

УДК 7.034(492) Рембрандт  
DOI: 10.17223/22220836/44/13

**В.А. Котельников**

## **РЕМБРАНДТ В СВЕТЕ ИДЕЙ А. ВОЛЫНСКОГО**

*В статье рассматривается интерпретация художественного наследия Рембрандта философом, критиком и искусствоведом А. Волынским, развернутая в его неопубликованной книге «Рембрандт» (1925). Выясняется, что в своей книге Волынский на большом материале живописного и графического творчества Рембрандта достаточно аргументированно показывает наличие во многих произведениях художника сильной иудаизирующей тенденции. В русле своей философско-эстетической концепции критик связывает ее с амстердамским окружением Рембрандта и с рядом интеллектуальных источников.*

Ключевые слова: Рембрандт, живопись, графика, иудаизм, Волынский

А.Л. Волынский в совокупности его многообразной деятельности<sup>1</sup> предстает фигурой чрезвычайно значительной в русской культуре конца XIX – первой четверти XX в. Поэтому кроме посвященных ему исследований мною предпринята в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН подготовка собрания его сочинений, которое включает основные его труды, в том числе и неопубликованные, среди последних – книга о Рембрандте объемом более восьмисот рукописных листов.

Всегда возбужденная мысль, острая интуиция открывали в предметах его аналитического интереса новые философские и культурно-исторические проблемы, причем проблемы большого масштаба. Таковы его обращения к наследию Спинозы и Канта, к русской литературе, прежде всего к Достоевскому, к творчеству Леонардо да Винчи, к балету, к темам мифологии и религии [3–7].

Так произошло и с работой над Рембрандтом. Свой большой труд о художнике Волынский задумал, как то видно из его указания в предисловии к книге, около 1905 г. В течение девяти лет продолжалось изучение материалов в ходе посещения экспозиций и фондов в Голландии, Франции, Германии, Англии, Швейцарии, Швеции и других мест, где находились тогда полотна, гравюры, рисунки Рембрандта, а также знакомство с частными коллекциями и печатными репродукциями. Одновременно велись записи, в которых складывалась общая концепция творчества художника и анализировались отдельные произведения. Поначалу Волынский предполагал включить посвященный Рембрандту опус в писавшуюся в те годы книгу «Гиперборейский гимн» (которая готовится мною к публикации), но по мере исполнения замысла план изменился. На листе с рукописным «Оглавлением» и пометой «Первоначальный план Кодекса „Гиперборейский гимн“» приписано на поле: «Часть 2-я должна была носить мемуарный характер. Но часть 1-я так разрослась,

---

<sup>1</sup> Аким Львович Волынский (настоящее имя Хаим Лейбович Флексер, 1861 или 1863–1926) – литературный критик, философ религии и культуры, искусствовед, критик и теоретик балета. Ныне переизданы некоторые его труды и появились работы о его личности и деятельности (см.: [1, 2]).

что 2-я отпала. В числе различных новых глав 1-й части (Федоров и пр. и пр.) был задуман и „Рембрандт“, составивший впоследствии отдельную книгу» [I. Л. 16].

К концу 1925 г. рукопись книги была готова. Волынский собрался издавать книгу в Берлине с помощью журналиста А.М. Бродского, но затем от его посредничества отказался, и впоследствии издание не осуществилось, хотя Волынский обращался за поддержкой к А.В. Луначарскому [II. Л. 23–23 об.]. Рукопись залегла среди многочисленных бумаг автора, который успел лишь внести в нее некоторую правку до своей кончины 6 июля 1926 г.

Наследие Рембрандта к тому времени в Европе изучалось уже весьма основательно, результатом чего стали комментированные репродукции, каталоги, биографические и искусствоведческие штудии. В России одним из немногих, кто всерьез занимался его изучением, был Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895), государственный деятель, автор трудов по истории искусства, издавший полное собрание гравюр Рембрандта [8].

Разрабатывая тему личности и творчества Рембрандта, Волынский, разумеется, широко пользовался данными, найденными им у биографов, искусствоведов, коллекционеров, – почти все они упомянуты в его книге. Но весь материал он подчинил своей давней излюбленной идее. Новейший труд, привлечший его внимание, – книга немецкого писателя Эмиля Людвиг (Ludwig, 1881–1948) «Rembrandts Schicksal» (1923) [9] – утвердил его в этой идее и побудил вновь поставить вопрос об отношении Рембрандта к еврейству в генеалогическом и в духовном плане [III. Л. 101–101 об.]. В связи с этим он заострил данный вопрос в своем труде и начал выявление иудаизирующей тенденции в творчестве Рембрандта. Также вероятным концептуальным источником для «рембрандтологии» Волынского с ее идеей скрытого автобиографизма (прежде всего в портрете) был труд философа Георга Зиммеля (Simmel; 1858–1918), где немецкий автор говорит, что Рембрандт показывает в человеке «развитие без конечного завершения» [10. S. 6, 39], – принцип, несомненно, нашедший выражение в художественной антропологии Рембрандта, как ее трактует Волынский. К.С. Егорова справедливо считает, что именно книга Зиммеля побудила исследователей начиная с 1920-х гг. (когда Волынский как раз и работал над «Рембрандтом») заняться проблемой «портрета-биографии» [11. С. 227]. Волынский решал эту проблему не только на материале собственно рембрандтовских портретов, но извлекал данные о духовной биографии художника из его произведений разных жанров, что привело к созданию оригинального по общей концепции и по отдельным интерпретациям труда.

