

Джону Брюеру и Гэри Шварцу, соседям по обители Клио

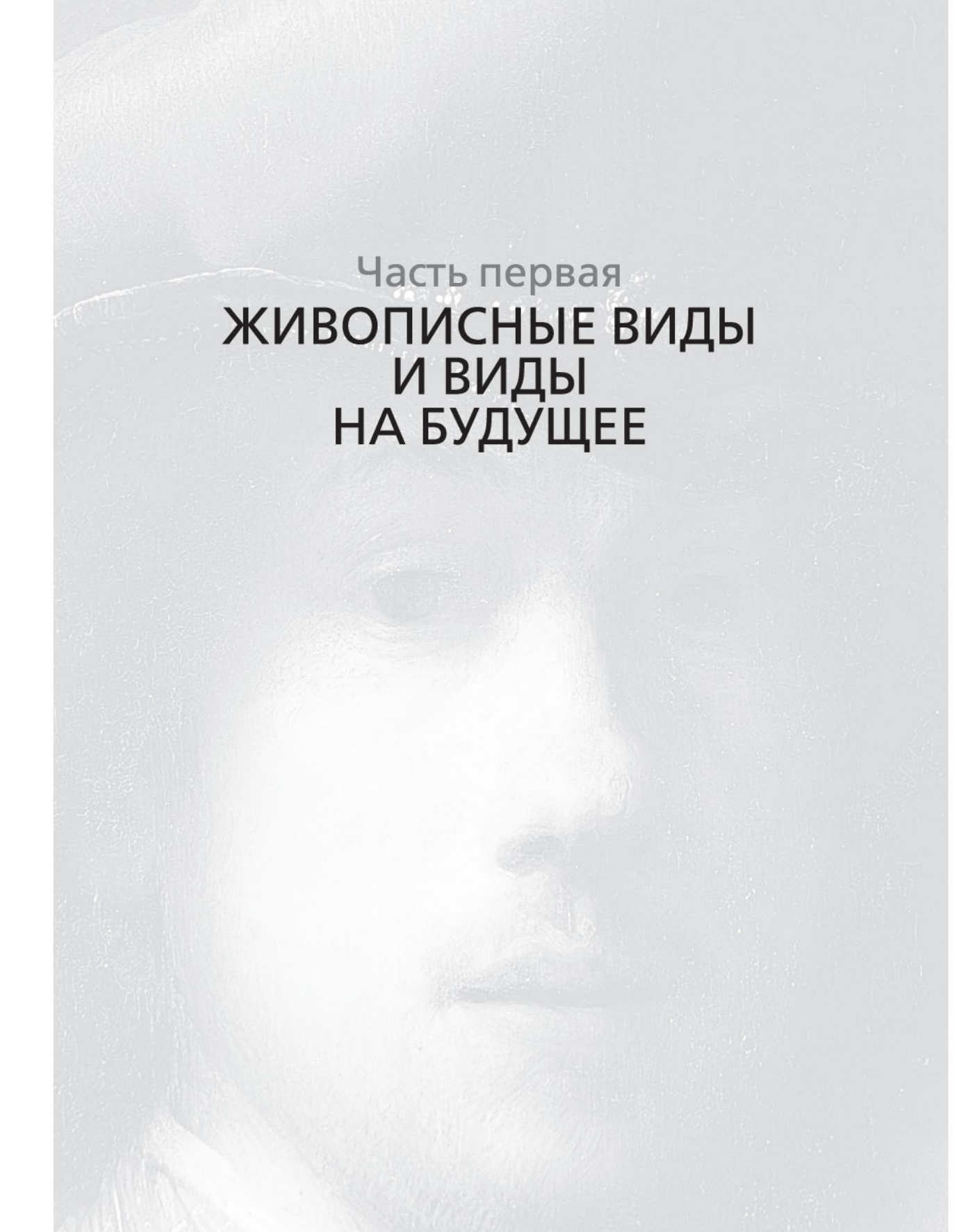
Говоря о живописи, всегда приходится оправдываться.

Поль Валери.

Фрески Паоло Веронезе (перевод В. Козового)

Содержание

Часть первая. ЖИВОПИСНЫЕ ВИДЫ И ВИДЫ НА БУДУЩЕЕ	9
Глава первая. Истинная сущность	11
Часть вторая. ИДЕАЛ	59
Глава вторая. Ян и Мария	61
Глава третья. Пьетро Паоло	99
Глава четвертая. Апеллес Антверпенский	179
Часть третья. ЧУДО	249
Глава пятая. RHL	251
Глава шестая. Соперничество	315
Часть четвертая. БЛУДНЫЙ СЫН	399
Глава седьмая. Амстердам анатомированный	403
Глава восьмая. Язык тела	458
Глава девятая. Переступить порог	572
Часть пятая. ПРОРОК	649
Глава десятая. Откровения	651
Глава одиннадцатая. Цена живописи	713
Глава двенадцатая. Полнота благодати	775
Часть шестая. ПОСЛЕ СМЕРТИ	859
Глава тринадцатая. Призрак Рембрандта	861
Примечание автора	878
Примечания	880
Избранная библиография	927
Благодарности	934
Указатель имен	936
Права на изображения предоставлены	950



Часть первая
**ЖИВОПИСНЫЕ ВИДЫ
И ВИДЫ
НА БУДУЩЕЕ**

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Истинная сущность

I. Хертогенбос, 1629 год

Сделав тридцать залпов, канонирам пришлось охладить пушки. Возможно, именно в это мгновение Константину Гюйгенсу показалось, будто артиллерию заглушили соловьиные трели¹. Из окон штаб-квартиры Фредерика-Хендрика, принца Оранского, открывалась широкая панорама разворачивающейся вдалеке осады. Если бы Гюйгенса попросили, он с легкостью набросал бы один из тех грандиозных батальных видов с высоты птичьего полета, что призваны запечатлеть полководческий гений и увековечить память о военачальнике как о новом Александре или Сципионе. Иногда подобные сцены именовали «театром доблести и отваги». А взору столь искусенному, сколь взор книжника Гюйгенса, далекий бой мог предстать из башни великолепным спектаклем-маскарадом, освещаемым фейерверками и утопающим в шуме сценических машин, эдаким торжеством разноцветных знамен. Однако он отдавал себе отчет в том, что на самом-то деле такие праздничные шествия проводятся по строго установленным правилам: впереди выступают трубачи и барабанщики, за ними ведут лошадей в причудливых чепраках, потом приходит черед шутов и фигляров, «дикарей» в львиных шкурах, после проносят картонных дельфинов и драконов, а замыкают торжественное шествие триумфальные колесницы в античном стиле, влекомые волами в цветочных гирляндах, а то и верблюдами.

