

Д. А. Ровинский

Полное собрание гравюр Рембрандта

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 030
ББК 92
Д11

Д11 **Д. А. Ровинский**
Полное собрание гравюр Рембрандта / Д. А. Ровинский – М.: Книга по Требованию, 2024. – 181 с.

ISBN 978-5-458-07597-8

Полное собрание гравюр Рембрандта со всеми разницами в отпечатках: 1000 фототипий без ретуши.

ISBN 978-5-458-07597-8

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Составители каталоговъ издавна старались составить точный указатель по этой части, для любителей и торговцевъ, и подробно описывали разницы въ отпечаткахъ и видахъ одной и той же доски; но не всегда достигали въ этомъ отношеніи безошибочныхъ результатовъ. Нѣтъ такого музея, гдѣ бы можно было найти полное собраніе офортовъ Рембрандта; еще труднѣе найти полную сюиту разныхъ отпечатковъ одного и того же офорта его въ одномъ и томъ же мѣстѣ.

Составителю каталога приходится описывать одинъ видъ доски въ Амстердамѣ, другой въ Вѣнѣ, пятый въ Парижѣ, десятый въ Лондонѣ; — разница въ этихъ видахъ бываетъ весьма незначительная и удержатъ её въ памяти, при перѣздахъ изъ одного города въ другой, чрезвычайно трудно, такъ что не смотря на самую щепетильную добросовѣстность и неоднократныя провѣрки на мѣстѣ, ошибки въ такой работѣ неминуемы; да и любители часто жалуются, что не смотря на всю подробность описанія примѣтъ гравюры, они не всегда могутъ добраться до опредѣленія ея вида. Я три раза провѣрялъ составленный мною каталогъ офортовъ Рембрандта по экземплярамъ 18-ти собраній и пришелъ къ тому убѣжденію, что въ точности опредѣлить видъ отпечатка въ большинствѣ случаевъ, можно только положивъ разные отпечатки гравюры рядомъ; что по этому, чтобы сличать разные виды одной и той же гравюры, находящіяся въ разныхъ собраніяхъ, необходимо сдѣлать съ нихъ фотографическіе снимки.

Остановившись на этомъ способѣ, я сдѣлалъ прежде всего фототипіи со всѣхъ разныхъ отпечатковъ моего собственнаго собранія, — ихъ оказалось болѣе 600 штукъ; съ этимъ запасомъ я поѣхалъ въ Берлинъ, — сдѣлалъ тамъ 50 фотографій; затѣмъ перѣхалъ въ Вѣну, гдѣ снялъ 90 фотографій; въ Парижъ (70 фот.), Лондонъ (120), Гарлемъ (5 фот.), Амстердамъ (80) и т. д., и вернулся домой съ 1.000 воспроизведеніями офортовъ Рембрандта во всѣхъ извѣстныхъ доселѣ отпечаткахъ.

Всѣ эти 1.000 воспроизведеній исполнены для моего атласа посредствомъ *фототипіи*, безъ всякой ретуши *). Они наглядно представляютъ всѣ виды доски *рядомъ* и ошибиться въ распредѣленіи ихъ почти нѣтъ возможности.

*) Гелиогравиру на видъ красивѣе, — но требуетъ большихъ ретушей и поэтому не всегда вѣрна съ оригиналомъ. Въ Берлинѣ, въ Государственной типографіи, изготовляются гелиографы *почти безъ ретуши*; но онѣ обошлись бы въдесятеро дороже фототипіи и затянули бы изданіе атласа на десятки лѣтъ.

При составленіи текста каталога соблюдались мною слѣдующіе приемы:

1. Офорты расположены по нумерамъ каталога Барча, какъ старѣйшаго и самого обстоятельнаго изслѣдователя по этой части; по Барчу расположены офорты Рембрандта въ старинныхъ собраніяхъ Вѣнской библіотеки и Альбертины и почти во всѣхъ сколько нибудь серьезныхъ частныхъ собраніяхъ. Рядомъ съ нумерами Барча поставлены нумера каталоговъ Клоссена, Вильсона, Блана и Дютюи (по которымъ разложены офорты Рембрандта въ Лондонскомъ, Парижскомъ и Амстердамскомъ собраніяхъ), а также и нумера: — старѣйшаго каталога Жерсена и хронологическаго каталога Миддлетона.

2. Подробнаго описанія сюжетовъ, въ виду воспроизведенія самой гравюры въ Атласѣ, не сдѣлано, а приведены одни названія сюжета, на трехъ языкахъ, заимствованныя изъ Барча, Вильсона и Наглера.

3. Разные *виды* доски описаны коротко, съ указаніемъ тѣхъ различій и замѣтокъ, на которыя слѣдуетъ обратить вниманіе при сличеніи различныхъ видовъ одного и того же офорта, помѣщенныхъ въ Атласѣ; причемъ къ *новому виду* доски причислены мною только такіе отпечатки, въ которыхъ представляются *новыя работы, содѣланныя на самой доскѣ*, рѣзцомъ, иглой или другимъ способомъ. Отпечатки съ *разными эффектами*, иногда свѣтлые, иногда совсѣмъ черные, которые Рембрандтъ такъ искусно печаталъ одновременно съ одной и той же доски, оставляя на ней болѣе или менѣе краски, — въ числу разныхъ видовъ тоже не отнесены. Они впрочемъ всегда поименованы въ каталогѣ, а иногда воспроизведены и въ Атласѣ.

Присутствіе *барбовъ* въ первыхъ отпечаткахъ не составляетъ по моему *особаго вида доски*, а служитъ удостовѣреніемъ, что оттискъ снятъ еще съ доски совсѣмъ свѣжей. Но если барбы сдѣланы на доскѣ *вновь, въ позднѣйшемъ видѣ* ея и совершенно измѣняютъ характеръ офорта, какъ напримѣръ въ №№ 76 и 78, то отпечатки съ такими барбами я считалъ *новымъ видомъ доски*.

Отпечатки съ грязнымъ фономъ, т. е. снятые съ доски неполированной, тоже не составляютъ новаго вида доски, отдѣльнаго отъ слѣдующихъ отпечатковъ, въ которыхъ новыхъ работъ не прибавлено, но фонъ мало по малу выполировался отъ набивки доски краскою. Такіе отпечатки съ грязнымъ фономъ очень цѣнятся любителями, такъ какъ они всетаки представляютъ первыя пробныя

отпечатки съ только что оконченной доски. Но есть въ числѣ офортовъ у Рембрандта такіе, въ которыхъ фонъ нарочно подтравленъ *сырымъ цветомъ* (какъ напримѣръ въ первыхъ отпечаткахъ въ №№ 42, 43, 218, 280 и въ третьемъ видѣ № 86), — такіе отпечатки, какъ представляющіе новыя работы на доскѣ, включены мною въ число особыхъ видовъ доски.