В предисловии Волынский поясняет, что иудаизм мыслится им «как один из основных типов духовной антропологии, совершенно независимо от того, является ли носитель такого типа евреем, французом, немцем или голландцем» [IV. Предисловие. Л. 1]. Его можно встретить и в глухом галицийском местечке, и «на верхах европейской образованности». «Почти нельзя себе представить настоящего академика, во всеоружии знаний, совсем непричастного к тенденциям иудаистической мысли. Вся наука монистична, и в этом отношении иудаизм в высочайшей степени современен и международен» (IV. Предисловие. Л. 2). С этой точки зрения Волынский и рассматрива-

ет Рембрандта, и тем более целенаправленно и настойчиво, что, по его мнению, современное еврейство «изменяет иудаизму».

Свою гипотезу о еврейском происхождении Рембрандта он пытается подтвердить – при отсутствии бесспорных биографических данных – его творчеством, в котором очень интимно, полагает он, «открываются разные стороны еврейского религиозного духа, <...> представленные, можно сказать, в жестах и терминах этого народа» [IV. Л. 2. Здесь и далее указываются листы основного текста архивного источника]. Значительную часть исследования составляет искусствоведческое и психологическое прочтение наследия Рембрандта в свете религиозных, культурных, бытовых традиций иудаизма. Чему сопутствует подробное рассмотрение тематических, жанровых, стилевых, технических аспектов его искусства – Волынский стремится дать его возможно полную, многостороннюю характеристику.

В начале предпринимаемого исследования Волынский выдвигает тезис о мировоззренческой и идейно-стилевой установке художника: «Все захвачено, все освещено откуда-то изнутри. Никакой аллегоричности и никакой помпы. Ни котурнов, ни масок. Вот религия, изображенная гениальным живописцем в контраст всему миру, и другой религии для него не существует. Но это именно и есть чисто еврейская теология – и разменная для каждого данного мгновения, и в чистых полновесных слитках для кредитования веков. Все имманентно, всякая трансцендентность отброшена. И читая глазами произведения Рембрандта (его именно читаешь, а не смотришь), переживаешь минутами такой подъем монистических настроений<sup>1</sup>, как если бы мы стояли на высоком пригорке и оттуда взирали на все разнообразие жизни сквозь единое апперцептивное представление. Смотришь и евреизируешься, хочешь или не хочешь этого» [IV. Л. 4].

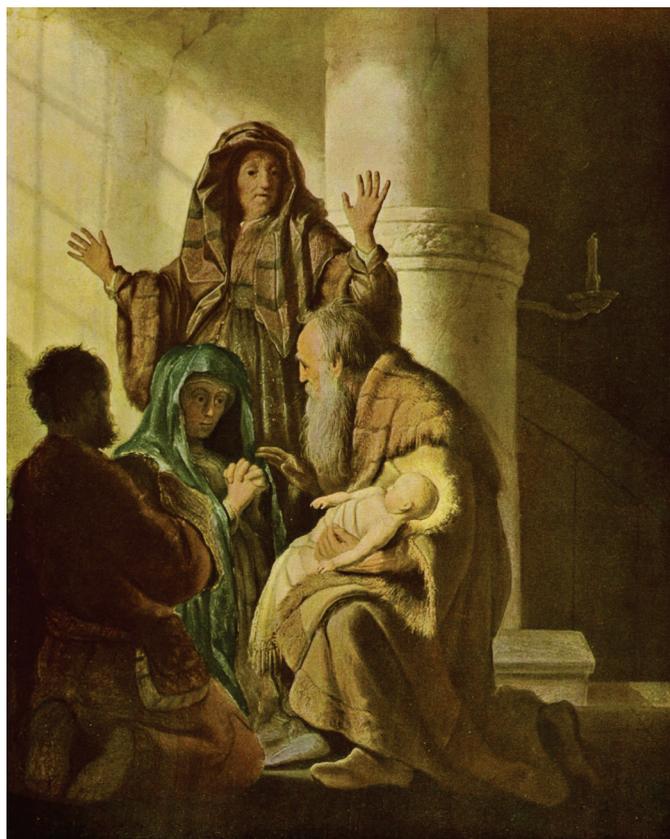
Под аналитическими атаками Волынского нередко рушатся казалось бы незыблемые каноны тематических определений и интерпретаций. Со свойственной ему решительностью в поисках истинного смысла вещи Волынский проблематизирует содержание тех картин Рембрандта, в которых принято видеть разработку евангельских и позднейших христианских сюжетов. Установившаяся церковная трактовка таких сюжетов в европейской живописи представляется ему лишенной всякого подлинно религиозного духа. С 1900-х гг. скепсис Волынского в отношении к историческому христианству неуклонно усиливался и к 1920-м гг. перешел в активную фазу резкой его критики. Если в книге о Леонардо да Винчи [12] он давал анализ ренессансного гуманизма именно в новозаветном освещении, в котором Леонардо оказывался предтечей европейского декаданта, то теперь в творениях Рембрандта отблески этого света он почти не различает. Целенаправленная