Но сейчас Гюйгенс созерцал совершенно иное зрелище, лишь иллюзию плана, в действительности таящую хаос. Издалека боевые действия представлялись не более осмысленными, чем вблизи. Отдельные группы солдат в беспорядке носились туда-сюда, словно стайки испуганных мышей. Верховые кирасиры и аркебузиры время от времени совершали отчаянные вылазки в толщу дымовой завесы, прямо по окровавленным человеческим и конским останкам, оптимистически разряжая карабины в направлении крепостных стен. За их спинами, на раскисшей низине, неуверенно пробирались по траншеям саперы, не без оснований опасаясь попасть под огонь своей же пехоты. И наконец, в этом театре боевых действий нашлось место и вполне пассивным статистам: одни храпели, привалившись к полковому

барабану, другие играли в кости, курили трубку или, если им особенно не посчастливилось, уныло покачивались на виселице. По временам, в сумерках, выпущенная из мортиры граната взлетала в небо, влача за собой свешивающийся змеиный хвост, обрушивалась на какую-нибудь ничего не подозревающую крышу за городскими стенами, и тогда в освещенном звездой Сириус небе распускался небольшой огненно-алый цветок.

Младший из двух секретарей при принце Оранском, Константин Гюйгенс денно и ночью неустанно расшифровывал тайные депеши, перехваченные у испанских и фламандских войск, которые удерживали Хертогенбос — стратегически важный оплот католицизма. Когда Фредерик-Хендрик похвалил его за хитроумие и сообразительность, проявленные в этом головоломном ремесле, Гюйгенс, прослушавший специальный курс шифрования на факультете права в Лейденском университете, с надменной холодностью заметил, что это «всего лишь рутинная работа» и что загадочной она кажется только непосвященным². На самом деле она занимала почти все его время и едва не лишала сна. Впоследствии Гюйгенс с гордостью признавался, что успешно прочитал всю вражескую тайнопись, попавшую ему в руки. Время от времени он позволял себе отвлечься, брал гусиное перо и писал стихи на латыни, голландском или французском — изящным почерком, с хвостиками над «v», хлыстом взметнувшимися над строками. Его белые персты скользили над листом, а потом, когда он завершал стихотворение, посыпали бумагу тонким слоем белого песка, чтобы высушить темные элегантные буквы.

Шел 1629 год, шестидесятое лето войны за Нидерланды. Сто двадцать восемь тысяч семьдесят семь человек взяли за оружие, готовясь защищать Голландскую республику³. Страна, нередко представлявшаяся чужеземцам вялой и сонной (даже когда чужеземцы деятельно скупали боеприпасы у нелегальных голландских торговцев оружием), выстроилась в боевой порядок, словно одно гигантское войско, ошетилившись копьями и пиками. Ломовых лошадей, привыкших возить сено, стали запрягать в упряжки по двадцать-тридцать, чтобы перемещать полевые пушки и орудия. Солдаты, в большинстве своем иностранцы, бравившиеся на английском, швейцарском немецком или французском, заплонив трактиры, выдворили завсегда таев из числа местных жителей на крыльцо или на скамейки, где те теснились в компании голубей. Двадцать восемь тысяч этого огромного войска сейчас стояли лагерем под стенами Хертогенбоса, в самом сердце Брабанта, провинции, откуда происходили предки Гюйгенса и принца Оранского. С мая они пытались отвоевать этот город у двух с небольшим тысяч защитников, оборонявших его от имени эрцгерцогини Изабеллы Габсбургской, двор которой располагался в Брюсселе, и ее племянника, короля Филиппа IV Испанского. Однако осада, которая началась солнечной, приветливой весной,

обернулась пасмурным, дождливым летом бесконечными, мучительными тяготами.

Командир Хертогенбосского гарнизона велел затопить низинные поля у земляных городских укреплений, превратив их в непроходимую трясины. Английские инженеры Фредерика-Хендрика с помощью передвижных мельниц на конной тяге осушали их, и тяжеловесная, неповоротливая военная машина вновь со скрипом и скрежетом приходила в движение, изготовившись к очередной атаке на внешнюю линию фортов. Капитаны копейщиков и мушкетеров приказывали своим людям занимать позиции. Солдаты до блеска начищали доспехи и вострили сабли на точильном круге. То там, то тут рассыпались снопы искр. Хирурги и их ассистенты пытались хоть как-то отскоблить ржаво-бурую грязь, толстой коркой застывшую на операционных столах. Но потом, в предрассветный июльский час, войско внезапно просыпалось под проливным дождем, он не прекращался много дней, и вся тщательно продуманная стратегия тонула в мутных потоках воды и чавкающем болоте. В арьергарде в раскисшей земле увязал войсковой обоз, по численности превосходивший само войско, ни дать ни взять ярмарка, только без пирогов: жены и шлюхи, швейки и прачки, грудные младенцы и сопливые сорванцы — карманники и мальчишки на побегушках, крысоловы, шарлатаны, исследующие на просвет мочу пациентов, костоправы, маркитантки в шляпах с пышными перьями, требующие целое состояние за окаменелую корку, кабатчицы и шарманщики, одичавшие собаки, рыщущие в поисках костей, и завшивевшие бродяги в лохмотьях, с ввалившимися глазами, слоняющиеся без дела, но зорко за всем следящие, словно чайки на корме рыболовного баркаса в ожидании отбросов.