Затѣмъ отпечатки съ доски, съ дурно описанными краями (*bords raboteux*) и острыми углами (*angles aigus*), если при этомъ доска не была уменьшена и не получила новыхъ работъ, — тоже не включены въ число новыхъ видовъ доски. Въ числѣ особыхъ видовъ доски поименованы и отпечатки ретушированные Базаномъ и помѣщенные въ его сборникъ (см. въ каталогъ № 17), такъ какъ многіе изъ такихъ отпечатковъ описаны и у Блана, Дютюи и Миддлетона; замѣчу, что въ нѣкоторыхъ изъ этихъ каталоговъ описаны даже отпечатки болѣе поздняго происхожденія (напримѣръ у Дютюи № 66 *).

При описаніи каждого номера приведены разныя замѣтки относительно видовъ доски, упоминаемыхъ въ другихъ каталогахъ и которыхъ мнѣ не случилось видѣть.

4. Мѣра обозначена во французскихъ дюймахъ и линіяхъ, какъ у Барча и въ другихъ капитальныхъ граверныхъ каталогахъ (1).

5. Приведены подписи, находящіеся на оригиналѣ, и годъ его изданія, если таковой на немъ означенъ; въ офортахъ безъ даты, приведены даты, предполагаемыя Восмеромъ и Миддлетономъ (*dates présumées*). Въ примѣчаніи подъ № 21 перепечатана полная хронологическая таблица офортовъ Рембрандта по Миддлетону.

6. Обозначено въ какихъ собраніяхъ находится описываемый листъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ представляется особенно рѣдкимъ.

7. Приведены аукціонныя цѣны, по которымъ описываемый листъ продавался въ разное время; а также и свѣдѣнія относительно особенной рѣдкости того или другого листа, относительно достоинства его работы, его подлинности и т. д. (2).

Старинныхъ копій съ офортовъ Рембрандта

*) Любители найдутъ въ Атласѣ достаточное количество новыхъ, неизвѣстныхъ до сего времени видовъ доски, а также и поправки къ описаніямъ прежнихъ каталоговъ. Прошу обратить по этому предмету вниманіе на №№ 7, 8, 15, 22, 25, 36, 53, 56, 73, 131, 135, 136, 138, 141, 148, 150, 153, 165, 166, 171, 172, 197, 202, 204, 218, 240, 262, 263, 264, 273, 279, 292, 304, 316, 319, 349, 355, 366.

я не описывалъ; такое описаніе имѣло смыслъ въ то время, когда копія этѣ дѣлались отъ руки, и нѣкоторыя выходили такъ удачно, что получили даже особое техническое названіе „*copies trompeuses*“. Но теперь, съ открытіемъ гелиографіи, почти каждая гелиографическая копія, отпечатанная на старой бумагѣ, можетъ быть названа этимъ именемъ. Любителю и торговцу необходимо сравнивать рѣдкіе листы, передъ покупкою ихъ, съ оригиналами, хранящимися въ извѣстныхъ собраніяхъ и не очень надѣяться на вѣрность своего глаза.

Впереди этого каталога помѣщена краткая біографія Рембрандта; замѣтка о его произведеніяхъ и о способахъ, которые были употреблены имъ при гравированіи и при печатаніи, а также и рядъ примѣчаній о такихъ предметахъ, которые представляютъ особый интересъ для завзятаго любителя, и которыя не удобно было включать въ самый текстъ по ихъ большому объему.

Атласъ состоитъ изъ трехъ томовъ; офорты расположены въ немъ, какъ и въ текстѣ каталога, по номерамъ Барча. Въ концѣ III-го тома прибавлено, въ видѣ особаго отдѣла, 16 листовъ, не упоминаемыхъ у Барча, но помѣщенныхъ въ каталогахъ Вильсона, Блана и Миддлетона, а также и нѣсколько офортовъ, приписываемыхъ Рембрандту въ музеяхъ Британскомъ и Амстердамскомъ. Я счелъ полезнымъ собрать весь этотъ матеріалъ передъ глазами изслѣдователя и художника, съ тѣмъ, чтобы они могли сдѣлать надъ нимъ свои собственные выводы: какіе листы изъ нихъ могутъ быть приписаны Рембрандту, и какіе должны быть исключены изъ его папки.

За послѣднее время Бланъ, Сеймуръ-Хаденъ и Миддлетонъ, а за ними и другіе изслѣдователи, начали, кажется мнѣ, слишкомъ сильно очищать эту папку и выбрасывать изъ нея такія вещи, которыя были признаваемы за достовѣрные оригиналы прежними знатоками въ продолженіи болѣе двухсотъ лѣтъ (см. примѣчанія 4 и 16).

При описаніи отдѣльныхъ номеровъ въ текстѣ я прибавлялъ, въ видѣ замѣтокъ, и мои собственные мнѣнія о ихъ достоинствѣ и подлинности; въ Атласѣ я счелъ необходимымъ, повторяю, собрать весь матеріалъ вполне, — пусть лучше будетъ въ немъ *лишнее*, чѣмъ *недостатки*. Любители вѣроятно не посѣтуютъ на меня за такую полноту; теперь, не выходя изъ своего кабинета, они могутъ разсматривать офорты Рембрандта въ

самых первых отпечаткахъ, хранящихся за нѣсколько тысячъ верстъ, въ Лондонѣ, Амстердамѣ, Парижѣ, Вѣнѣ и Берлинѣ.

Судя по нынѣшнимъ цѣнамъ, на собраніе всего того, что воспроизведено въ Атласѣ, потребовалось бы нѣсколько десятковъ миллионъ рублей.

По всей вѣроятности въ Атласѣ моемъ найдется не мало пропусковъ; усердно прошу гг. собирателей сообщать мнѣ свои поправки по этой части и присылать съ новыхъ разысканныхъ имъ видовъ фотографіи, для пополненія настоящаго изданія.

Всѣ офорты воспроизведены въ Атласѣ *въ настоящую величину*, по нѣскольку разъ, смотря по числу видовъ доски; уменьшенные снимки допущены только въ небольшомъ числѣ, для удешевленія изданія. Самые огромные листы, ихъ всего четыре (№№ 76, 77, 78 и 81), сдѣланы въ настоящую величину по одному разу; разные виды ихъ исполнены въ уменьшенномъ видѣ.

Всѣ снимки сдѣланы прямо съ оригиналовъ посредствомъ фототипіи, за исключеніемъ 70 листовъ, которые исполнены фотолитографіей; есть небольшое число снимковъ, сдѣланныхъ съ геліогравюръ Дюрана и Дютюи и съ фотолитографій Кантеновскаго изданія Блана, если эти послѣднія представляли какіе либо новые, неизвѣстные виды доски, которыхъ не нашлось въ общественныхъ собраніяхъ (3).

Въ текстѣ, послѣ описанія каждаго нумера въ особой рубрикѣ „Atlas“, означено подробно съ какого вида доски и изъ какого собранія снята находящаяся въ Атласѣ фототипія, а также и другія замѣтки, относящіяся къ снятымъ оригиналамъ *).

Для любителей, которые пожелали бы прослѣдить художественную дѣятельность Рембрандта въ хронологическомъ порядкѣ, изготовлено небольшое число экземпляровъ Атласа, въ которыхъ офорты Рембрандта расположены въ хронологическомъ порядкѣ по нумерамъ каталога Миддлетона, а въ 21 примѣчаніи приложена сравнительная таблица нумеровъ Миддлетона и Барча, по которой можно тотчасъ же разыскать каждый листъ Миддлетоновскаго атласа въ текстѣ каталога (4).