---

<sup>1</sup> Речь идет о монистическом мировоззрении, которое Волынский считает единственно истинным и находит его исключительно в строгом иудаизме – в его происхождении, религии и философии. Монизм (от *μονάδος* – единица, неделимое вещество, монада, *греч.*) – понимание и объяснение мира как абсолютного целого, материальное и духовное содержание которого возникает из единой субстанции (в иудаизме это Элогим) и возвращается к ней же: эта субстанция – начало и конец сущего. Монистический взгляд не допускает разделенности мира в себе, всякий дуализм, представление о двойственной структуре мира отвергается монизмом, и как следствие им отрицается всякое дуалистическое начало в религии, познании и морали. Волынский последовательно и энтузиастически исповедует иудаистический монизм и борется со всяческим дуализмом (который приписывает христианству), что является сквозным мотивом в «Рембрандте», «Гиперборейском гимне» и некоторых других его работах.

реконструкция иудаистической традиции в биографическом материале и в творчестве Рембрандта объясняется глубоким разочарованием Волынского в современном ему христианстве. Оно казалось ему даже не оазисом в просторах «каменного Израиля» [IV. Л. 462], а только миражом. Была вспышка, осветившая ночь истории, но теперь, утверждает Волынский, в недрах человечества она окончательно утасла [IV. Л. 463].

В картине «Симеон в храме» («The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon)», 1627–1628) Волынский видит прежде всего еврейскую бытовую сцену: Симеон задает обычный при таком событии вопрос: подлинно ли младенец от сего мужа? Жест Анны, разведшей поднятые руки, выражает удивление и некоторое негодование, ибо она не допускает никаких сомнений в этом деле. Волынский полагает, что от сюжета христианского остается только «символическая светотень», которая отражает «двойственную философию христианства» и которой Рембрандт здесь и в других вещах заменяет отсутствующий нимб (IV. Л. 17).



Симеон в храме (1627–1628)

The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon) (1627–1628)

Подверглась радикальной ревизии картина «Святой Павел в темнице» («Saint Paul in the prison», 1627). Волынский допускает некоторое влияние Микеланджело (изображение пророка Иеремии на сикстинском плафоне) и объясняет это итальянофильской атмосферой в школе Питера Ластмана, ам-

стердамского учителя Рембрандта. «Но все преобразилось у Рембрандта в высшей степени, почти до неузнаваемости, – пишет автор. – Голландский живописец прежде всего стер всякую торжественность, всякую помпу, всякий внешний риторизм. Иеремия Буонарроти – это римский ипокрит, изображающий пророка. Это театральная фанфара, гудящая на религиозно-политическую тему. Иудейский рог, который воет, плачет, пугает и даже страшит, здесь заменен медной трубой, которая голосит и зовет легионы. У Рембрандта же это просто еврей, еврей диаспоры, еврей западноевропейского гетто, без малейшего оттенка гордыни и волевого дерзновения. ...Изображенный Рембрандтом старец это какой-то еврейский шнорер<sup>1</sup>, засевший на перепутье в синагогальную комнатку и обложивший себя любимыми книгами. Он пришел из соседнего местечка и сделал здесь краткий привал. Открытая голова без шапочки, без ермолки, эти надписанные строчки на раскрытом листе, особенно этот тяжкий меч, прислоненный к ложу, – все это только аллегорика для толпы, внешние черты официального сюжета, может быть, для большей легкости продать картину, которой никто не купил бы, если бы она просто и ясно изображала еврейского шнораера. Толпе нужно ипокритно представленный Павел, со всеми онерами легенды, и художник пускает в ход легкую фальсификацию» [IV. Л. 11–13].



Святой Павел в темнице (1627)

Saint Paul in the prison (1627)

Отвергая новозаветную приуроченность картины, устраняя из нее Павла с его героическим апостольским подвигом, Вольтер, однако, не намеревался вернуться к до-апостольскому Савлу, гонителю Христа. Ему не нужен еврей Савл, после духовного перерождения сыгравший важнейшую роль в

<sup>1</sup> Шнорер (שנוּרר) – понятие, употребляемое обычно в идише и имеющее значения «бродяга», «нищенствующий»; в данном случае Вольтер имел в виду скитающегося еврейского книжника.

становлении христианства и заложивший фундамент церковного богомыслия, он идет дальше, в недра еврейского мира, и сосредоточивается на очищенной им от всякой «аллегорики» фигуре, в которой Рембрандт, по его мнению, воплотил тысячелетний дух иудейства.

За пределы христианской истории выведен и рембрандтовский Иоанн Креститель («Preaching of Saint John the Baptist», около 1633–1634), в лице которого «ощущается интеллигентность, почти не нужная для оратора такого типа» [IV. Л. 533]. Волынский не преминул отметить в лице персонажа черту, постоянно выделяемую им в антропологии еврейства, которая здесь вовсе не вяжется с ролью Иоанна как предтечи Христа. На какой-то момент критику важнее оказывается сопоставление проповедующего Иоанна и окружающей толпы, поначалу прочитываемое Волынским в свете излюбленного у него контраста между материальным и духовным, между личностью и массой, и он темпераментно раздражается экспрессивным пассажем. «Когда смотришь на картину, не вглядываясь в отдельные фигуры, то в общем впечатлении получается зрелище каких-то копошащихся червей, *une humanité grouillante*, как сказал бы француз. Точно художник срезал все физиономии, убрал с пути все утонченные психологии, чтобы показать нам общество в низменнейшей его манифестации, именно каким-то червем на теле природы. Люди как будто бы только едят и едят, и все бедствия свои они измеряют степенью своей сытости» [IV. Л. 532–533]. Но он вдруг снимает контрарную постановку Иоанна, провозвестника христианской идеи, и толпы, однако не за счет того, что в толпу проникает эта идея и овладевает ею, нет – вновь берет верх скептицизм Волынского, и он опускает пророка до толпы, делает его выразителем ее потребностей, Иоанн сам оказывается «плоть от плоти этого народа»: «Вот и пророк восстал среди них, призывающий к покаянию, в сущности во имя того же физического хлеба, который следовало бы распространить между людьми в богатстве» [IV. Л. 533].



