28.11.2020

Задание:1. Конспект лекции

**Голландская живопись XVII в.**

*Расцвет точных наук, экономики и материалистической философии. Специфика голландской живописи, обращение к действительности, темам повседневной жизни, расцвет портрета, бытового жанра, пейзажа и натюрморта. Основные этапы развития голландского искусства в XVII в.*

*Творчество Ф. Хальса и формирование голландской национальной школы. Специфика творчества мастера и его эволюция. Влияние Хальса на голландскую живопись.*

*Расцвет бытового жанра в Голландии. Крестьянский жанр в творчест-ве А. ван Остаде. Мастера бытового жанра Г. Терборх, П. де Хоох, Я. Вермеер ван Дельфт. Специфика голландского пейзажа. Творчество Яна ван Гойена, М. Хобеммы, Я. ван Рейсдаля.Камерный характер и эволюция голландского натюрморта. Мастера натюрморта П. Клаас, В. Хеда, А. Бейрен, В. Кальф. и др.*

*Творчество Рембрандта Харменса ван Рейна. Рембрандт – один из величайших мастеров в истории мирового искусства. Философская глубина творчества Рембрандта, его эволюция. Рисунок и офорт в творчестве мастера. (****2 часа)***

В XVII в. Голландия, по словам Маркса, стала образцовой капиталистической страной. Она вела обширную колониальную торговлю, у нее был мощный флот, кораблестроение было одной из ведущих отраслей промышленности. Трудолюбивые земледельцы, голландцы на сравнительно небольших пространствах земли сумели создать такое молочное хозяйство, что прославились на общеевропейском рынке. В конце XVII — начале XVIII в. с выступлением на международной торговой арене Англии и Фран­ции Голландия теряет свое экономическое и политическое значение, но на протяжении всего XVII столетия она является ведущей экономической державой Европы.

Одновременно Голландия в этот период — и важнейший центр европейской культуры. Борьба за национальную независимость, победа бюргерства определили и характер голландской культуры XVII в. Протестантизм (кальвинизм как его форма), вытеснивший полностью влияние католической церкви, привел к тому, что духовенство в Голландии не имело такого влияния, как во Фландрии и тем более в Испании или Италии. Лейденский университет был центром свободомыслия. Духовная атмосфера благоприятствовала развитию философии, естественных наук, математики. Отсутствие богатого патрициата и католического духовенства имело огромные последствия для развития голландского искусства. У голландских художников был другой заказчик: бюргеры, голландский магистрат, украшавшие не дворцы и виллы, а скромные жилища или общественные здания, — поэтому и картины в Голландии этой поры не имеют таких размеров, как полотна Рубенса или Йорданса, и решают преимущественно не монументально-декоративные задачи. В Голландии церковь не играла роли заказчика произведений искусства: храмы не украшались алтарными образами, ибо кальвинизм отвергал всякий намек на роскошь; протестантские церкви были просты по архитектуре и никак не украшены внутри.

Главное достижение голландского искусства XVII в. — в станковой живописи. Человек и природа были объектами наблюдения и изображения голландских художников. Трудолюбие, усердие, любовь к порядку и чистоте нашли отражение в картинах, изображающих голландский быт. Бытовая живопись становится одним из ведущих жанров, создатели которого в истории получили наименование «малых голландцев», то ли за непритязательность сюжетов, то ли из-за малых размеров картин, а может быть, и за то, и за другое. Голландцы хотели видеть в картинах весь многообразный мир. Отсюда широкий диапазон живописи этого столетия, «узкая спе­циализация» по отдельным видам тематики: портрет и пейзаж, натюрморт и анималистический жанр. Живопись на евангельские и библейские сюжеты представлена так же, но далеко не в таком объеме, как в других странах, равно как и античная мифология. В Голландии никогда не было таких связей с Италией и классическое искусство не играло такой роли, как во Фландрии. Овладение реалистическими тенденциями, сложение определенного круга тем, дифференциация жанров как единый процесс находят завер­шение к 20м годам XVII в. Но в каком бы жанре ни работали голландские мастера, везде они находят поэтическую красоту в обыденном, умеют одухотворить и возвысить мир материальных вещей.