Лишь в середине августа земля высохла настолько, что принц Оранский смог возобновить наступление. Однако к этому времени войско из десяти тысяч испанцев, итальянцев и немцев предприняло отвлекающий маневр, вторгшись в восточные пограничные провинции республики с очевидной целью заставить принца снять осаду. Из глубинки стали приходиться вести об обычных в таких случаях жестокостях: изнасилованных женщинах, безжалостно и бессмысленно зарезанных стадах скота, несчастных крестьянах, от отчаяния укрывшихся в лесах или на лодках уплывших в тростниковые плавни. Супруга принца Амалия Сольмская, опасаясь, что ее непреклонный господин и повелитель может пасть жертвой собственного упрямства, заказала одному ученому поэту латинское стихотворение в духе героических посланий Овидия, обращенное к «Фредерику-Хендрику, который, преисполнившись невиданного упорства, сражается под стенами Хертогенбоса»⁴.

Но принц, маленький упрямец с аккуратно подстриженными усиками, проворный, живой и увлекающийся, остался непоколебим. Разве народ не величает его, подобно Иисусу Навину, «покорителем городов»?⁵

Чего бы это ни стоило, сколько бы ни продлилась осада, он возьмет Хертогенбос. Он непременно станет свидетелем того, как папистский епископ, монахи и монахини покинут город в рубище, посыпая головы пеплом, смиренно и униженно, как пристало побежденным. Хотя Фредерик-Хендрик не принадлежал к числу фанатиков-кальвинистов, он полагал, что из собора Святого Иоанна следует изгнать все католические образы. Тем самым он надеялся отчасти смягчить боль от сдачи Бреды, родного города его отца. Захватить Хертогенбос означало для Фредерика-Хендрика не просто обрести очередной трофей в нескончаемой кровавой войне, но раз и навсегда убедительно доказать испанским Габсбургам, что протестантская республика Соединенных провинций Нидерландов — свободное и суверенное государство.

А потому осада приняла нешуточный оборот. И за крепостными стенами, и в жидкой грязи под ними стали гибнуть люди. Саперы рыли траншеи в кромешной тьме, словно кроты, подкапываясь под земляные укрепления противника, закладывая пороховые заряды с длинным фитилем и молясь, чтобы Господь уберег их от вражеских контрмин. Над ними, под открытым небом, руки и ноги отрывало орудийными ядрами или отнимал скальпелем хирург на импровизированном операционном столе. На тесных, узеньких улочках Хертогенбоса множество людей оказались погребены под обрушившимися горящими балками или под горами битого кирпича. В капеллах готического собора Святого Иоанна прихожане возжигали свечи, моля о заступничестве Деву Марию: «Матерь Божия, пошли нам скорейшее избавление от напасти...»

II. Лейден, 1629 год

Рембрандт любил изображать себя в доспехах. Разумеется, не в полном вооружении. Никто, кроме кирасиров, которым грозила опасность получить удар копьём в бедро, больше не носил доспехов, защищающих все тело. Но время от времени Рембрандту нравилось надевать латный воротник. Он напоминал массивное разъемное ожерелье, закрывающее основание шеи, ключицы и верхнюю часть спины, и особенно изящно смотрелся, если надеть его поверх витого широкого шелкового галстука или шарфа; его стальной блеск сообщал всему облику сдержанную элегантность и избавлял от упреков в чрезмерном щегольстве. Впрочем, Рембрандт не собирался отбывать воинскую повинность, хотя в свои двадцать три он достиг возраста, когда его ровесники служили в ополчении, и мог быть призван, особенно теперь, когда один из его старших братьев получил увечье, работая



Рембрандт ван Рейн. Автопортрет в латном воротнике.
Ок. 1629. Дерево, масло. 38 × 30,9 см. Германский национальный музей, Нюрнберг

на мельнице. Эта деталь вооружения служила для придания веса в обществе и создания военного шика, почти как тщательно продуманная полевая униформа, излюбленный костюм вышедших в тираж политиков XX века или легкий бронежилет полевого командира. Латный воротник с его мерцающими заклепками превращал Рембрандта в воина, не налагая никаких рискованных обязательств.

И тут, совершенно неожиданно, в теплом летнем воздухе повеяло холодком — предвестием опасности. В начале августа 1629 года, ко всеобщему ужасу, город Амерсфорт, в каких-нибудь сорока милях от Амстердама, сдался на милость имперской армии без единого выстрела, сделанного хотя бы от досады. Хуже того, трепещущие отцы города открыли ворота итальянским и немецким солдатам, которые немедленно принялись заново освящать церкви во славу Девы Марии. Пред алтарями вновь вознеслись кадила. Вновь неукоснительно стали служить вечерню и повечерие. Но паника не продлилась долго. Стремительная контратака на имперскую цитадель Везель на рассвете застала гарнизон врасплох и отрезала католическое войско от тыла, обрекая на позорное отступление.