Въ 3-мъ примѣчаніи поименованы заведенія,

*) Въ моемъ собственномъ экземплярѣ Атласа я переписалъ эти замѣтки карандашомъ подъ каждой фототипіей, что советую сдѣлать каждому любителю и изслѣдователю; это на много облегчитъ для него справки.

въ которыхъ изготовлялись репродукціи для атласа; считаю долгомъ принести мою глубокую и искреннюю благодарность: во первыхъ нашему маститому академику и просвѣщенному любителю всего изящнаго К. С. Веселовскому, за его дружеское участіе въ моемъ трудѣ: ему принадлежатъ въ немъ переводъ біографическихъ замѣтокъ и редакция французскаго текста книги; во вторыхъ господамъ консерваторамъ музеевъ: Берлинскаго, Дрезденскаго, Британскаго, Кембриджскаго, Гарлемскаго, Амстердамскаго, Короля Августа II и Альбертины и публичныхъ библиотекъ Парижской и Вѣнской, — а также и владѣльцамъ частныхъ собраній, Артарія, Н. С. Мосолову, Е. Дютюи (уже умершему) и барону Эдмунду Ротшильду; только при ихъ любезномъ дозволеніи снимать фотографіи съ принадлежащихъ имъ экземпляровъ, мнѣ представилась возможность окончить мое довольно сложное предпріятіе въ сравнительно короткій срокъ.

Рембрандтъ родился въ 1606 году въ Лейденѣ (5). Отецъ его, Гарменсъ ванъ-Ринъ, былъ человекъ зажиточный, имѣлъ въ Лейденѣ мельницу для помола солода и нѣсколько домовъ; прозваніе Ванъ-Рина онъ носилъ по своей мельницѣ, которая стояла на одномъ изъ рукавовъ рѣки Рейна (6).

Въ молодыхъ годахъ Рембрандтъ учился въ Латинской школѣ и приговлялся поступить въ Лейденскій университетъ, но такъ какъ у него открылись большія способности къ живописи, то отецъ взял его изъ школы и отдалъ въ ученье къ живописцу Сваненбургу, гдѣ Рембрандтъ и пробылъ три года. Затѣмъ, онъ перешелъ въ Амстердамъ къ живописцу Петру Ластману, у котораго пробылъ шесть мѣсяцевъ. По другимъ источникамъ Рембрандтъ учился еще у Іориса Ванъ-Схотена и Яна Пинаса (7).

Въ 1631 году Рембрандтъ совсѣмъ переселился въ Амстердамъ, на улицу Joden Breedstrat (широкая еврейская улица) и заслужилъ здѣсь въ скоромъ времени славу отличнаго мастера (8).

Сандартъ рассказываетъ, что онъ завелъ здѣсь школу, набралъ учениковъ, сыновей богатыхъ родителей, которые платили ему по 100 гульденовъ въ годъ за каждаго; ученики эти жили у него въ домѣ въ особыхъ комнатахъ, раздѣленныхъ легкими перегородками на маленькія каморки.

22 Іюня 1634 года Рембрандтъ женился на Саскіи Уйленбургъ, дѣвушкѣ молодой и очень богатой, изъ хорошаго семейства. Рембрандтъ обожалъ свою жену и не щадилъ для нея ни денегъ, ни нарядовъ; онъ написалъ и награвировалъ съ нея множество превосходныхъ портретовъ (9).

На одномъ изъ нихъ, въ Дрезденской Галерей, Саскія сидитъ на колѣнахъ у Рембрандта; они пируютъ вдвоемъ за столомъ; Рембрандтъ высоко поднялъ свой бокалъ. Саскія представлена совсѣмъ молоденькой, очень хорошенькой женщиной, съ кудрявой головкой и плутовскимъ взглядомъ. Что-то необыкновенно подкупающее и миловидное во всей ея граціозной и стройной фигурѣ; видно, что портретъ писалъ горячо любившій ее человѣкъ. Самъ Рембрандтъ представляетъ на этой картинѣ рѣзкую противоположность красавицѣ жень: плотный, плечистый, волосы рыжеватые, вьющіеся; выдающіяся скулы, лице грубое, красноватаго цвѣта, обличающее его простое происхожденіе, — во всей фигурѣ мало изящнаго; и только одни глаза, небольшіе, но полные ума и огня, обличаютъ въ немъ великаго художника.

Рембрандтъ прожилъ съ Саскіей семь лѣтъ и имѣлъ отъ нея пятерыхъ дѣтей, изъ которыхъ только одинъ сынъ Титусъ, родившійся 22 сентября 1640 года, пережилъ свою мать, которая умерла 15 іюня 1642 г.

Финансовыя дѣла Рембрандта послѣ смерти жены остались въ томъ же положеніи, такъ какъ Саскія еще 5 іюня 1642 года подписала завѣщаніе, по которому все свое состояніе предоставила въ пожизненное пользованіе Рембрандта, съ тѣмъ однакоже, что если онъ вздумаетъ жениться, то долженъ выдать половину всего имущества сыну ихъ Титусу.

Сиротскій судъ питалъ къ Рембрандту такое довѣріе, что даже не потребовалъ отъ него описи оставшемуся имуществу. Имущества этого у Рембрандта было показано на суммѣ 40.750 флориновъ.

Первое время послѣ смерти Саскіи хозяйство у Рембрандта шло по прежнему; у малолѣтнаго Титуса была въ кормилицахъ вдова барабанщика Гертгенъ Дирекъ, женщина сварливая, но преданная Титусу, въ пользу котораго она даже составила завѣщаніе. Надо полагать, что она находилась и къ Рембрандту въ довольно близкихъ отношеніяхъ, такъ какъ, желая избавиться отъ нея въ 1649 году и замѣнить ее другою служанкою, Гендрикией Стофельсъ (или Ягерсъ), Рем-

брандту пришлось прибѣгать къ суду; онъ насилу выжилъ ее изъ дому, причемъ Гертгенъ предъявила къ нему непомѣрныя требованія въ грубой и безстыдной формѣ. Рембрандту пришлось таки выкупить у нея подаренныя ей вещи и назначить ей годичную ренту въ 160 гульденовъ. Съ 1 октября 1649 года въ домъ его поселяется, въ качествѣ полной хозяйки, Гендрикией Стофельсъ, двадцати трехлѣтняя красивая крестьянка изъ деревни Рарепъ, совершенно безграмотная, ставившая вмѣсто своей фамиліи кресты, но вполне преданная и Рембрандту и его сыну Титусу (10).

Рембрандтъ познакомился съ этой Гендрикией, какъ кажется, года за три до этого времени, въ 1646 году; въ августѣ 1652 года онъ имѣлъ отъ нея ребенка, который вскорѣ послѣ рожденія умеръ. Въ архивныхъ дѣлахъ сохранилось свѣдѣніе о томъ, что въ 1654 году консисторія вызывала Гендрикию нѣсколько разъ для допроса: на какомъ основаніи она живетъ съ Рембрандтомъ открыто, въ качествѣ жены, тогда какъ они не были повѣнчаны; вслѣдствіе этого обвиненія Гендрикией была даже лишена св. причастія. Въ октябрѣ этого же года она опять родила дочь, которую Рембрандтъ призналъ своею и называлъ, въ память своей матери Корнеліей.