Проповедь Иоанна Крестителя (около 1633–1634)

Preaching of Saint John the Baptist (near 1633–1634)

Насколько прав Вольтер, утверждая, что темы художественного воплощения образа Христа были Рембрандту «мало родственны, если не совершенно чужды» [IV. Л. 533], и что кисть его в этих темах теряла «в выразительности и силе» [IV. Л. 534]? Посмотрим.

Его анализ движется по двум линиям, и линия критическая безусловно преобладает над линией апологетической. Во-первых, личность Рембрандта весьма убедительно показана жизненно связанной с кругом амстердамских евреев, их укладом и мировоззрением (об этом аспекте биографии Рембрандта см.: [13. Р. 1–41; 14. S. 75–108]). Данное обстоятельство, разумеется, отдаляло протестанта Рембрандта от единоверцев, существенно ослабляло (а подчас и угашало) его религиозные чувства и интимно-духовные мотивы в разработке христианских тем, что оправдывает критицизм Вольтера. Во-вторых, идейными ориентирами Рембрандта были, как верно указывает Вольтер, учения рабби Моше бен Маймона, Менассе бен Исраэля, Спинозы (см.: [15]), что также уводило художника далеко от переживания и творческого отражения христианских сюжетов. В-третьих, наконец, свою роль играла необходимость исполнять многие вещи такого рода на заказ, вопреки взглядам и настроениям Рембрандта.

Исходную причину неудач живописцев в попытках «строить миф Христа» Вольтер усматривает в том, что собственно такого мифа в Новом Завете нет, поэтому «изображение его есть предприятие злополучное и невозможное. Образ этот слишком теоретичен, слишком складной, слишком абстрактен, чтобы уложиться в какую-нибудь изобразимую форму» [IV. Л. 535]. С суждением Вольтера о несоответствии любой «изобразимой формы» (с той или иной мерой антропоморфного реализма) такому образу Христа следует согласиться, но вместе с тем следует напомнить о существовании многовековой традиции представления Христа в изобразительно-символической форме, запечатленной в иконописи. Вольтер хорошо знал эту традицию и обращался к ней в работах о Достоевском и Лескове, однако в данном труде истолковал ее в отрицательном свете.

Почему Вольтер обратил пристальное внимание (которое кажется не вполне соразмерным предмету) на офорт 1636 г. «Ессе Ното», найденный им в издании Д.А. Ровинского? Тем более что в полной принадлежности его Рембрандту были сомнения. Он решил присоединиться к положительным атрибуциям А. Делаборда и Э. Дютюи, во всяком случае относительно рисунка и композиции. Описав офорт, отметив в нем удачные и неудачные моменты, он заключает в пользу художника, что от его иглы все-таки «веет каким-то мгновенным освобождением от декламационно-трагической истерики, разыгрывающейся внизу» [IV. Л. 537]. Вот именно ради этой «истерии» и обратился Вольтер к проходной работе Рембрандта – именно она дала ему повод обнаружить свою реакцию на изображенную сцену. Он выступил в защиту еврейства и иудаизма, представленных врагами Христа в известном евангельском эпизоде, и высказал одно из коренных своих убеждений, которым были захвачены его мысли и настроения последнего десятилетия жизни. «Рембрандт не мог почувствовать себя здесь в своей стихии. Сама тема „Ессе Ното“ еще никому в мире не могла внушить никаких подлинных вдохновений. В самом Евангелии это одно из мест, наиболее шокирующих своей тенденциозностью и почти провокационностью. Из Христа

делается выставка исключительно для того, чтобы проявить всю низость иудаизма на фоне святости, освещенной бенгальским огнем. В кричащую картину вонзается отравленная игла, клевета на целый народ. Голос пристрастного свидетельства нигде не слышится так явственно, как на этих страницах Евангелия. Что в конце концов представляет собою именно это место повествования, как не только пристрастный, но просто страстный, истерически страстный рассказ одной стороны при молчании другой. В моральном отношении, не говоря уже об юридическом, какое значение может иметь такое одностороннее повествование, сделанное фанатическим пером. Но именно потому и все живописные изображения этой ультра-тенденциозной сцены страдают неприятно деланным пафосом, который в трактовке Рембрандта особенно противоестествен. Как мог этот человек, с глубочайшим знанием не только истории еврейского народа, но и иудаизма, возвести поклеп на все его моральное существо? Как могли увидеть всю эту торжественную чепуху в таком свете ясные глаза человека, со светящимися белками, так реально и возвышенно смотревшие на мир? Вот почему так не удалась эта графическая картина Рембрандта, задуманная широко, с применением всех художественных сил и средств. Всякая неискренность в искусстве приводит к аборту. Если бы Рембрандт заглянул в глубину своих творческих бездн, он не мог бы выставить, в ошеломляющем контрасте, фигуру банального святого в окружении бессмысленно-жестокое толпы. Тут схватилась великая старая традиция народа с молодым побегом мысли и чувства, еще до сих пор не доказавшим своей жизненности. Вот что следовало представить такому художнику, как Рембрандт, без трагико-комических масок и скучной риторики, и вот чего мы могли бы от него ожидать» [IV. Л. 538–539].