Однако, пока армия Габсбургов наступала, жителей протестантских провинций не покидало ощущение близящейся гибели. Отряды ополчения, состоящие целиком из непрофессиональных военных — пивоваров и красильщиков, которые на памяти своих сограждан разве что проходили по воскресеньям парадным маршем, в кавалерийских ботфортах и ярких поясах, или стреляли по деревянным фигуркам попугаев, укрепленным на шесте, но в остальном не нюхали пороха и не видели крови, — теперь спешно перебрасывали в приграничные города на востоке. Там им надлежало сменить регулярные части на театре позиционной войны и вступить в настоящие сражения. Внешне почти ничего не изменилось. Вяленая треска и масло не переводились. Университетские студенты по-прежнему спали на лекциях о Саллюстии, а вечерами напивались и горланили песни под окнами почтенных граждан, рано отходящих ко сну. Однако война все-таки не обошла Лейден стороной. Патриотически настроенные печатники выпускали пропагандистские гравюры, которые в весьма выразительных и недвусмысленных деталях запечатлевали ужасы, обрушившиеся на голландские города во время прежней осады, пятьдесят лет тому назад. Учеников школ военных инженеров обязали строить деревянные модели фортификаций и оружейных окопов. Некоторых даже привозили на поле битвы, в Брабант, чтобы они смогли проверить на месте, выдержат ли их изобретения неприятельский огонь. На Галгеватер и Ауде-Рейн баржи шли, осев до ватерлинии, груженные не только ящиками репы и бочками пива, но и испанскими шлемами морионами и алебардами.

Поэтому Рембрандту вполне пристало изображать себя в облике военного. Разумеется, в XVII веке под «обликом» понималась и «личина»: маска,

одеяние или ампула актера. Рембрандт тоже видел себя сценическим персонажем, а глубокие тени и грубая живописная лепка лица только подчеркивали сложность образа, свидетельствуя о серьезных противоречиях между личиной и личностью. Ни один художник никогда не постигнет театральную природу жизни так, как Рембрандт. Он различал актерское начало в людях и человеческое — в актерах. Первые в западном искусстве образы сценической жизни — грим-уборной и костюмерной — были созданы Рембрандтом. Однако драма для него не заканчивалась за служебной дверью в театр. Он еще и писал исторических персонажей и своих современников под избранными ими «личинами», словно бы в облике актеров, разыгрывающих монологи, позы и жесты перед публикой. Себя он также изображал в эффектных второстепенных ролях — палача, побивающего камнями святого Стефана, или мучителя Христа, или испуганного корабельщика в бушующих волнах моря Галилейского, — а иногда отводил себе и главную: например, роль блудного сына, веселящегося с распутницей в таверне⁶. Для Рембрандта, как и для Шекспира, весь мир был театр, и он знал в мельчайших деталях технику представления: как величаво вышагивать и как семенить мелкими шажками, как облачаться в театральные наряды и наносить грим, как использовать весь арсенал жестов и мимики, как всплескивать руками и закатывать глаза, как расхохотаться утробным смехом и издать сдавленное рыдание. Он знал, как выражаются соблазн, угроза, лесть и утешение, знал, с какой «маской» на лице принимают зрелищную позу и с какой читают проповедь, с какой потрясают кулаками и с какой обнажают грудь, с какой грешат и с какой искупают содеянное, с какой совершают убийство и самоубийство. Ни одного художника никогда не привлекало так создание, лепка, моделирование «личин», начиная со своей собственной. Ни один художник не взирал с такой неумолимой, беспощадной мудростью и проницательностью на всякий наш выход на подмостки, на наши уходы и всю шумную и бессмысленную суету между ними.

И вот перед нами величайший воин, который никогда не исполнял в жизни роль бравого офицера, а реалистическая деталь — латный воротник явно надет не для того, чтобы защитить его в грядущем бою от пуль и сабель: совершенно не воинственно выглядят ни бахрома мягкого шарфа, ниспадающая на украшенный заклепками металл, ни слегка изогнутая, неровная линия брови (отсутствующая в гагской копии автопортрета), ни глубоко посаженный правый глаз и наполовину погруженное в тень лицо. Эти подробности отрицают всякую браваду, намекая на уязвимость того, кто скрывается под стальным доспехом: смельчак осознает, что смертен. Изображенный показан слишком человечно, чтобы можно было принять его за воплощение Марса. В направленном потоке света взору зрителя предстают подвижные полные губы, слегка поблескивающие, словно портретируемый только что нервно их облизнул, большие влажные глаза, крупная щека

и массивный подбородок, а посредине — наименее орлиный из всех носов, которые знает живопись XVII века.

А еще *liefdelok*, локон, романтически ниспадающий на левое плечо. Гюйгенс, которого никто на свете не мог бы обвинить в легкомысленном щегольстве, однажды сочинил длинную поэму, осмеивающую чужеземные наряды, столь любимые гаагским юношеством: пышные штаны с разрезами по бокам, плащи, набрасываемые на одно плечо, и развевающиеся ленты на коленях⁷. Впрочем, кальвинистские проповедники ополчились на особенно, по их мнению, богопротивную деталь мужского облика — вызывающе длинные волосы. Рембрандт явно не обращал внимания на хулу и поношения. Он наверняка долго и старательно завивал и укладывал свой локон, называемый также «*cadennette*», поскольку эта мода зародилась при французском дворе, — ведь чтобы достичь желаемого эффекта изящной небрежности, требовались немалые усилия. Волосы следовало остричь асимметрично, сверху оставить пышную прядь и постепенно проредить ее, а потом стянуть их вместе и вновь распушить кончик.

Однако в облике изображенного нет ни следа тщеславия и самодовольства. Рембрандт созерцает себя в зеркале и уже самозабвенно пытается уловить ускользающую истину, тщится запечатлеть мгновение, когда безрасудную смелость омрачит трепет, а мужественное самообладание уступит место задумчивости и тревоге. Он — голландский Гамлет, сценическая личина и глубоко таимая под масками сущность, поэт, облаченный в стальные латы, воплощение одновременно жизни деятельной и жизни созерцательной, тот, кого Гюйгенс просто обязан был похвалить.