Историю голландской живописи XVII в. прекрасно демонстрирует эволюция творчества одного из крупнейших портретистов Голландии *Франса Хальса*(около 1580—1666). В 10—30х годах Хальс много работает в жанре группового портрета. Это в основном изображение стрелковых гильдий — корпораций офицеров для обороны и охраны городов. Бюргеры хотели быть увековеченными на полотне, они вносили определенный взнос за право быть изобра­женными, и художник обязан был помнить о равном внимании к каждой модели. Но не портретное сходство пленяет нас в этих произведениях Хальса. В них выражены идеалы молодой республи­ки, чувства свободы, равноправия, товарищества. С полотен этих лет смотрят жизнерадостные, энергичные, предприимчивые люди, уверенные в своих силах и в завтрашнем дне («Стрелковая гильдия св. Адриана», 1627 и 1633; «Стрелковая гильдия св. Георгия», 1627). Хальс изображает их обычно в товарищеской пирушке, в веселом застолье. Большие размеры композиции, вытянутой по горизонтали, широкое уверенное письмо, интенсивные, насыщен­ные цвета (желтый, красный, синий и т. д.) создают монументальный характер изображения. Художник выступает историографом целой эпохи.

Индивидуальные портреты Хальса исследователи иногда называют жанровыми в силу особой специфичности изображения, определенного приема характеристики. В позе качающегося на стуле Хейтхейзена есть что-то неустойчивое, выражение лица как будто вот-вот должно измениться. Портрет пьяной старухи, «гарлемной ведьмы», содержательницы харчевни Малле Баббе (начало 30х годов), с совой на плече и пивной кружкой в руке, носит черты жанровой картины. Эскизная манера Хальса, его смелое письмо, когда мазок лепит и форму, и объем, и передает цвет, мазок, то жирный, пастозный, густо покрывающий холст, то позволяющий проследить тон грунта, акцентировка одной детали и недосказанность другой, внутренняя динамика, умение по одному намеку определить целое — вот типичные черты почерка Хальса. В портретах Хальса позднего периода (50—60е годы) исчезает беззаботная удаль, энергия, напор в характерах изображенных лиц. В эрмитажном мужском портрете при всей импозантности фигуры, даже некоторой чванливости прослеживается усталость и грусть. Эти черты еще более усилены в блестящем по живописи портрете мужчины в широкополой шляпе из музея в Касселе (60е годы). Хальс в эти годы перестает быть популярным, потому что никогда не льстит и оказывается чужд переродившимся, утра­тившим демократический дух вкусам богатых заказчиков. Но именно в поздний период творчества Хальс достигает вершины мастерства и создает наиболее глубокие произведения. Колорит его картин становится почти монохромным. Это обычно темная, черная одежда, с белым воротником и манжетами, и темно-оливковый цвет фона. Лаконичная живописная палитра построена, однако, на тончайших градациях.

За два года до смерти, в 1664 г., Хальс снова возвращается к групповому портрету. Он пишет два портрета — регентов и регентш приюта для престарелых, в одном из которых сам нашел приют в конце жизни. В портрете регентов нет духа товарищества прежних композиций, модели разобщены, бессильны, у них мутные взгляды, опустошение написано на их лицах. В сумрачный колорит (черное, серое и белое) особое напряжение вносит розовато-красное пятно ткани на колене одного из регентов. Так, на девятом десятке лет больной, одинокий и нищий художник создает свои самые драматические и самые изысканные по мастерству произведения.

Искусство Хальса имело огромное значение для своего времени, оно оказало воздействие на развитие не только портрета, но и бы­тового жанра, пейзажа, натюрморта.

Пейзажный жанр Голландии XVII столетия особенно интересен. Это не природа вообще, некая общая картина мироздания, а национальный, именно голландский пейзаж, который мы узнаем и в современной Голландии: знаменитые ветряные мельницы, пустынные дюны, каналы со скользящими по ним лодками летом и с конькобежцами — зимой. Воздух насыщен влагой. Серое небо занимает в композициях большое место. Именно такой изображают Голландию *Ян ван Гойен*(1596—1656) и Саломон ван Рейсдаль (около 1600—1670).

