. Ч. 7. №1. С. 126.
8. Микац О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII–XIX вв. СПб.: ГЭ, 1996.
9. Орест Адамович Кипренский. К 200-летию со дня рождения. Живопись. Каталог по материалам выставок в Ленинграде, Москве и Киеве, 1982–1983 / Под ред. Г. В. Смирнова. Л.: ГРМ, 1988. Т. 1.
10. Орест Кипренский: переписка, документы, свидетельства современников / Сост., текстол. подгот., коммент. Я. В. Брука, Е. Н. Петровой. СПб.: Искусство, 1994.
11. Крамской И. Н. Письма, статьи / Сост. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1966. Т. 2.
12. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. СПб.: БАН, 2014.
13. Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. СПб.: Изд. Государственного Эрмитажа, 2009.
14. Соловьев С. М. Изобразительные методы в творчестве Ф. М. Достоевского. М.: Советский писатель, 1979.
15. Стасов В. В. Еврейское племя в созданиях европейского искусства // Еврейская библиотека. Историко-литературный сборник. 1873–1878. Т. 3, 5, 6 / Лехаим. URL: <https://lechaim.ru/ARHIV/152/stasov152.htm> (дата обращения: 20.01.2023).
16. Стасов В. В. Прискорбные эстетики (1877) // Стасов В. В. Избранные сочинения в 3 томах. Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка. М., Искусство, 1952 / Собрание классики. URL: [http://az.lib.ru/s/stasow\\_w\\_w/text\\_1877\\_priskorbnye\\_estetiki.shtml](http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1877_priskorbnye_estetiki.shtml) (дата обращения: 20.01.2023).
17. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981.
18. Усачева С. В. «Малые жанры» Ивана Хруцкого // Третьяковская галерея. 2010. № 4. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2010-29/malye-zhanry-ivana-khrutskogo> (дата обращения: 20.01.2023).
19. Шарнова Е. Б. Репин и старые мастера // Илья Репин. 1844–1930. Каталог выставки / Науч. ред. Т. В. Юденкова. М.: ГТГ, 2019. С. 55–65.

20. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924.
21. Bürger W. [Th. Thoré]. Musées de la Hollande: Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise. Paris: Ve Jules Renouard, 1858
22. Philips C. The Provenance of Rembrandt's "Polish Nobleman" (1637) in the National Gallery of Art, Washington // The Burlington Magazine. 2009. Vol. 151. No. 1271. Pp. 84–85.
23. Viardot L. Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie. Guide et memento de l'artiste et de voyageur. 2 ed. Paris: L. Maison, 1855.