III. Хертогенбос, 1629 год

Из своего бревенчатого крестьянского дома в деревушке Вюхт к югу от города Гюйгенс, вероятно, слышал глухие шлепки сорокавосьмифунтовых ядер, рушащих земляные укрепления. С каждым залпом в небо взмывал целый фонтан грязи, поднимая в воздух камни, обломки частокола, а иногда и мелкую живность. Однако христианину надлежало даже среди хаоса и бедствий проявлять стойкость и усердно предаваться возвышенным занятиям. А посему Гюйгенс заткнул уши и принялся писать автобиографию⁸. Ему было всего тридцать три года, но подобный возраст тогда считался средним; он достиг тех лет, когда уместно было поразмышлять о полученном образовании, и долгом ученичестве, и деятельности на общественном поприще. Его отец Христиан, в свое время служивший секретарем при первом штатгальтере Вильгельме Оранском, полагал делом всей своей жизни воспитать двоих сыновей знатоками и ценителями искусства, *virtuosi*. Чтобы стать образцовым учеником, требовалось приступить к занятиям с раннего детства,

и потому Константин начал учиться игре на виоле в шесть лет, а латинской грамматике и игре на лютне — в семь. Постепенно к ним добавились: в двенадцать — логика и риторика, в тринадцать — греческий, затем — математика, античная философия, история, юриспруденция, и неизменно, год за годом, — солидная порция христианского вероучения в изложении столпов Голландской протестантской церкви.

И, как и все приверженцы свободных искусств, Гюйгенс обучался рисованию. Принято было считать, что классическое образование, как выразился автор одного английского учебника по рисованию, «не может обойтись без искусств, смягчающих прирожденную грубость нашей природы и избавляющих нас от невежества, а также исцеляющих от множества недугов, коим подвержен дух наш»⁹. И если никто никогда не смог бы обвинить Гюйгенса в грубости природы, то приступами меланхолии он страдал даже в юности. Знакомые с трактатом Ричарда Бёртона «Анатомия меланхолии» могли сделать из этого вывод, что Гюйгенс обладал неизмеримой душевной глубиной, впрочем другие видели в склонности к меланхолии следствие праздного воображения и разлития черной желчи. Несмотря на то что художники приобрели печальную известность мрачным нравом, проистекающим от избытка «темной влаги», именно искусству рисования приписывалась способность исцелить от этого недуга. В любом случае любовь к живописи и рисованию Гюйгенс унаследовал от предков. Его матерью была уроженка Антверпена Сусанна Хуфнагель, племянница великого Йориса Хуфнагеля. Выполненные им топографические виды городов и миниатюры, изображающие всех известных тварей и насекомых, ценились столь высоко, что снискали ему награды и почести, в частности при дворе герцогов Баварских и императора Священной Римской империи¹⁰. Сусанна надеялась, что уговорит давать уроки Константину либо сына Йориса, Якоба Хуфнагеля, либо своего соседа, художника-графика Жака де Гейна II, который в свое время работал при дворе штатгальтера и без устали запечатлевал пауков, смоковницы и всяческие редкости и курьезы природы. Однако Якоб Хуфнагель был слишком занят в Вене, где готовил для печати и публиковал бесчисленные миниатюры отца, извлекая немалую выгоду из его славного имени, а де Гейн объявил, что душа у него не лежит к преподаванию. Вместо этого де Гейн предложил кандидатуру Хендрика Хондиуса, гравера и издателя, о котором Гюйгенс впоследствии не без некоторой снисходительности вспоминал как о «добром человеке, благодаря своему легкому и покладистому нраву сделавшемся недурным учителем для нас, благовоспитанных молодых людей»¹¹. Под руководством Хондиуса Гюйгенс овладел искусством анатомии и перспективы, научился воссоздавать на бумаге очертания гор и деревьев, а еще, поскольку Хондиус преуспел и в этом ремесле, чертить и возводить фортификационные сооружения¹².

Однако положение образованного любителя искусства, *kunstliefhebber*, в корне отличалось от общественного статуса живописца, снискивающего

себе пропитание искусством. Нельзя было даже вообразить, чтобы подобный Гюйгенсу молодой человек благородного происхождения, рассчитывающий на блестящую будущность, лелеял мысли о карьере профессионального художника. Как указывал Генри Пичем, наставник аристократических любителей искусства, джентльмену не пристало писать картины маслом, ибо масляная краска пачкает одеяния и отнимает слишком много времени¹³. Вместо этого Гюйгенс пополнил внушительный список своих изысканных умений, включавший игру на теорбе и гитаре, каллиграфию, танцы и верховую езду, еще и утонченным искусством акварельной миниатюры. По временам, чтобы попрактиковаться и усовершенствовать свою графическую технику, он брал блокнот, *tafelet*, и отправлялся за город, где зарисовывал деревья, цветы, а иногда и несколько человеческих фигурок в виде стаффажа¹⁴. Создавая свои крошечные миры, он иногда даже позволял себе позабавиться и вырезал остроумные девизы и надписи на ореховых скорлупках, а потом посылал их в подарок друзьям в качестве ученой шутки¹⁵.

Однако на секретаря принца Оранского была возложена еще одна обязанность, для достойного исполнения которой, безусловно, требовалось пройти солидный курс рисования. В начале XVII века истинная утонченность предполагала не только умение изящно фехтовать и принимать элегантные и непринужденные позы, под стать микеланджеловскому «Давиду». Светскому человеку надлежало быть *kenner* (дословно: «разбирающимся во всем»), знатоком. Подлинные знатоки не просто высказывали мнения, лишь немногим отличающиеся от предрассудков, или послушно повторяли нелепые фантазии сильных мира сего, при которых состояли; это были люди, вкус которых сформировался под влиянием ученых занятий, неустанного созерцания прекрасного и воплощения возвышенных идеалов в жизнь — предпочтительно в Италии. «Что толку, ежели человек высокородный, но невежественный станет попусту разглядывать произведения искусства? Нет, надобно разбираться в оных и уметь назвать их создателя и историю»¹⁶. Знатоки, который хоть чего-то стоит, должен безошибочно отличать талантливых художников от посредственных. Он с легкостью определит лучшую картину в обширном собрании, ибо на собственном опыте убедился, как трудно написать недурное полотно.