Расцвет пейзажной живописи в голландской школе относится к середине XVII в. Крупнейшим мастером реалистического пейзажа был *Якоб ван Рейсдаль*(1628/29—1682), художник неистощимой фантазии. Его произведения обычно исполнены глубокого драматизма, изображает ли он лесные чащи («Лесное болото»), ландшафты с водопадами («Водопад») или романтический пейзаж с кладбищем («Еврейское кладбище»). Природа у Рейсдаля пред­стает в динамике, в вечном обновлении. Даже самые простые мотивы природы приобретают под кистью художника монументальный характер. Рейсдалю свойственно сочетать тщательную выписанность с большой жизненной целостностью, с синтетичностью образа.

Только морским пейзажем (мариной) занимался Ян Порселлис (около 1584—1632). Рядом с реалистическим, сугубо голландским пейзажем существовало в это время и другое направление: итальянского характера ландшафты, оживленные мифологическими персонажами, фигурками людей и животных.

В тесной связи с голландским пейзажем находится анималистический жанр. Излюбленный мотив ***Альберта Кейпа***— коровы на водопое («Закат на реке», «Коровы на берегу ручья»). *Пауль Поттер*помимо общих планов любит изображать одно или несколько животных крупным планом на фоне пейзажа («Собака на цепи»).

Блестящего развития достигает натюрморт. Голландский натюрморт — это в отличие от фламандского скромные по размерам и мотивам картины интимного характера. *Питер Клас*(около 1597— 1661), *Виллем Хеда*(1594—1680/82) чаще всего изображали так называемые завтраки: блюда с окороком или пирогом на относительно скромно сервированном столе. В умелой компоновке предметы показаны так, что ощущается как бы внутренняя жизнь вещей (недаром голландцы называли натюрморт «still leven» — «тихая жизнь», а не «nature morte» —«мертвая природа»). Колоритсдержан и изыскан Хеда. «Завтрак с омаром»; 1648; Клас. «Натюрморт со свечой»; 1627).

С изменением жизни голландского общества во второй половине XVII в., с постепенным нарастанием стремления буржуазии к аристократизации и потерей ею былого демократизма изменяется и характер натюрмортов. «Завтраки» Хеды сменяются роскошными «десертами» Кальфа. На смену простой утвари приходят мраморные столы, ковровые скатерти, серебряные кубки, сосуды из перламутровых раковин, хрустальные бокалы. Кальф достигает поразительной виртуозности в передаче фактуры персиков, винограда, хрустальных поверхностей. Единый тон натюрмортов прежнего периода сменяется богатой градацией самых изысканных красочных оттенков.

Голландский натюрморт — одно из художественных претворений самой важной темы голландского искусства — темы частной жизни обыкновенного человека. Эта тема в полной мере получила свое воплощение в жанровой картине. В 20—30х годах XVII в. голландцы создали особый тип небольшой мелкофигурной картины. 40—60е годы — расцвет живописи, прославляющей спокойный бюргерский быт Голландии, размеренное повседневное существо­вание. Но еще в кругу Франса Хальса, где сложился и Адриан Браувер, фламандский живописец, сформировался отчетливый интерес к темам из крестьянского быта. *Адриан ван Остаде*(1610— 1685) изображает обычно теневые стороны быта крестьянства («Драка»). С 40х годов в его творчестве сатирические ноты все чаще сменяются юмористическими («В деревенском кабачке», 1660). Иногда эти маленькие картины окрашены большим лирическим чувством. По праву шедевром живописи Остаде считается его «Живописец в мастерской» (1663), в котором художник прославляет творческий труд, не прибегая ни к декларации, ни к патетике.

Но главной темой «малых голландцев» является все-таки не крестьянский, а бюргерский быт. Обычно это изображения без какой-либо увлекательной фабулы. В картинах этого жанра как будто ничего не происходит. Женщина читает письмо, кавалер и дама музицируют. Или же они только что познакомились и между ними рождается первое чувство, но это лишь намечено, зрителю предоставлено право самому строить догадки. Самым занимательным рассказчиком в картинах такого рода был *Ян Стен*(1626— 1679). Замедленный ритм жизни, выверенность распорядка дня, некоторое однообразие существования прекрасно передает ***Габриэль Метсю***(1629—1667; «Завтрак», «Больная и врач»).

Еще большего мастерства достиг в этом *Герард Терборх*(1617— 1681). Он начал с самых демократических сюжетов («Точильщик»), но с изменением вкусов голландского бюргерства перешел к моделям более аристократическим и имел здесь большой успех.