Ожидания не оправдались, Рембрандт, по Волынскому, здесь отработал чуждую ему тему.

Но в позднейшей ее разработке, в офорте, выполненном почти двадцать лет спустя, «Христос перед народом» («Christ presented to the people» [‘Esse homo’] 1655; 3-е состояние доски), Волынский нашел, с его точки зрения, подлинно рембрандтовских персонажей, которые, к утешению критика, меняют смысл изображения той же евангельской сцены. Образы Христа, Пилата по-прежнему невыразительны, но в толпе теперь различимы глубоко содержательные фигуры. Прежде всего «фигура старого иудея, выступающая справа, производит тревожное впечатление. Иудей двинулся вперед, подняв руку в предостерегающем жесте. Что хочет сказать этот человек? Это какой-то еврейский Сократ, достойный сидеть в Синедрионе. В глазах его Христос слишком мал, чтобы поколебать собой незыблемую идею о невоплотимости Элогима в преходящую величину. Эту именно идею и осквернил Христос, и патетический иудей, неся в себе всю мудрость священной наследственной Торы, осуждает всякий спектакль, всякое зрелище шутовское на эту сугубо серьезную тему. Тут нет искания каких-либо репрессий и бичеваний, – только бы было убрано с глаз кощунственное зрелище» [IV. Л. 539–540].

Прямо соответствует этой фигуре по своему идейному значению и другая, «одна из самых замечательных в офорте», – «фигура эта кричит в своем психологическом иступлении, которым дрожит полностью каждое его слово. Он здесь весь целиком, простой и ясный, почти элементарный в своей решительной манифестации. Он обе руки, в сокращенном жесте иудея, кинул

вверх в пространство, в чем-то как бы убеждая не только Христа, но и всех окружающих. Фигура эта прямо гениальна и взята из той самой толпы, которая, не будучи еще габимною<sup>1</sup>, хранит в своем чистом фанатизме дух непреклонной воли и логики, без малейшего оттенка экзальтированной истерики. Чуткость Рембрандта подсказала ему редакционную поправку к чудовищному месту евангельского рассказа [IV. Л. 540–541]. Рембрандт не дал в этом офорте ни одной черты, указывающей на жестокость собравшейся толпы. «Самый крайний иудей, стоящий в левом углу картины, смотрит на происходящее перед ним, как на достойное жалости заблуждение. Я не хотел бы жить в те века, когда таких иудеев уже не будет на белом свете. За них можно отдать маркизов и графов всего мира. Как красиво стоит этот иудей, опираясь на палку. В одной какой-то точке, в одном пункте пространства, вдруг проявилась динамика бесконечного исторического и идейного прошлого. В сущности, ничего не дано, – и все дано полностью. Душевно этот человек стоит на твердом фундаменте, [впис. на поле который еще никогда и ничем не потрясаясь, фундамент] крепок, как камень, и притом камень, слетевший на землю с Синая. Человек этот знает, что ничто на свете не угрожает ни ему самому, ни его вере, и потому он так прямодушно спокоен, ровен и тих» [IV. Л. 541–542].



Христос перед народом (1655). 3-е состояние доски

Christ presented to the people: the oblong plate [*'Ecce homo'*] (1655). 3rd state of the board

<sup>1</sup> Габима (הבִּימָה) в буквальном переводе с иврита означает «место некоего действия, подмостки, сцена». Однако Вольнский чаще всего отдаляет свою трактовку слова от исходного значения и применяет его к истории еврейства и к частным судьбам евреев в несколько ином смысле. В его контекстах оно обычно означает среду (иногда расширяемую им до нееврейского мира вообще), окружающую еврейское население, отдельного еврея, которая и в ранние периоды истории израильского народа, и в условиях позднейшего рассеяния оказывалась чуждой или даже враждебной религиозной и этнокультурной сущности еврейства. При этом взаимодействие последнего с такой средой происходило, как показывает Вольнский, сложно. В одних случаях оно было конфликтным, в других – дистантным с возможной изоляцией, в третьих возникал компромисс со средой. Во всяком случае, когда он говорит о сближении еврея с такой средой, о «габимизации» его, он имеет в виду или внешнее уподобление ей, или все-таки внутреннее соединение, сопровождающееся подчас умалением собственной религиозной и этнокультурной сущности. Иногда под габимой подразумеваются сами отношения еврея с данной средой, как правило, драматичные для него.