Съ этого времени начинаются денежные затрудненія въ дѣлахъ Рембрандта. На картины его уже не было прежняго спроса, а между тѣмъ онъ продолжалъ покупать разныя художественныя вещи, бронзы, мраморы, гравюры, и пополнять свою коллекцію; да и понадобилось ему по всей вѣроятности обезпечить новую подругу свою Гендрикию (11). Какъ бы то ни было, но еще въ 1653 году Рембрандтъ выдалъ два векселя: Корнелію Витсену на 4.180 флориновъ и Исааку Гертсбеку на 4.200, и договоръ на уплату ренты въ 52 флорина съ суммы 1168 флориновъ Кристофлю Тисенсу. Когда же Рембрандтъ, дѣла котораго все болѣе и болѣе ухудшались, переписалъ 17 мая 1656 г. въ опекунской камерѣ на имя своего сына, Титуса, домъ, находившійся въ улицѣ S. Antonis-Breedstraat, оба означенные кредитора заявили, что это сдѣлано имъ въ ущербъ кредиторовъ и что ихъ долговыя обязательства, какъ совершенныя въ присутствіи шефеновъ, должны имѣть преимущество предъ всѣми другими кредиторами, между тѣмъ какъ опекунъ Титуса предъявлялъ ипотеку на все имущество Рембрандта. Изъ этого спора вышелъ процессъ, продолжавшійся въ теченіе почти девяти лѣтъ. Такъ какъ онъ во всѣхъ

инстанціяхъ былъ рѣшаемъ не въ пользу Титуса ванъ-Рина, то уже однѣ судебныя издержки поглотили значительную часть его материнскаго наслѣдства (12).

Въ 1656 году была составлена опись имуществу Рембрандта, къ этой описи мы еще вернемся впослѣдствіи,—въ 1657 были проданы съ публичнаго торговаго аукціонистомъ Харингомъ художественныя собранія Рембрандта, картины, статуи, гравюры и другія вещи, за ничтожную сумму 5.000 флориновъ, а въ февралѣ 1658 проданъ и самый домъ его.

Вырученныя за все деньги 11.677 флориновъ на покрытіе долговъ Рембрандта, оказались недостаточными, а потому Рембрандтъ объявленъ несостоятельнымъ.

Дѣло съ кредиторами кончилось только въ 1665 году; оно было выиграно Титусомъ; судъ призналъ объявленную въ 1642 году Рембрандтомъ оцѣнку общаго имущества въ 40.725 флориновъ дѣйствительною и присудилъ удовлетворить Титуса половинной частью изъ онаго, т. е. 20.375 флор., преимущественно передъ прочими кредиторами.

Такимъ образомъ въ пятьдесятъ лѣтъ Рембрандту пришлось лишиться всѣхъ своихъ художественныхъ собраній и выѣхать изъ собственнаго дома, въ которомъ онъ провелъ лучшіе годы своей жизни. Вмѣстѣ съ Гендриккеей, своей дочерью Корнеліей и сыномъ Титусомъ онъ поселился въ гостиницѣ на Кальверстраѣ, а въ 1661 году переѣхалъ на Розенграхтъ (13).

Жили они дружно, и Гендриккеея, заботясь о томъ, чтобы оградить Рембрандта отъ преслѣдованій его кредиторовъ, заключила съ Титусомъ фиктивный договоръ ассоціаціи, для торговли художественными предметами. Рембрандтъ долженъ былъ жить съ ними и руководить дѣломъ, за что они обязались выдать ему, на его содержаніе, Гендриккеея 800, а Титусъ 950 флориновъ. Деньги эти Рембрандтъ обязывался уплатить имъ своими работами. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ 1661 году Гендриккеея, уже очень больная, сдѣлала завѣщаніе, по которому она назначила своею наслѣдницею единственную свою дочь, Корнелію; въ случаѣ ея смерти наслѣдникомъ долженъ былъ сдѣлаться ея пасынокъ, Титусъ; но Рембрандту назначалось пожизненное пользованіе наслѣдствомъ, причеиъ онъ дѣлался неограниченнымъ опекуномъ Корнеліи. Такимъ образомъ, и этотъ документъ доказываетъ полное довѣріе Гендриккееи къ Рембрандту и полную любви забот-

ливость ея о немъ, потому что, если бы завѣщательница назначила его своимъ наслѣдникомъ въ случаѣ смерти Корнеліи, то наслѣдованное имущество опять сдѣлалось бы добычею кредиторовъ. Почти достоверно, что вскорѣ послѣ того Гендриккеея умерла (въ 1662 году); но торговую ассоціацію Рембрандтъ продолжалъ и послѣ ея смерти отъ имени ея дочери Корнеліи, до самой своей смерти.

Титусъ жилъ съ отцомъ до 1668 года; въ этомъ году, 10 февраля, онъ женился (на 27 году) на своей двоюродной сестрѣ Магдалинѣ Ванъ-Лео и переѣхалъ къ тещѣ, на Зингель; черезъ семь мѣсяцевъ послѣ свадьбы онъ умеръ. Въ мартѣ 1669 вдова его родила дочь Титію († 1723); а въ октябрѣ умеръ самъ Рембрандтъ. Въ похоронныхъ регистрахъ Вестеркерка Бюргеръ отыскалъ о немъ слѣдующую статью: „во вторникъ 8 октября 1669, Рембрандтъ ванъ-Ринъ, живописецъ на Розенграхтъ, противъ Доолгофа. Оставилъ двухъ дѣтей“. (Bürger, 118). Подъ этой статьей помѣчено: „21 декабря 1674, Катерина ванъ Віиъ, вдова, объявила, что она не имѣетъ возможности доказать, чтобы дѣти ея что-либо получили въ наслѣдство отъ отца; что подтвердила ея тетка Катерина Тенисъ Бланкергофъ; при личности М. Хинлопена“. Стало быть Рембрандтъ женился на этой Віиъ за три или четыре года до своей смерти и имѣлъ отъ нея еще двухъ дѣтей; а между тѣмъ изъ другого акта 1669 года видно, что вслѣдъ за смертію Рембрандта опекунъ его внучки Титіи подалъ объявленіе, что послѣ него, кромѣ носильнаго платья и рабочихъ инструментовъ ничего не осталось. Бюргеръ заканчиваетъ розыски свои по этой части слѣдующими положеніями: Рембрандтъ былъ женатъ три раза: 1) на Саскии Уйленбургъ въ 1634; 2) на Гендриккеей Ягерсъ, въ 1654 и 3) на Катеринѣ Віиъ, въ послѣдніе годы своей жизни (Bürger, p. 153).

Опись имуществу Рембрандта, составленная въ 1656 году, о которой мы упомянули выше, представляетъ намъ до малѣйшихъ подробностей домашнюю обстановку великаго мастера (14).