Особую поэтичность у малых голландцев приобретает интерьер. Жизнь голландцев протекала в основном именно в доме. Настоящим певцом этой темы стал *Питер де Хоох*(1629—1689). Его комнаты с полуоткрытым окном, с брошенными ненароком туфлями или оставленной метлой, как правило, изображены без человеческой фигуры, но человек здесь незримо присутствует, между интерьером и людьми всегда есть связь. Когда же он изображает людей, то намеренно подчеркивает некий застывший ритм, изображает жизнь как бы замершую, столь же неподвижную, как и сами вещи («Хозяйка и служанка», «Дворик»).

Новый этап жанровой живописи начинается в 50е годы и связан с так называемой дельфтской школой, с именем таких художников, как Карель Фабрициус, Эммануэль де Витте и Ян Вермер, известный в истории искусства как *Вермер Дельфтский*(1632— 1675). Вермер был одним из тех художников, кто предопределил многие колористические искания XIX столетия, проложил во многом дорогу для импрессионистов, хотя картины Вермера как будто ни в чем не оригинальны. Это те же изображения застылого бюргерского быта: чтение письма, беседующие кавалер и дама, служанки, занятые нехитрым хозяйством, виды Амстердама или Делфта. Ранняя картина Вермера «У сводни» (1656) необычайно велика по размерам, монументальна по форме, звучна по цвету больших локальных пятен: красной одежды кавалера, желтого платья и белого платка девушки. Позже Вермер откажется от больших размеров и будет писать такие же небольшие полотна, какие были приняты в жанровой живописи того времени. Но эти несложные по действию картины: «Девушка, читающая письмо», «Кавалер и дама у спинета», «Офицер и смеющаяся девушка» и т. д. — полны душевной незамутненности, тишины и покоя. Главные достоинства Вермера-художника — в передаче света и воздуха. Он сочетает широкую кисть с мелким мазком, координирует свет и цвет. Растворение предметов в световоздушной среде, умение создать эту иллюзию прежде всего определило признание и славу Вермера именно в XIX в. Позднее письмо Вермера стало более сплавленным, гладким, построенным на нежных сочетаниях голубого, желтого, синего, объединенных удивительным жемчужным, даже жемчужносерым («Головка девушки»).

Вермер делал то, чего никто не делал в X V11 в.: он писал пейзажи с натуры («Улочка», «Вид Делфта»). Их можно назвать первыми образцами пленэрной живописи. Зрелое, классическое в своей простоте искусство Вермера имело огромное значение для будущих эпох.

Вершиной голландского реализма, итогом живописных достижений голландской культуры XVII столетия является творчество Рембрандта. Но значение Рембрандта, как всякого гениального художника, выходит за пределы только голландского искусства и голландской школы.

*Харменс ван Рейн Рембрандт*(1606—1669) родился в Лейдене, в семье довольно зажиточного владельца мельницей, и после латинской школы недолгое время учился в Лейденском университете, но оставил его ради занятий живописью сначала у малоизвестного местного мастера, а затем у амстердамского художника Питера Ластмана. Период обучения был недолгий, и вскоре Рембрандт уезжает в родной город, чтобы самостоятельно заняться живописью в собственной мастерской. Поэтому 1625—1632 годы обычно называются лейденским периодом его творчества. Это время становления художника, наибольшего увлечения его Караваджо; манера мастера в этот период была еще суховатой, а толкование сюжетов — нередко мелодраматическим. Это период, когда он впервые обращается и к офорту.

В 1632 г. Рембрандт уезжает в Амстердам, центр художественной культуры Голландии, который, естественно, привлекал молодого художника. 30е годы — время наивысшей славы, путь к которой открыла для живописца его большая заказная картина 1632 г. — групповой портрет, известный в науке как «Анатомия доктора Тульпа», или «Урок анатомии». На рембрандтовском полотне люди объединены между собой действием, все представлены в естественных позах, их внимание обращено на главное действующее лицо — доктора Тульпа, демонстрирующего у «разъятого» трупа строение мышц. Как истинный голландец Рембрандт не боится реалистических деталей, как большой художник он умеет избегнуть натурализма. В 1634 г. Рембрандт женится на девушке из богатой семьи — Саскии ван Эйленборх — и с этих пор попадает в патри­цианские круги. Начинается самый счастливый период его жизни. Он становится знаменитым и модным художником. Его дом привлекает лучших представителей духовной аристократии и богатых заказчиков, у него большая мастерская, где с успехом трудятся его многочисленные ученики. Немалое наследство Саскии и его собственные работы дают ему материальную свободу.