Иную живописную трактовку образа Христа находит Волынский в рембрандтовских полотнах, посвященных «эммаусской легенде», которая «прекрасна и даже свята в своей возвышенной простоте» [IV. Л. 546], – редкий случай положительной оценки критиком евангельского эпизода. От нее падает свет на первичное восприятие Волыным изображения Иисуса в картине «Ужин в Эммаусе» («The Sapper at Emmaus», около 1628): «Христос в чудесной позе слегка откинулся назад, и благородное лицо его, с узенькой бородкой, чрезвычайно рельефно выделяется своим профилем на светлом фоне исходящего от него сияния» [IV. Л. 546]. Общий взгляд Волынского на эту вещь с ее светотеневыми эффектами подтверждается современным рембрандтоведом D.M. Field, который конгениально с нашим критиком замечает, что «наиболее поразительное использование *chiaroscuro* в ранний период Рембрандта следует видеть в его вдохновенном творении „Ужин в Эммаусе“, причем нужно сказать, что эффекты света и тени здесь, очевидно, происходят не от Караваджо, а преимущественно от воображения Рембрандта и смелости его эксперимента» [16. Р. 88].



Ужин в Эммаусе (около 1628)

The Sapper at Emmaus (near 1628)

Но вместе с тем изменить своему взгляду на образ Христа Волынский не мог и далее заговорил о его горделивом виде, который не свойствен ни евангельскому, ни иудейскому герою, и об элементе ипокритства в этой фигуре. «Элемент этот, впрочем, не только несомненен, но и неизбежен. Художнику нечего сказать о чуждом ему Христе, в его распоряжении имеются только рецепты ипокритной эстетики и риторически-формальных красот. Это обстоятельство особенно характерно для Рембрандта, с его иудаистическими тенденциями» [IV. Л. 546].

Не без сожаления отмечает Волынский отступление Рембрандта от своего стиля в подобных сюжетах, когда говорит о третьей его «эммаусской» кар-

тине «Ужин в Эммаусе» («The Risen Christ at Emmaus», 1648), где находит «иконописного» Христа, а всю картину написанной «под очевидным гипнозом „Тайной вечери“ Леонардо да Винчи» [IV. Л. 548]; последнее подтверждает и упомянутый выше D.M. Field [16. P. 338].



Ужин в Эммаусе (1648)

The Risen Christ at Emmaus (1648)

Обойтись без широкого философско-эстетического суждения по данной теме Волынскому было невозможно, и перед продолжением анализа он замечает: «Мы отнюдь не умаляем всемирного объема и значения образа Христа в исторических судьбах европейского человечества. Нас занимает в данную минуту только его пластический образ или, вернее сказать, тот образ, который мог бы быть создан пластическим Хроносом в своих последовательных метаморфозах. Пластическим Хроносом этот образ даже не затронут. Весь целиком он сотворен изографами византийских лабораторий и визионерами александрийских крыш под звездным небом. И чем дальше мы подвигаемся вперед по линии столетий, тем образ этот, иконный и теоретический, становится все бледнее и бледнее. Он решительно фатален для всех живописцев, скульпторов и иллюстраторов. Скажем прямо и просто: он достояние не изобразительного искусства, а иератической иконописи» [IV. Л. 547–548].

В ряду живописных и графических трактовок Рембрандтом образа Христа Волынский усматривает недостаточность религиозного, идейного и человеческого содержания этой фигуры, что он постоянно и настойчиво выявляет даже в художественно безупречных исполнениях. Она с роковой неизбежностью возникает у Рембрандта, скованного канонизированной христологией. К ней же Волынский беспощаден и простить ее Рембрандту не хочет. «Дитя

габимы, он не поднялся и не мог подняться над условностями церковного символизма. Его Христос даже не часть Элогима. Как мы видели, это просто шаман и кудесник» [IV. Л. 581]. Виною же всему, как полагает критик, его отрыв от изначального монизма, который есть главный и незбылемый принцип иудаистического бого- и миропонимания. Волынский очень точно излагает его на языке своей религиозной философии. «По смыслу библейского текста Элогим творит из себя весь ныне сущий мир в духовной эманации, совпадающей со словом. Ничего другого мы не видим. Элогим говорит – и все возникает, выражение и созидание сливаются в единый акт. В поразительном, единственном в мире на пространстве всех веков, напряжении мысли автор библейского рассказа отчетливо и ясно указывает на то, что мироздание, даже в самом своем генезисе, лишено какой бы то ни было двойственности. Из единого вышло единое. Таково слово Элогима» [IV. Л. 579]. Но это монистическое основание, считает Волынский, было идейно подорвано христианством, и уже в четырнадцатом стихе первой главы Евангелия от Иоанна наметилась губительная двойственность миропонимания: когда «мы вдруг читаем, что слово стало плотью, καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο, мы уже окончательно стоим перед настоящим дуализмом. Существуют два мира – один духовный, а другой плотский, отдельные, самобытные, в неизъяснимом параллелизме» [IV. Л. 580]. Здесь исток, уверен критик, ложного обожествления Христа, и отсюда началась духовная деградация последовавшего за ним человечества.