В гаагской лавке Хондиуса предлагался целый ассортимент гравированных репродукций великих работ мастеров Северной Европы: Гольбейна, Дюрера, Брейгеля, — и там Гюйгенс мог листать альбомы и играть в художественного критика. Хотя Жак де Гейн II не пожелал стать его наставником, Гюйгенс подружился, тем более что они жили по соседству, с его сыном, Жаком де Гейном III, которому судьба также судила поприще художника, пусть и не плодovitого. Выходит, что с ранних лет Гюйгенс был окружен визуальными образами, будь то картины, рисунки, гравюры, и с готовностью подписался бы под трюизмом, что искусства-де составляют славу Нидерлан-

дов и их следует всячески беречь, развивать и поощрять. Недаром Хондуис опубликовал аллегорическую гравюру, призванную представлять счастливое состояние Нидерландов, на которой художник, под сенью пальмы — символа воинских побед, что-то рисует в кругу свободных искусств, тем самым внося свой вклад в дело процветания суверенной республики¹⁷.

Поступив в 1625 году на должность секретаря при Фредерике-Хендрике, Гюйгенс, видевший, как властители целенаправленно оказывают покровительство художникам в Италии, в Париже и в Лондоне, счел своим долгом искать живописцев, которые могли бы украсить двор Фредерика-Хендрика и превратить его в столь же утонченный и изысканный, как двор Габсбургов, Бурбонов или Стюартов. Его принц был штатгальтером, а не королем, в сущности, всего лишь чем-то вроде президента, передающего свой пост по наследству и подотчетного Генеральным штатам семи Соединенных провинций. Однако он

мог похвалиться блестящей родословной, а значит, ему вполне пристало жить в окружении парадных портретов, нравоучительных исторических полотен и панорамных пейзажей. Гюйгенс прочел достаточно трудов по античной истории и потому не склонен был полагать, будто словосочетание «республиканское величие» — неперемнная логическая несообразность. Вполне уместно видеть в принце, который посрамил на поле брани посланных коронованными монархами полководцев, второго Александра, правителя, высоко ценящего не только воинские, но и изящные искусства.

Итак, Гюйгенс отправился на поиски талантов. Голландская республика уже не знала недостатка в живописцах, которые без усилий стряпали пейзажи, марины, натюрморты с цветочными вазами, жанровые сценки, изображающие веселящиеся компании, подвыпивших крестьян и вышагивающих с важным видом участников народного ополчения¹⁸. Однако не такие полотна Фредерик-Хендрик мечтал созерцать в галереях своих будущих дворцов. Гюйгенс ясно указывает в автобиографии, что его целью было отыскать некий домашний, местный вариант Рубенса, создателя захватывающих зрелищ,



Константин Гюйгенс. Автопортрет. 1622.
Серебряный карандаш, пергамент

режиссера великолепных визуальных действий. Придворная жизнь неизменно зиждется на максиме, согласно которой принцы — земные боги, однако один лишь Рубенс умел превратить физически непривлекательных представителей европейских династий, низкорослых, беззубых и расплывшихся, в Аполлонов и Диан. На его полотнах совершенно незначительная схватка представляла эпической битвой, достойной Гомера. А удавалось это Рубенсу потому, что и сам он обладал истинным благородством, таинственным и ускользающим от определений. Им он был обязан отнюдь не происхождению, а лишь манерам и умению себя держать. Всем своим поведением он опровергал точку зрения, что живописец не может быть джентльменом. А его вызывающая трепет ученость, а его безукоризненная вежливость... Гюйгенс отмечал, что даже испанским монархам, долгое время смотревшим на своего подданного Рубенса не без пренебрежения, пришлось наконец признать, что «он был рожден для чего-то большего, нежели мольберт». Коротко говоря, он слыл «одним из семи чудес света»¹⁹. Сколь же огорчительно, что Рубенс волею судеб писал картины по заказу врагов, католических Габсбургов.

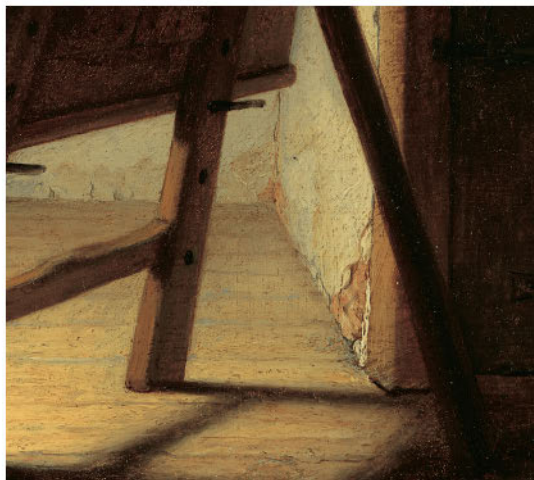
Гюйгенс потратил немало времени и усилий, разыскивая свой идеал: живописца, который, при должном усердии и высоком покровительстве, смог бы стать протестантским Рубенсом. Разумеется, в республике водились *способные* художники, некоторые даже жили под боком, в Гааге, вот взять хотя бы Эсайаса ван де Велде, пейзажиста, пробовавшего свои силы также в батальном жанре и запечатлевшего немало эффектных битв и мелких стычек. Или Михила ван Миревелта из Дельфта: он поставил на поток изготовление портретов богатых и могущественных. На него неизменно можно было положиться в том, что касалось соблюдения правил приличия, и Гюйгенс превозносил его как равного Гольбейну, а то и превосходящего знаменитого немца²⁰. А еще Ластман в Амстердаме и Блумарт в Утрехте, авторы исторических полотен, но оба, увы, католики.