Рембрандтъ жилъ въ собственномъ домѣ въ Бредстраѣ, въ еврейскомъ кварталѣ. Квартира была у него довольно помѣстительная: большія сѣни, передняя; двѣ жилныя комнаты; большая мастерская, малая мастерская съ пятью еаморками для учениковъ; просторный кабинетъ, наполнен-

ный художественными рѣдкостями и папками, и маленькая кухня съ корридоромъ.

Книгъ у него было не много: старая библія, Іосифъ Флавій съ гравюрами Стиммера, виды Іерусалима Калло и трагедія Медея, подарокъ друга его Сикса. Если къ этому прибавить два глобуса, то это будетъ все, что было у Рембрандта по части научнаго образованія *).

За то по части образованія художественнаго Рембрандтъ имѣлъ все, что только могъ имѣть самый образованный художникъ того времени. Стѣны его комнатъ были увѣшаны картинами всѣхъ возможныхъ школъ: у него былъ оригинальный Рафаэль, Аннибаль Караччи, Джіорджоне, Пальма-Веккіо, Бассано старшій. Изъ голландцевъ: Ванъ-Эйкъ и Лука Лейденскій; по семи картинъ Зегерса и Брувера; девять картинъ Ливенса; четыре Пинаса; нѣсколько картинъ Флигера, Хальса младшаго, Ластмана и другихъ менѣе значительныхъ мастеровъ.

У него были четыре большія папки съ рисунками, какъ сказано въ описи: *„известныхъ мастеровъ цѣлаго свѣта“*, въ томъ числѣ Рафаэля и Микель-Анджело; полныя ѳвры въ гравюрахъ: Тиціана, Каррачей, Ванны, Бассано, Рафаэля, Микель-Анджело, Гвидо—Рени, Бароччіо, Рибейры, Тесты и Темпесты; Рубенса, Вандика и Іорданса, — этихъ послѣднихъ, въ рѣдчайшихъ отпечаткахъ до подписи; полныя собранія гравюръ Мантеньи и Марка Антонія, и цѣлый шкафъ съ гравюрами Луки Лейденскаго, Шѣна, Луки Кранаха, Дюрера, Гемскерка, Брейгеля, Гольцуса, Мюллера, Брозамера, Израэля ванъ-Меконена и Гольбейна.

У Рембрандта было множество антиковъ; до десяти статуй, цѣлое собраніе мраморныхъ бюстовъ: Гальбы, Оттона, Вителія, Гомера, Аристотеля, Лаокоона, — всего болѣе 20 штукъ; скульптуры Микель-Анджело и Матиса и другихъ мастеровъ.

Цѣлые шкафы были наполнены художественными коллекціями восточныхъ костюмовъ, оружія, музыкальных инструментовъ и вещей домашняго обихода, индѣйскихъ, турецкихъ и японскихъ; разныхъ кусковъ древнихъ матерій; всякой мебели и вообще предметовъ, относящихся до обиходной обстановки разныхъ народовъ. Огромное собраніе минераловъ, раковинъ, чучель птицъ и

звѣрей, слѣпки съ рукъ и ногъ, съ головъ и даже слѣпки въ натуральную величину съ быка и льва.

Вотъ въ какой обстановкѣ жилъ этотъ великій художникъ; понятно почему онъ большую часть времени проводилъ дома и постоянно чуждался общества, а пуще всего амстердамской аристократіи.

„Когда я хочу отдохнуть отъ трудовъ, говаривалъ онъ, — то ищу простоты и свободы, и бѣгу величія, которое стѣсняетъ меня“. Онъ сознавалъ, что ему, сыну простого мельника, не слѣдъ забиваться въ великосвѣтскія хоромы, что жѣсто его у себя въ мастерской у мольтберта, гдѣ онъ чувствовалъ себя выше всѣхъ высокихъ сановниковъ (15).

У Рембрандта были впрочемъ друзья и изъ высшаго общества: искренній почитатель его бургомистръ Сиксъ, профессоръ анатоміи Тульпъ, любители гравюръ Франсъ и Іонге; проповѣдники Ренье Анслоо и Сильвіусъ, — послѣдній былъ его близкимъ родственникомъ по женѣ.

Рембрандтъ работалъ въ продолженіи всей своей жизни безъ усталы; никакія несчастія и неудачи не ослабляли его энергіи.

Гравированіемъ онъ началъ заниматься еще до переезда въ Амстердамъ, т. е. до 1631 года; 1628-мъ годомъ помѣчены двѣ головки его матери, №№ 352 и 354, сдѣланныя имъ еще въ Лейденѣ. Головка № 354, оконченная тончайшей иглой, обнаруживаетъ работу уже опытнаго офортиста; головка № 352 еще живописнѣе; особенно хорошъ экземпляръ ея, находящійся въ Амстердамскомъ музеѣ, съ карандашными поправками самого Рембрандта; онъ воспроизведенъ въ моемъ атласѣ. Портретъ неизвѣстнаго, въ шляпѣ (№ 311), и двѣ головы стариковъ (№№ 309 и 325), помѣченныя 1630 годомъ, представляютъ уже совершенно оконченныя доски; по выраженію и совершенству работы, они стоятъ на ряду съ самыми лучшими листами Рембрандта, позднѣйшаго времени. Вотъ какими листами дебютировалъ этотъ великій мастеръ. Полагаютъ, что Рембрандтъ обучался гравированію у Ластмана; но на это нѣтъ никакихъ доказательствъ; да и гравюръ самого Ластмана, съ которыми можно бы сравнить работы Рембрандта, очень не много и почти всѣ онъ сомнительныя. Скорѣе всего Рембрантъ могъ ознакомиться съ техникою офорта у своего пріятеля и ученика Ванъ-Флита, котораго

*) Дошедшія до насъ письма его написаны только и граматно; они приведены въ переводѣ въ 20-мъ примѣчаніи; съ одного изъ писемъ приложенъ фотолитографическій снимокъ.

онъ зналъ еще въ Лейденѣ и который поселился у него въ мастерской съ 1631 года.

Этотъ Ванъ-Флитъ гравировалъ офортами и рѣзцомъ грубо и неумѣло, и совсѣмъ неумѣлъ рисовать. До 1631 года были исполнены имъ не особенно большія вещи, но въ этотъ годъ онъ награвировалъ громадную доску съ картины Рембрандта „Крещеніе Кандакскаго внука“ (Барчъ № 12). Гравюра эта носитъ слѣды обычныхъ недостатковъ Флита; но, что поражаетъ въ ней,— это прекрасная голова апостола Павла, которая напоминаетъ офортъ Рембрандта № 260 и непрежненно была награвирована на доскѣ Флита самимъ Рембрандтомъ. Такія же исправленія руки Рембрандта замѣтны и въ другихъ доскахъ Флита; въ лицахъ Лота и Иеронима, №№ Барча 1 и 13, и читающей старушки, № 18; въ этой послѣдней голова старушки только исправлена, но лѣвая рука ея несомнѣнно цѣликомъ награвирована Рембрандтомъ: ничего подобного въ другихъ работахъ Флита мы не отыщемъ.