Весь этот период овеян романтикой. Живописец как бы спе­циально стремится в своем творчестве уйти от тусклой бюргерской повседневности и пишет себя и Саскию в роскошных нарядах, в фантастических одеждах и головных уборах, создавая эффектные композиции, выражая в сложных поворотах, позах, движениях разные состояния, в которых превалирует общее — радость бытия. Это настроение выражено в одном автопортрете луврского собрания 1634 г. и в портрете Саскии из музея в Касселе (этого же года), а также в эрмитажном изображении Саскии в образе Флоры. Но, пожалуй, ярче всего мироощущение Рембрандта этих лет передает известный «Автопортрет с Саскией на коленях» (около 1636). Откровенной радостью жизни, ликованием пронизано это полотно. Эти чувства переданы простодушным выражением сияющего лица самого художника, достигшего как будто всех земных благ; всем антуражем, от богатых одежд до торжественно поднятого хрустального бокала в руке; ритмом пластических масс, богатством цветовых нюансов, светотеневой моделировкой, которая станет главным из выразительных средств в рембрандтовской живописи..

Феерический, сказочный мир... Язык барокко наиболее близок выражению этого приподнятого настроения. И Рембрандт в этот период во многом находится под влиянием итальянского барокко. В сложных ракурсах предстают перед нами персонажи картины 1635 г. «Жертвоприношение Авраама». От тела Исаака, распростертого на переднем плане и выражающего полную беспомощность жертвы, взгляд зрителя обращается в глубину — к фигуре старца Авраама и вырывающемуся из облаков посланцу бога — ангелу. Композиция в высшей степени динамична, построена по всем правилам барокко. Но в картине есть то, что отличает в ней именно рембрандтовский характер творчества: проникновенное прослеживание душевного состояния Авраама, не успевшего при внезапном появлении ангела почувствовать ни радости избавления от страшной жертвы, ни благодарности, а испытывающего пока лишь усталость и недоумение. Богатейшие возможности Рембрандта психолога заявляют о себе в этой картине вполне очевидно.

В эти же 30-е годы Рембрандт впервые серьезно начинает заниматься графикой, прежде всего офортом. Наследие Рембрандта-графика, оставившего как произведения гравюры, так и уникаль­ные рисунки, не менее значительно, чем живописное. Офорты Рембрандта — это в основном библейские и евангельские сюжеты, но в рисунке, как истинно голландский художник, он часто обращается и к жанру. Правда, талант Рембрандта таков, что всякое жан­ровое произведение начинает звучать под его рукой как философ­ское обобщение.

На рубеже раннего периода творчества художника и его творческой зрелости предстает перед нами одно из самых знаменитых его произведений, известное как «Ночной дозор» (1642) — груп­повой портрет стрелковой роты капитана Баннинга Кока. Но групповой портрет — это только формальное название произведения, вытекающее из желания заказчика. Рембрандт отошел от привычной композиции группового портрета — изображения пирушки, во время которой происходит «представление» каждого из портретируемых. Он расширил рамки жанра, представив скорее историческую картину: по сигналу тревоги отряд Баннинга Кока выступает в поход. Одни спокойны, уверенны, другие возбуждены в ожидании предстоящего, но на всех лежит выражение общей энергии, патриотического подъема, торжества гражданского духа. Изображение людей, выходящих из под какой-то арки на яркий солнечный свет, полно отголосков героической эпохи нидерландской революции, времени триумфов республиканской Голландии. Групповой портрет под кистью Рембрандта перерос в героический образ эпохи и общества.

Но само это настроение было чуждо бюргерской Голландии середины века, не отвечало вкусам заказчиков, а живописные приемы шли вразрез с общепринятыми. Эффектная, несомненно несколько театральная, в высшей степени свободная композиция, как уже говорилось, не ставила своей целью представить каждого из заказчиков. Многие лица просто плохо «прочитываются» в этой резкой светотени, в этих контрастах густых теней и яркого солнечного света, на который выходит отряд (в XIX в. картина уже так потемнела, что ее считали изображением ночной сцены, отсюда ее неправильное название. Тень, ложащаяся от фигуры капитана на светлую одежду лейтенанта, доказывает, что это не ночь, а день). Непонятным и нелепым казалось зрителю появление в этой сцене посторонних, особенно маленькой девочки в золотистожелтом платье, затесавшейся в эту энергичную мужскую толпу. Все здесь вызывало недоумение и раздражение публики, и можно сказать, что с этой картины начинается и ежеминутно углубляется конфликт художника и общества. Со смертью Саскии в этом же 1642 году происходит естественный разрыв Рембрандта с чуждыми ему патрицианскими кругами.