В картинах и офортах Рембрандта на темы казни, снятия с креста, положения во гроб Волынский почти не замечает Христа, зато подробно рассматривает окружающие его фигуры и высоко оценивает их с двух точек зрения: он видит внутренне богатые человеческие типы и превосходную передачу их художником в образах; особенно привлекают его внимание Никодим, ночной собеседник Христа, и Иосиф Аримафейский. В офорте «Три креста» («The Three Crosses», 1653) образ рыдающей при распятии женщины критик называет мировым графическим шедевром и говорит, что вся нижняя толпа в целом «изобилует лицами и фигурами, исполненными с гениальной силой и почти несравненной проникновенностью» [IV. Л. 585]. Попутно он делает обширный экскурс в историю и семантику креста как орудия казни и символа страдания и утверждает, что высший смысл распятия Христа Рембрандту был недоступен: «Художник не может изобразить того, чего нет в душе, в особенности душе, насыщенной рационализмом и интеллектуальностью» [IV. Л. 586].

И тем не менее в этой душе, кроме рационализма иудаистического происхождения, Волынский обнаруживает то, что всегда интимно переживает он сам: теплое чувство к ближнему миру человека, к его единокровной и единокровно-чувственной среде, к быту. Из всех работ Рембрандта на евангельские сюжеты самое сильное впечатление на него производят офорт и картина «Возвращение блудного сына» («The Return of the Prodigal Son», офорт 1636, картина 1666–1668). Даже в языке описания и истолкования этих вещей, при всей строгой его аналитичности пробегает лирическая струя, которая вообще внутренне свойственна Волынскому и давала о себе знать в статьях о Достоевском и особенно о балете.



Возвращение блудного сына. Офорт (1636)  
The Return of the Prodigal Son. Etching (1636)



Возвращение блудного сына (1666–1668)  
The Return of the Prodigal Son (1666–1668)

В офорте критика потрясает фигура отца, перегнувшегося над сыном полной дугой. «Эта дуга старика поразительна. Откуда в душе художника такие рисунки, такие телоположения, которые так общезнакомы и, однако, будучи изображены, вызывают в нас неопишное волнение. Мы все это видели, сами переживали почти подобное, а между тем все это бесконечно ново для нас в восприятии художественного произведения. Если бы к нам явились наши почившие отцы, такие привычные нам и такие знакомые, мы тоже припали бы к их коленям, как изображенный юноша. Они были брошены, забыты нами, богатства их физические и духовные растрчены в мотовстве вместе с завещанным здоровьем. Мы все блудные сыны, гуляющие по культурным путям без наследственных фондов, в безумном предположении, что минутная мысль, один исторический день, могут смести дело веков. Вот что слышится и видится в этом гениальном офорте, насквозь иудейском по своему духу. Иудейство и культ отцов, в широчайшем смысле слова, в смысле постепенного эволюци<они>рования и пирамидальности – настоящие синонимы. ...Опять и опять отметим еще, что пяткам юноши подарено сугубое внимание художника. Они живут и говорят последним трепетом рыдающего аккорда. Да и ноги старика раздвинуты в волнующем рисунке – в их простых домашних туфлях. Правая согнутая нога выпятилась из туфли наполовину. Как все это тонко задумано и представлено коротко и сжато в бесконечно умиленных намеках» [IV. Л. 633–634].

Картина, по мнению Волынского, уступает офорту в искренности из-за ее несколько инородной церемониальности и помпезности в композиции. Но в ней «до слез» прекрасен отец. «Изумительно склонением его головы, совсем иудейское, выражающее глубочайшее чувство покорности судьбе, небу и обстоятельствам. По такому склонению головы, как мы указывали на это неоднократно, можно отличить еврея от всякого иного человека. Голова склонена вниз и вбок – и тут все, что есть в душе, целое мировоззрение, полнота слияния с космосом в чувстве легкого, отнюдь не богоборческого, смущения. Эта черта замечательна и в высшей степени благодарна для такого художника, как Рембрандт. Отец в зеленой ермолке склонился над сыном, прикрыв его спину руками защиты, любви и прощения. Такого жеста нельзя выдумать, он мог возникнуть только в душе гениального мастера, вылиться, как песня, как молитва, как старческий вздох сердца» [IV. Л. 632].

Подобными чувствами окрашен и «величайший графический шедевр» – офорт «Поклонение пастухов» («The Adoration of the Shepherds», 1652). «Это нечто невообразимо прекрасное. В сарае, на соломе, мать слегка приоткрывает лицо, на которое упал свет фонаря. Младенец лежит рядом, а чудесный Иосиф, с тонким одухотворенным лицом, читает книгу. Все просто, правдиво и бедно в своей безыскусственной идиллии, от которой душа зрителя начинает неудержимо трепетать и вздыхать в каком-то самозабвении. Ни одной черточки тут нет от церковной условности или формальной ипокритности. Рембрандт здесь в своем чистом элементе, не замутненном и не испорченном ничем. Игра светотени достигает своих последних триумфов. Взят свет фонаря в глухой темноте, и свет этот говорит, указывает, проповедует, как никакой человеческий язык» [IV. Л. 635]. Волынскому не нужно здесь ничего евангельского, ничего священного – оно совершенно лишнее в этой сценке из еврейского семейного быта.