И, только услышав от кого-то из лейденцев (возможно, от своего старого друга и однокашника Иоганнеса Бростергюйзена, с которым Гюйгенс поддерживал деятельную переписку и который сам имел репутацию недурного художника-миниатюриста), что там пользуются славой два молодых человека, и только предприняв в конце 1628 года путешествие в Лейден, чтобы лично убедиться, что слава их не преувеличена, Константин Гюйгенс решил, будто наконец-то открыл не одного, а целых двух голландских Рубенсов. Хотя Гюйгенс с нескрываемым восторгом именовал их «дуэтом юных, благородных живописцев», ни один из них, строго говоря, не мог похвалиться высоким происхождением²¹. Ян Ливенс был сыном вышивальщика, а Рембрандт — мельника. Однако сейчас, записывая события собственной жизни под доносящийся издалека гул орудий, Гюйгенс почувствовал, что случайно обнаружил что-то необыкновенное. Раз в кои-то веки слухи не солгали. В Лейдене он был глубоко поражен увиденным.

IV. Лейден, 1629 год

Внимание Рембрандта целиком поглощал сам предмет живописи, например крохотный фрагмент штукатурки в углу его чердачной мастерской. Там, где в стену была врезана стойка дверного косяка, выступавшего в пространство комнаты, штукатурка начала отставать и осыпаться, обнажив треугольник розовой кирпичной кладки. Виной тому была влажность, неизбежная в соседстве Рейна, его маслянисто-зеленых вод, окутывавших холодными туманами городские каналы и вкрадчиво просачивавшихся сквозь трещины, щели и ставни домов под островерхими крышами, теснившихся в узких переулках. В более роскошных жилищах состоятельных бюргеров, профессоров университета и торговцев сукном, что тянулись вдоль Хаутстрат и Рапенбург, наступлению коварной сырости давали отпор, всячески сопротивлялись, а если прочие меры не приносили желаемого результата, скрывали пятна плесени под целыми рядами изразцов, начиная от пола и заканчивая в соответствии с имеющимися средствами и своим представлением о хорошем вкусе. Если домовладелец был небогат, то ограничивался отдельными «рассказами в картинках» на тему детских игр или пословиц, к которым постепенно добавлял новые сюжеты по мере появления средств. Если ему уже посчастливилось и Господь благословил его усилия достатком, то из разноцветных изразцов он мог заказать целое полотно — огромную цветочную вазу, идущий на всех парусах корабль Ост-Индской компании или портрет Вильгельма Молчаливого. Но в мастерской Рембрандта было голо и пусто, ничто не скрывало убожества ее стен. Влага беспрепятственно разъедала штукатурку, оставляя разводы плесени, вспучивая поверхность и покрывая трещинами и щелями углы, где скапливалась сырость.

Рембрандт не возражал. С самого начала его непреодолимо влек всяческий распад, поэзия несовершенства. Он наслаждался, тщательно выписывая следы, оставленные временем и тягостным опытом: рябины и оспины, воспаленные, с покрасневшими веками, глаза, изуродованную струпьями кожу, — сообщавшие человеческому лицу жутковатую пестроту. Он подробно и любовно созерцал пятна, золотуху, паршу, коросту и прочие неровности, словно лаская их сладострастным взором. Священное Писание говорит о «книге жизни», но сердце Рембрандта было навсегда отдано книге тлена, истины которой он не уставал перечитывать в глубоких морщинах, избороздивших чело стариков, в покосившихся стропилах обветшалых сараев, в обомшелой, покрытой лишайниками каменной кладке заброшенных зданий, в свалывшейся шерсти дряхлого льва. Он ничего так не любил, как отколушивать корку, снимать кожу, совлекать покровы; ему не терпелось узнать, что таят в себе люди и предметы, и извлекать на свет божий их потаенную суть. Ему нравилось играть с резкими контрастами внешнего облика и внутренней сущности, хрупкой оболочки и уязвимой сердцевины.



Рембрандт ван Рейн.
Художник в мастерской (фрагмент стены)

В углу мастерской взгляд Рембрандта приковывает напоминающий формой рыбий хвост треугольник разрушающейся стены, от которой отделка отстает слоями, каждый со своей собственной, ласкающей взор фактурой: вот взбухшая, изгибающаяся кожица побелки; вот лопнувшая корка меловой штукатурки; вот обнажившиеся под ними пыльные кирпичи; вот крошечные трещины, в которые набился темный, рельефно выступающий слой пыли. Все эти материалы, переживающие различную степень распада, он точно перевел на язык живописи, с таким тщанием и с такой истовой преданностью, что фрагмент облупившейся

штукатурки словно на глазах превращается в мертвую плоть, тронутую разложением. Над дверью обозначилась еще одна сеть трещин, похожих на проступившие вены и знаменующих дальнейший скорый распад.

Чтобы придать глубокой «ране в стене» материальность и визуальную достоверность, Рембрандт наверняка пользовался кистью с самым тонким кончиком, инструментом, изготовленным из мягкого, шелковистого меха колонка или белки. Такие кисти предпочитали миниатюристы, ими можно было провести тончайшую, вроде карандашной, линию или, наоборот, повернув и слегка расплющив о поверхность деревянной доски, сделать более широкий мазок²². Пропитанная краской (кармином, охрой и свинцовыми белилами изображались кирпичи, свинцовыми белилами с едва заметным добавлением черного — грязная штукатурка), беличья кисть оставляла идеальные мазки на крохотном пространстве, каких-нибудь квадратных миллиметрах дубовой доски. Краски живописца, преходящие и бранные, превращались в кирпичи, штукатурку и побелку каменщика, столь же преходящие и бранные. Все это напоминает алхимию²³. Однако преобразование происходит не в тигле мудреца, взыскующего вместо низменных субстанций драгоценных металлов, а прямо на глазах зрителя, очарованного иллюзией.