40—50е годы — это пора творческой зрелости. Изменилась не только внешняя жизнь Рембрандта, изменился прежде всего он сам. Это время сложения его творческой системы, из которой мно­гое уйдет в прошлое и в которой будут обретены иные, неоценимые качества. Он часто в этот период обращается к прежним произ­ведениям, чтобы их переделать по новому. Так было, например, с «Данаей», которую он написал еще в 1636 г. Уже и тогда было высказано в этом образе главное: чувственное начало, языческое, в какой-то степени «тициановское» было в ней лишь частью общего в выражении сложных душевных переживаний, единого душев­ного порыва. На смену классическому, прекрасному, но и абстрактному в своей красоте идеалу пришло выражение жизненной правды, яркой индивидуальности физического склада. Это некрасивое тело было передано предельно реалистично. Но Рембрандта не устраивала внешняя правда. Обратившись к картине в 40е годы, художник усилил эмоциональное состояние. Он переписал заново центральную часть с героиней и служанкой. Придав Данае новый жест поднятой руки, он сообщил ей большую взволнованность, выражение радости, надежды, призыва. Изменилась и манера письма. В нетронутых частях живопись холодных тонов, тщательно проработана форма; в переписанных преобладают теплые золотистокоричневые, письмо смелое, свободное. Огромную роль играет свет: световой поток как бы окутывает фигуру Данаи, она вся светится любовью и счастьем, этот свет воспринимается как выражение человеческого чувства.

В 40—50е годы неуклонно растет рембрандтовское мастерство. Он выбирает для трактовки наиболее лирические, поэтичные стороны человеческого бытия, то человеческое, которое извечно, всечеловечно: материнскую любовь, сострадание. Наибольший материал ему дает Священное писание, а из него — сцены жизни святого семейства, сюжеты из жизни Товия. Никаких внешних эффектов в произведениях этого периода нет. Рембрандт изображает простой быт, простых людей, как в полотне «Святое семейство»: лишь ангелы, спускающиеся в полумрак бедного жилища, напоминают нам о том, что это не обыкновенная семья. Жест руки матери, откидывающей полог, чтобы посмотреть на спящего ребенка, сосредоточенность в фигуре Иосифа — все глубоко продумано. Простота быта и облика людей не заземляют тему. Рембрандт умеет в повседневности жизни увидеть не мелкое и обыденное, а глубокое и непреходящее. Мирной тишиной трудовой жизни, святостью материнства веет от этого полотна. Огромную роль теперь в картинах Рембрандта играет светотень — основа его художественной структуры. В колорите преобладают тональные отношения, в которые Рембрандт любит вводить сильные пятна чистого цвета. В «Святом семействе» таким объединяющим пятном служит красное одеяло на колыбели.

Большое место в творчестве Рембрандта занимает пейзаж, как живописный, так и графический (офорт и рисунок). В изображении реальных уголков страны он умеет так же, как и в тематической картине, подняться над обыденным («Пейзаж с мельницей»).

Последние 16 лет — наиболее трагические годы жизни Рембрандта, но они полны потрясающей по силе творческой активности, в результате которой созданы живописные образы, исключитель­ные по монументальности характеров и одухотворенности, произведения глубоко философские и высоко этические. В этих картинах Рембрандта все очищено от преходящего, случайного. Детали сведены к минимуму, тщательно продуманы и осмыслены жесты, позы, наклон головы. Фигуры укрупнены, приближены к передней плоскости холста. Даже небольшие по размеру произведения Рембрандта этих лет создают впечатление необыкновенного величия и истинной монументальности. Главными выразительными средствами являются не линии и массы, а свет и цвет. Композиция стро­ится в большой степени на равновесии цветовых звучаний. В колорите преобладают как бы горящие изнутри оттенки красного и коричневого. Цвет приобретает звучность и интенсивность. Было бы вернее сказать про позднего Рембрандта, что его цвет «свето­зарен», потому что в его полотнах свет и цвет едины, его краски как будто излучают свет. Это сложное взаимодействие цвета и света не самоцель, им создается определенная эмоциональная среда и. психологическая характеристика образа.