Около этого же времени (1630 и 1631 гг.) и самъ Рембрантъ награвировалъ порядочное число офортовъ: множество собственныхъ портретовъ и между ними прекрасный портретъ въ шляпѣ, № 7; нѣсколько портретовъ своей матери (№№ 343, 348 и 349); большое количество разныхъ бездѣлушекъ, головокъ и нищихъ, и замѣчательно художественную гадость *la femme qui pisse* (№ 191), которую онъ непрежненно подсмотрѣлъ въ натурѣ.

Въ 1632 году изъ мастерской его вышелъ первоклассный листъ въ манерѣ Остада, *Продавецъ мышьяка* (№ 121), а въ 1633 году исполнена имъ огромная доска *Снятіе со креста* (№ 81) при несомнѣнномъ участіи его учениковъ, въ томъ числѣ и Флита; большинство головъ въ этой гравюрѣ чисто Рембрандтовской работы, — все прочее сдѣлано очень неряшливо; въ третьемъ видѣ доска перетушевана почти сплошь однообразными работами рѣзцомъ, участвовать въ которыхъ самому Рембрандту конечно небыло никакой необходимости.

Въ этомъ же году выпущена имъ довольно большая доска *Добрый Самарянинъ* (№ 90), которую въ послѣднее время начали приписывать то Болю, то Ливенсу, то Родермону.

Работы этого послѣдняго мастера въ самомъ дѣлѣ имѣютъ сходство съ доской Самарянина, — по всей вѣроятности онъ и участвовалъ въ гравировкѣ ея въ качествѣ ученика и подъ надзоромъ Рембрандта; но головы въ ней такъ прекрасны,

а фигуры такъ хорошо поставлены и настолько выше другихъ произведеній Родермона, что нѣтъ никакихъ основаній отвергать въ этой доскѣ участіе Рембрандта и исключать ее изъ его папки, тѣмъ болѣе, что она съ самаго перваго времени пользовалась громкою славой, цѣнилась въ огромныя суммы и никогда еще до сихъ поръ любители и знатоки не возбуждали сомнѣній о ея подлинности. О подлинности досокъ Рембрандта и объ исключеніи нѣкоторыхъ изъ нихъ изъ числа его произведеній подробнѣе сказано въ примѣчаніи 16-мъ и въ замѣткахъ при описаніи отдѣльных нумеровъ.

За все это время (1632—1642) Рембрандтъ написалъ порядочное число портретовъ и картинъ, — послѣднія часто носятъ у него оттѣнокъ буффонады (какъ напримѣръ похищеніе Прозерпины въ Берлинѣ и похищеніе Ганимеда въ Дрезденѣ); въ 1632 году онъ окончилъ свою знаменитую картину *Урокъ Анатоміи*, по заказу доктора Тульпа (18).

Въ 1634 году, т. е. съ женитьбы Рембрандта на Саскiи Уйленбургъ, начинается безконечный рядъ портретовъ этой хорошенькой женщины, которую Рембрандтъ любилъ до обожанія, одѣвалъ во всѣ возможные костюмы и писалъ, и рисовалъ, и гравировалъ съ нея многое множество разъ.

Въ гравюрахъ мы находимъ ее подъ №№ 340, 342, 347 (*femme en cheveux*), 345 (*la liseuse*), 19 (вмѣстѣ съ Рембрандтомъ), на грифонажахъ №№ 365, 367 и 369 и наконецъ на № 359, на которомъ изображена Саскiя совсѣмъ больная, по мнѣнію Блана не задолго до своей смерти; это послѣднее изображеніе Саскiи въ 1642 году помѣщено Рембрандтомъ въ его знаменитой *pièce de cent florins* (см. тоже примѣчаніе 9).

За этотъ періодъ времени (1632—1642) Рембрандтъ награвировалъ капитальные портреты: еврейская невѣста, неизвѣстный съ саблей (№ 23), который обыкновенно принимаютъ за портретъ самого Рембрандта (17), *Wtemborgardus* (272), *le péseur d'or* (281), Ренье Анслоо (271), свои собственные портреты №№ 20 и 21; головки №№ 265, 268, 286—290 и 313; историческіе листы: рождественская ночь (№ 44), Иосифъ толкуетъ сны (37); прелестныя мелкіе листы: грифонажъ съ Саскiей (356) и спящая старушка (350).

Рядомъ съ этими тщательно оконченными листами, Рембрандтъ гравировалъ цѣлую серію художественныхъ эскизовъ, легко набросанныхъ одной крѣпкой водкой: успенье Богоматери (№ 99),

принесеніе во храмъ (49), крещеніе евнуха (98), баталіи, охоты (114—117), и другіе мелкіе сюжеты.

Въ 1636 году онъ издаетъ громадную доску. Ессе Номо (№ 77). Объ этой гравюрѣ за послѣднее время было много толковъ самыхъ разнообразныхъ, — одни считаютъ ее однимъ изъ капитальныхъ листовъ Рембрандта и шедевромъ (*La Borde*), — другіе (въ томъ числѣ и Сеймуръ Хаденъ), называютъ еѣ произведеніемъ грубымъ, ученической работой, въ которой Рембрандтъ не принималъ ни малѣйшаго участія, и которую слѣдуетъ исключить изъ его папки.

Не смотря на эти пререканія гг. изслѣдователей, любители до сихъ поръ усердно гоняются за этимъ великолѣпнымъ листомъ, и доводятъ цѣну его на аукціонахъ, во 2-мъ видѣ доски, до 3.000 марокъ (Бёрнеръ въ 1888 г.).

По моему мнѣнію доска эта награвирована съ рисунка Рембрандта несомнѣнно при участіи Флита, а можетъ быть и другихъ учениковъ его, но подъ его непосредственнымъ надзоромъ, и затѣмъ вся, начиная съ головъ и фигуръ, и кончая околичностями, исправлена и пройдена рукою самого мастера; поэтому и Ессе Номо не только должно быть оставлено въ папкѣ Рембрандта, но положительно признано его собственной работой, точно такъ, какъ признано считать за работу Рубенса его картины изъ исторіи Маріи Медици, которыя писаны почти сплошь его учениками и въ исправленіи которыхъ онъ участвовалъ еще въ меньшей мѣрѣ нежели Рембрандтъ въ своемъ Ессе Номо № 77.

Въ 1642 году окончена имъ знаменитая картина *Ronde de nuit*, самая громадная изъ всѣхъ когда либо писанныхъ Рембрандтомъ (19); въ ней 16 персонъ, изъ которыхъ за каждую заплачено ему по 100 флориновъ; за всю картину Рембрандтъ получилъ 1600 флориновъ, цѣна довольно ничтожная, если припомнить, что еще въ 1639 г. онъ продавалъ принцу Оранскому свои небольшія картины изъ Священнаго писанія по 600 флориновъ (20).

Съ 1641 года появляются въ офортахъ Рембрандта первые пейзажи: *le moulin de Rembrandt* (№ 233), *la chaumière et la Grange* (225), *la chaumière et le grand arbre* (226); а въ 1642 г. *la chaumière entourée de planches* (232).