Сколько потребовалось Рембрандту, чтобы создать визуальное описание облупившейся стены, — несколько минут или несколько часов? Стала ли эта картина результатом тщательного расчета или мгновенного творческого импульса? Критики, в особенности после смерти Рембрандта, разошлись во мнениях: одним представлялось, что он писал слишком стремительно и порывисто, а другим — что слишком медленно и кропотливо. Так или иначе,

его чаще всего вполне справедливо вспоминают как величайшего мастера, работавшего широкими мазками до наступления эпохи модернизма. Его обыкновенно воображают эдаким дюжим борцом: вот он мощным, мясистым кулаком бросает на холст плотные, комковатые слои краски, а потом разминает, соскребаёт, моделирует живописную поверхность, словно это тестообразная глина, материал скульптора, а не художника. Однако с самого начала и на протяжении всего своего творческого пути Рембрандт нисколько не уступал Вермееру во владении мелкой моторикой. Он ничуть не хуже умел шлифовать грани светящихся предметов, придавать неясный, смутный облик отражениям в воде, трепещущей под ветром, озарять тьму мерцающими точками, вроде головок гвоздей на металлическом бруске поперек изображенной на картине двери, или украшать солнечным бликом кончик носа стоящего у мольберта художника. Трудно предположить, что Гюйгенс и Хондуис, потомки златокузнецов и ювелиров, могли не оценить подобный талант. Рембрандт вполне естественно полагал, что, прежде чем притязать на великие замыслы, нужно зарекомендовать себя искусным ремесленником. Ведь, в конце концов, его современники понимали под «ars» именно ловкость рук, умение создать иллюзию²⁴.

Можно ли считать «Художника в мастерской» чем-то большим, нежели демонстрация подобного «ремесленного умения», простое упражнение, своего рода конспективное изложение законов ремесла? Картина написана на маленькой, размерами меньше этой книги, деревянной доске, и, прежде чем Рембрандт повторно загрунтовал ее обыкновенной смесью мела и клея, на ней, видимо, уже что-то было изображено. Выходит, художник просто подобрал первый попавшийся кусок дерева, валявшийся в мастерской²⁵. Нас как будто пытаются убедить, что это некий небрежный этюд, безыскусное изображение рабочего пространства художника, визуальный инвентарь его инструментов и приемов. На стене висят палитры²⁶, под ними каменная плита для растирания красок, на поверхности которой за многие годы образовалась глубокая выемка; ее подпирает что-то похожее на грубый обрубок древесного ствола. Рядом на столе виднеются кувшинчики с растворителем и, возможно, глиняная грелка. Мы словно ощущаем запах красок и эмульсий, в особенности терпкого льняного масла. На первый взгляд кажется, что в этой картине художник просто демонстрирует свое виртуозное владение живописной техникой: он великолепно воспроизводит материальные поверхности, не только штукатурку, но и грубо струганные доски пола, в свою очередь испещренного трещинами, пятнами и царапинами, и тусклую фактуру металлических накладок на двери. Но даже если мы не станем воспринимать эту картину всерьез, видя в ней всего-навсего похвальбу и бравладу, то все же невольно подметим в ней что-то странное. Художник предпочел показать свое мастерское владение искусством живописи, «ars», представив

на картине инструменты художника. Изображенная на картине плита напоминает массивную наковальню и занимает столь важное место, что мы словно бы видим, как Рембрандт растирает на ней краски.

Выходит, так ли уж скромна эта живописная «визитная карточка», этот опыт в жанре саморекламы? Когда мы рассматриваем эту безыскусную деревянную дощечку, в голову нам приходят те же определения, что и при виде первых автопортретов Рембрандта, выполненных в гротескном жанре «tronie» и изображающих его с копной растрепанных волос и щетиной рок-звезды: «непритязательно», «zonder pretentie», — и по выбору модели, и по стилю исполнения. Однако это явно было частью творческой интенции Рембрандта. Постепенно мы осознаем, что нас лукаво обманули. Маленькая картина на дереве в действительности обнаруживает непомерные притязания автора: начиная от неуместной пышности изысканного синего с золотом одеяния, в которое облачен художник, и заканчивая глазками-изюминками на личике пряничного человечка. Но несмотря на подчеркнутую бедность изобразительного языка и малый формат, «Художник в мастерской» не уступает величайшим работам Рембрандта. Подобно самым ранним его автопортретам — выполненным в технике офорта миниатюрам размером с почтовую марку, несравненным по силе производимого воздействия, — «Художника в мастерской» также можно счесть Маленьким Шедевром Рембрандта. Это исключительно красноречивое рекомендательное письмо, глубокое и пронизательное высказывание о самой природе Живописи. Максимально насытить смыслами крошечный холст или деревянную панель было излюбленным стилистическим приемом его поколения. Вместите неоднозначное, исполненное тонких намеков и аллюзий содержание в визуальное пространство, не превосходящее человеческой ладони, и получите таинственную маленькую эмблему, головоломку, ожидающую остроумной разгадки. В таком случае картина, свидетельствующая о владении законами ремесла, о «ловкости рук», при детальном рассмотрении предстанет отражением небывало оригинального ума. Ведь Рембрандт редко бывал безыскусен. Он лишь гордился своим умением создавать иллюзию безыскусности. А если эта картина была показана Гюйгенсу, то интересно, кто кого внимательно рассматривал и критически изучал. «Вот поглядите-ка, — мог с вызывающим видом знатока эмблем и загадок сказать дерзкий выскочка в широкополой фетровой шляпе, высокомерно приподняв бровь. — Что вы здесь видите? Ничего особенного? Ровно столько вы будете знать обо мне и моем ремесле, не больше».

Или, может быть, он надеялся, что настоящий миниатюрист разгадает его замысел? В конце концов, мать Гюйгенса была урожденная Хуфнагель, Гюйгенс лично знал английского миниатюриста Исаака Оливера и переводил на голландский Джона Донна, сонеты которого, при всей их краткости, таили в себе целые вселенные мыслей и чувств. Как и любой утонченный