Портреты позднего Рембрандта сильно отличаются от портретов 30х и даже 40х годов. Эти предельно простые (поясные или поколенные) изображения людей, близких художнику своим духовным строем, всегда образное выражение многогранной человеческий личности, поражающее умением мастера передать зыбкие, неуловимые душевные движения.

Рембрандт умел создавать портретбиографию; выделяя только лицо и руки, он выражал целую историю жизни («Портрет старика в красном», около 1654). Но наибольшей тонкости характеристик Рембрандт достиг в автопортретах, которых дошло до нас около ста и на которых прекрасно прослеживается бесконечное многообразие психологических аспектов, разнообразие рембрандтовских характеристик. После праздничных портретов 30х годов перед нами предстает другая трактовка образа: полный высокого досто­инства и необычайной простоты человек в расцвете сил на портрете из Венского собрания 1652 г.; эта простота увеличивается со временем, как и выражение силы духа и творческой мощи (портрет 1660 г.)

Завершающим в истории группового портрета было изображение Рембрандтом старейшин цеха суконщиков — так называемые «Синдики» (1662), где скупыми средствами, избежав монотон­ности, Рембрандт создал живые и вместе с тем разные человеческие типы, но главное, сумел передать ощущение духовного союза, взаимопонимания и взаимосвязи людей, объединенных одним делом и задачами, что не удалось даже Хальсу.

В годы зрелости (в основном в 50е годы) Рембрандт создал свои лучшие офорты. Как офортист он не знает равных в мировом искусстве. Необычайно усложняется и обогащается его техника офорта. К травлению он прибавляет технику «сухой иглы», поразному наносит краску при печатании, иногда вносит изменения в доску уже после получения первых оттисков, отчего многие офорты известны в нескольких состояниях. Но во всех них образы имеют глубокий философский смысл; они повествуют о тайнах бытия, о трагизме человеческой жизни. И еще одна особенность офортов Рембрандта этого периода: в них выражено сочувствие страдающим, обездоленным, неистребимое чувство самого художника к справедливости и добру. В графике Рембрандта в полной мере проявился демократизм его мироощущения («Слепой Товит», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Поклонение пастухов», «Три креста», 1653 и 1660). Он много занимается рисованием. Рембрандт оставил после себя 2000 рисунков. Это и этюды с натуры, эскизы для картин и подготовки для офортов. Технически блестя­щие, безукоризненные рисунки Рембрандта демонстрируют его обычную эволюцию: от проработанности в деталях и композиционной сложности к поразительному лаконизму и классически ясной величественной простоте.

Эпилогом творчества Рембрандта можно считать его знамени­тую картину «Блудный сын» (около 1668—1669), в которой с наибольшей полнотой проявились этическая высота и живописное мастерство художника. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, после многих скитаний возвратившемся в отчий дом, при­влекал Рембрандта и раньше, о чем говорят один из ранних его офортов и несколько рисунков. В этой группе — в фигуре упавшего на колени оборванного юноши и возложившего руки на его бритую голову старца — предельная напряженность чувств, душевное потрясение, счастье возвращения и обретения, бездонная родительская любовь, но и горечь разочарований, потерь, унижений, стыда и раскаяния. Эта всечеловечность делает сцену понятной разным людям всех времен и сообщает ей бессмертие. Колористическое единство здесь особенно поражает. От оранжевокрасных тонов фона — это все единый живописный поток, воспринимаю­щийся как выражение единого чувства.

Рембрандт имел огромное влияние на искусство. Не было в Голландии его поры живописца, который бы не испытал на себе воздействие великого художника. У него было много учеников. Они усваивали систему рембрандтовской светотени, но рембрандтовского постижения человеческой личности, естественно, усвоить не могли. Поэтому некоторые не пошли дальше внешнего подражания учителю, а большинство изменило ему, перейдя на позиции академизма и подражания модным тогда фламандцам, а затем французам.

В последней четверти XVII в. начинается упадок голландской живописной школы, потеря ее национальной самобытности, а с начала XVIII столетия наступает конец великой эпохи голландского реализма.

****