Надо сказать, что Рембрандтъ и на этотъ разъ дебютировалъ четырьмя такими пейзажами,

которые сразу поставили его на ряду съ величайшими мастерами этого жанра. За какое бы новое дѣло онъ ни принимался, у него никогда не видно ни первыхъ пробъ, ни робкихъ начинаній; онъ сразу даетъ вещь вполне художественную и законченную. Появленіе ландшафтовъ въ папкѣ Рембрандта приписываютъ обыкновенно тому обстоятельству, что въ это время его Саскія была очень больна и докторъ отправилъ ее для поправленія въ деревню, гдѣ Рембрандтъ на досугъ и занялся сельской природой.

Въ 1642 году умерла жена Рембрандта Саскія, но смерть ея не имѣла повидимому никакого дѣйствія на его сильную натуру; онъ не оставляетъ деревни и работаетъ еще больше, и въ 1643 году издаетъ самый большой и самый капитальный пейзажъ свой, *les trois arbres* (212). Въ деревнѣ онъ знакомится и съ хорошенькой Рандорпской крестьянкой Гендрикей Стофельсъ.

До 1655 года въ дѣлахъ Рембрандта не видно никакихъ измѣненій; онъ жилъ по прежнему въ своемъ домѣ и собиралъ рѣдкости. Въ 1646 и 47 гг. награвированы имъ самые капитальные его портреты: Янъ Сильвіусъ (280), Бонусъ (278), Асселенъ (277) и Сиксъ (285); а въ 1651 маленькій Копеноль (282).

Въ то же время изъ рукъ его выходятъ мелкіе листы первокласснаго достоинства, какъ напримѣръ: цыганка (120), Язонъ и Медея (112) награвированный для его друга Сикса въ 1647 г.; св. Іеронимъ подъ деревомъ (103), Синагога (126), нищие (176), множество прелестныхъ пейзажей и Товія у двери своего дома (42). Этотъ послѣдній листъ Бланъ называетъ (немножко черезъ край), „самой капитальной гравюрой когда либо сдѣланной офортомъ“. Наибольшее число пейзажей выгравировано имъ въ 1650 году: *la grange à foïn* (224), *les trois chaumières* (217) и прелестные мелкіе пейзажи: *aux cygnes* (235), *à la barque* (236), *à la vache* (237), *l'homme au lait* (213), *l'obélisque* (227) и перлъ всѣхъ пейзажей: *pay-sage à la tour carrée* (218).

Въ 1655 году Рембрандтъ сдѣлалъ, какъ сказано выше, значительные займы для устройства своего новаго семейства и съ этихъ поръ начинается разстройство его дѣлъ, окончившееся продажей всѣхъ его вещей и рѣдкостей въ 1656 г. и дома, въ которомъ онъ жилъ въ продолженіи 18-ти лѣтъ (въ 1658).

Но и въ это тяжелое время Рембрандтъ продолжаетъ работать съ прежнею энергіею. Въ 1655 онъ награвировалъ великолѣпный эскизъ, огром-

ную доску, les trois croix (78) и портреты Харинговъ, младшаго (275) и старшаго (274); этотъ послѣдній едва ли не самый превосходный изъ всѣхъ вышедшихъ досокъ изъ его рукъ.

Въ 1656 году, въ то время, когда имуществу его дѣлалась опись, онъ выпускаетъ не менѣе капитальные портреты Лютмы (276) и Толлинга (284) и пишетъ портреты Толлинга и Копенюля и знаменитую Кассельскую картину: Иаковъ благословляетъ Иосифа, на которой Гендриккія представлена въ видѣ жены Иакова; въ 1657 Рембрандтъ гравюруетъ живописный листъ св. Франциска (107), а въ 1655 большого Копенюля (283).

Съ этого же года и до 1661 Рембрандтъ гравюруетъ цѣлую серію голыхъ женщинъ: №№ 199, 197, 203, 202.

Емилъ Мишель (Rembrandt, Paris, 1886) полагаетъ, что всѣ онѣ гравированы съ Гендриккія; но едва ли 34 лѣтняя Гендриккія могла сохранить ту свѣжесть формъ, которая видна въ femme au roële (197), Antiope (203) и femme à la flèche (202). Эта послѣдняя гравюра помѣчена 1661 годомъ; ею заключается серія офортовъ Рембрандта.

Бросилъ-ли онъ совсѣмъ это искусство или только пересталъ подписывать свои доски? — послѣднее кажется мнѣ вѣроятнѣе. Въ 1660 году, какъ уже было сказано выше, Гендриккія и Титусъ составили товарищество, въ которое приняли Рембрандта съ тѣмъ, чтобы оградить его отъ преслѣдованія должниковъ. Послѣ этого времени Рембрандту уже неудобно было издавать доски за своею подписью и помѣчать ихъ годомъ; въ этомъ кажется мнѣ и заключается вся причина отсутствія его офортовъ послѣ 1661 года; да и картинъ, помѣченныхъ послѣдующими годами, тоже очень немного. А гений Рембрандта былъ еще въ полной силѣ и послѣ этого времени; онъ только что написалъ въ 1660 году портретъ Сикса, который и до сихъ поръ хранится у потомковъ Сикса въ Амстердамѣ; онъ такъ живъ и свѣжъ точно вчера написанъ; въ 1661 году онъ окончилъ портретную картину Синдиковъ, которая считается однимъ изъ лучшихъ его произведеній; въ 1666 онъ написалъ портретъ Иереміи Деккера, принадлежащій къ первостепеннымъ работамъ его въ нашемъ Эрмитажѣ; въ 1667 превосходный портретъ Бургомистра, находящійся въ Англии (Bürger, Rembrandt, Paris, 1866; 19); и кажется еще нѣсколько позднѣе свой собственный портретъ, принадлежащій Карстаньяну въ Бер-

линѣ, портретъ, поражающій своею рельефностью, онъ такъ и выходитъ изъ рамы *).

Академисты упрекаютъ Рембрандта въ дурномъ рисункѣ; первый пустилъ въ ходъ это обвиненіе Жерсенъ, въ своемъ каталогѣ, при описаніи № 29 „Адамъ и Ева“. „Рембрандтъ не умѣлъ рисовать и этотъ листъ исполненъ довольно не правильно, хотя и съ большимъ эффектомъ“, замѣчаетъ Жерсенъ. Барчъ, а за нимъ и другіе изслѣдователи, повторили эту легковѣсную замѣтку; и вотъ, мало по малу, за Рембрандтомъ укрѣпилась слава дурного рисовальщика.

Бланъ первый возразилъ противъ такого ни на чемъ неоснованнаго мнѣнія и справедливо замѣтилъ, что въ этихъ двухъ фигурахъ, Адама и Евы, не смотря на ихъ *умыленное безобразіе*, всѣ кости, связки и мускулы и весь скелетъ обозначены съ анатомической точностью, до какой могъ достигнуть только величайшій мастеръ — рисовальщикъ.

Въ свое время и Рембрандтъ учился академическому рисунку, и, какъ это неизбежно для всякаго художника, рисовалъ съ антиковъ; это видно изъ описи его имущества 1656 года, въ которой значится цѣлый портфель „рисунковъ съ антиковъ“ его собственной работы.

Сдѣлавшись мастеромъ, онъ понялъ, что въ этомъ правильномъ и красивомъ рисункѣ мало жизненной правды; — что если когда и существовала въ природѣ античная правильность въ красивомъ тѣлѣ Фринъ и богоподобныхъ бачей — Антиноевъ, то съ воцареніемъ Христіанства, этому безсодержательному обожанію тѣла совсѣхъ его сторонъ былъ положенъ конецъ; что новому міру понадобилось новое художество, полное правды и мысли, которое бы не гнушалось тѣлеснымъ безобразіемъ и умѣло бы отыскать въ немъ нравственную красоту; эта задача и выпала на долю новой живописи. „Чѣмъ дальше отъ античныхъ раскопокъ“, говоритъ Крамской, „тѣмъ живопись все выше; чѣмъ менѣе традицій, тѣмъ она все оригинальнѣе и глубже, и въ Рембрандтѣ она наконецъ доходитъ до вершинъ равныхъ греческимъ скульпторамъ“ (Письма; СПб. 1888; 309).

Впрочемъ и у Рембрандта найдется не мало

*) Одно время предполагали, что въ Дармштадскомъ музеѣ картина его, представляющая женщину, которая моетъ голову ребенку (№ 271 музея), помѣчена 1669 годомъ; Бюргеръ, проверившій подпись, удостовѣряетъ однакожъ, что годъ на ней помѣченъ не 1669, а 1649 (Bürger, p. 19).

листовъ съ рисункомъ итальянскимъ, академически правильнымъ. Возьмите его фигуры апостоловъ въ „la petite tombe“, въ которыхъ онъ подражалъ Рафаэлю (№ 67). Его „la Vierge de douleurs“ (85) и l'enfant prodigue“ (91) скопированы въ манерѣ Микель Анджело и Леонардо да Винчи; въ „Jupiter et Antiope“ (№ 203), онъ оригинально подражалъ Аннибалу Караччи; а его „Юпитеръ и Даная (204) не уступаютъ въ прелести рисунка и граціи сочиненія ни Корреджіо, ни Тиціану*).

По выраженію (экспрессіи) и полнотѣ содержанія Рембрандтъ стоитъ на ряду съ величайшими живописцами всѣхъ временъ. Не говоря уже о большихъ его гравюрахъ, какъ напримѣръ: смерть Богоматери (99), *pièce de cent florins* (74), *la petite tombe* (67), на которыхъ все сосредоточивается въ одномъ какомъ либо чувствѣ, скорби въ первой, вниманіе въ двухъ другихъ, и которыя поэтому и дѣйствуютъ съ такою силою на зрителя,—каждый маленькій листокъ его полонъ мысли и движенія. Въ № 42 напримѣръ старый Товія подходитъ къ своему дому; съ какою осторожностью ощупываетъ онъ косякъ двери и отыскиваетъ ручку; какая неувѣренность въ его боязливыхъ движеніяхъ. Бланъ справедливо замѣчаетъ, что пантомима Товіи передана здѣсь такъ вѣрно, что если бы закрыть его голову, каждый, по одному движенію его рукъ, ногъ и тѣла, тотчасъ узнаетъ въ немъ слѣпаго; онъ ставитъ эту фигуру наравнѣ съ Элиасомъ Рафаэлевскаго Гамптонкуртскаго картона; онъ до того увлекается этимъ офортомъ, что объявляетъ его „самой капитальной гравюрой изъ всѣхъ, которыя когда либо были сдѣланы“.

Какъ лихо несется Рембрантовскій „*Ratipeneur*“ по льду на конькахъ (156); съ какимъ усиленіемъ несетъ „*l'homme au lait*“ свои ведра (213); какъ важно толкуютъ еврейскіе человѣки въ Синагогѣ о своихъ нуждахъ (126); съ какою осторожностію старушенка пробирается по мосткамъ, проложеннымъ черезъ рѣчку въ № 225; за ней бѣжитъ маленькая дворняжка; съ какимъ отчаяніемъ защищаетъ свой пирогъ, отъ нападокъ такой же дворняжки, чумазый мальчишка

*) Рембрандтъ хорошо былъ знакомъ со всѣми этими мастерами и собралъ цѣлыя портфели ихъ гравюръ и рисунковъ (см. описъ 1656 года); онъ подражалъ имъ, но подражанія эти, проходя сквозь его гениальную голову, выходили оттуда совсѣмъ новыми оригиналами. Въ такомъ же смыслѣ подражалъ Рембрандтъ Теньеру, Остаду (121 и 124), Бегаму (177 и 178), Дюреру (69), Каллоту (166 и 171), Мантеньи (47 и 85), Кастильоне (290) и Тиціану (204).

въ № 124. Сколько жизни въ прелестныхъ листкахъ его: „*la petite bohémienne*“ (120); „*le vendeur de mort aux rats*“ (121), въ №№ 131, 138, 165 и т. д.

Академисты недовольны его мифологическими сюжетами, и находятъ ихъ чересчуръ вульгарными; но вѣдь надо принять въ соображеніе, что Рембрандтъ и самъ относился къ этимъ сюжетамъ съ предвзятымъ юморомъ и умышленно создавалъ изъ нихъ забавные буффы, какъ напримѣръ похищеніе Прозерпины, въ Берлинскомъ Музеѣ, или похищеніе Ганимеда, въ Дрезденской Галерей. Съ другой стороны въ офортахъ его (№№ 112, 202—204) есть немало мифологическихъ сюжетовъ, подъ которыми можно смѣло подписать имена самыхъ завзятыхъ Итальянскихъ мастеровъ.

У академистовъ вошло въ обычай критиковать Рембрандта и за его духовные сюжеты, за ихъ вульгарность, или точнѣе сказать, за ихъ библейскую наивность. Но вѣдь картины Рембрандта на эти сюжеты и нельзя сравнивать съ картинами Итальянскихъ мастеровъ,—съ ними нѣтъ у него ничего общаго. Большинство итальянскихъ картинъ назначалось для католическихъ алтарей; писались онѣ подъ контролемъ папы и инквизиціи.

Рембрандту писать такихъ картинъ не приходилось; картины его на священные сюжеты назначались для стѣнъ простой обывательской квартиры, а потому здѣсь ему и не было надобности становиться на ходули и писать вещи мало согласныя съ дѣйствительностью. Вотъ почему у него не имѣется ни мучениковъ, ни такъ называемыхъ „экстазовъ“; все у него происходитъ обиходно и просто, и такъ просто, что человѣку не близко знакомому съ манерой этого оригинальнаго художника, можетъ показаться, что онъ относится къ этимъ сюжетамъ даже юмористично. А между тѣмъ едва-ли можно найти и у итальянскихъ художниковъ такой симпатичный типъ Христа, какой выведенъ имъ въ знаменитой „*pièce de cent florins*“; его смѣло можно поставить рядомъ съ Дрезденскимъ Тиціаномъ. Да и большинство его офортовъ на священные сюжеты,—смерть Богоматери (99), принесеніе во храмъ (49 и 50), три креста (78), Ессе Номо (76 и 77),—могутъ быть прямо передѣланы въ иконы для православной церкви.

Тоже самое надо сказать и о портретахъ Рембрандта; въ нихъ нѣтъ Вандиковской щеголеза-