Поклонение пастухов (1652)  
The Adoration of the Shepherds (1652)

Лейденские опыты Рембрандта над ветхозаветными сюжетами кажутся Вольтеру малоудачными. Но уже в картине «Саул и Давид» («Saul and David», около 1630) он почувствовал музыку, воплощенную в изображении рук псалмопевца, играющего на арфе. Вольтер так виртуозно описывает положение и движение его пальцев, что можно поверить ему: Рембрандт в красках дает гипнотическое ощущение музыки. Критик вводит творение художника в русло своих любимых идей, начиная с тождества музыкальности и молитвенности как неотъемлемого свойства иудейского отношения к Богу и к миру. «Душа иудейская музыкальна. В ней всегда поется бессловесный нигн<sup>1</sup>, дуют ветры с сионских высот, идет трепетание нежнейших предчувствий в созвучиях дымного оркестра. Никогда в душе еврейского народа не смолкает арфа Давида, и даже в вавилонском изгнании его плач сливается с песней. Свое государство народ этот потерял. Он вошел микроскопическим ингредиентом в состав других чуждых ему государств – на длинном пути изгнания, навязанного рабелепия и гладиаторства со зверями. Но диаспора его в целом одно сплошное синагогальное пение. Вот какие темы поставил перед нашими глазами Рембрандт» [IV. Л. 470].

<sup>1</sup> «Нигн» – неточная передача Вольтером слова «нигун» (ניגון) – мотив (*увр.*). Богослужбное чтение Св. Писания у евреев уже в древности имело форму кантиляции, т.е. музыкально-речитативной декламации, которая следовала произнесению слов в тексте, грамматическим и логическим акцентам, синтаксической организации, а не только музыкальному тональному строю. Такой вокализации была свойственна протяженная жалобно-напевная манера. Спустя некоторое время после разрушения Храма подобное чтение возобновилось в общем богослужении, прежде всего в молитвенных гимнах, а в условиях рассеяния сохранялось, кроме синагоги, в частном, домашнем чтении, продолжая традицию хаззанут – способа вокальной передачи прозаического текста из Св. Писания или молитвы.



Саул и Давид (около 1630)

Saul and David (near 1630)

Однако в передаче Рембрандтом ветхозаветных сюжетов Волынский замечает раздвоение исторического сознания художника и, соответственно, двойственность изображения, в котором один персонаж принадлежит библейской древности, а другой – временам позднейшим. По поводу восхищавшей его картины, на которой изображена последняя встреча Давида с его другом Ионафаном («David and Jonathan», 1642; критик ошибочно называет Ионафана Авессаломом), Волынский ставит «один вопрос, чрезвычайно важный при оценке библейских созданий Рембрандта. Эта волнующая нас картина, безупречна ли она с точки зрения выставляемого нами канона пластического хроноса? Что касается Давида, то необходимо признать, что в эту часть картины попало кое-что от монументальности, свойственной всем библейским типам в нашем представлении. ...При неслыханной гениальности изображения, фигура Авессалома все же принадлежит мигу, а не векам, и это именно обстоятельство делает ее скорее современной, в пункте костюма даже жанровую, а никак не исторически стилизованную, какую и должна быть картина, взятая из прошлого. Таково это произведение Рембрандта. Сам Давид монументален и в известной мере даже каменно-пластичен. Есть в нем что-то от Хроноса. Но Авессалом реален и слишком близок к нам и по жесту, и по общему своему психологическому облику. В 1642 году, в эпоху „Ночного дозора“ и глубоких волнений, связанных со смертью Саскии, Рембрандт был уже габимен в полном смысле этого слова, и все грандиозное по мысли преломлялось в его душе в формах интимнейшего, сокровеннейшего и даже комнатного чувствования. Интимные рыдания собственного сердца он передал с такой потрясающей силой в плане Авессалома. Картина выиграла в своем реализме и захватывающем пафосе, но потеряла в библейском своем ха-

рактуре. В Библии же мы имеем только горные высоты, идеи и типы почти в платоновском смысле» [IV. Л. 474–475].



Давид и Ионафан (1642)

David and Jonathan (1642)

Не удержался Рембрандт на «чисто иудейских высотах» в изображении Иеремии – Волынский увидел в нем просто задумавшегося старого еврея, но не увидел ветхозаветного пророка, «объятого мировой скорбью», от которого «должен исходить крик» [IV. Л. 478]. Также не получилась у него и библейская Вирсавия, во всех ее вариантах, в том числе и написанная с обнаженной Стоффельс: получилась собственно жанровая картина, что с библейским персонажем совершенно несовместимо. Что и как должно бы быть сделано в названных вещах, Волынский объясняет, как всегда, с помощью обстоятельных экскурсов в Ветхий Завет. В который раз здесь (как и в статьях о балете) проявляется неистребимая склонность критика растолковывать и наставлять в свете своих излюбленных идей.

Хотя и мягкие, но существенные упреки вызывает и изображение Рембрандтом иудейского первосвященника, который в своем драгоценном облачении более похож на фигуру из вагнеровской оперы, чем на библейского персонажа. И трактовка крупной темы Эсфири «не выходит из сферы жанрово-исторической или театральной» [IV. Л. 482]. Одними из немногих вещей, признанных Волынским удачными, являются живописные и графические работы Рембрандта, связанные с библейской Книгой Товита [IV. Л. 511–517].

Остается еще большой круг рассмотренных Волынским творений Рембрандта, с такими вершинами, как «Ночной дозор», «Урок анатомии», «Синдики», портреты и др. Но об этом в следующей статье.

**Источники**

- I. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 107.
- II. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 81.
- III. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 42.
- IV. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 95. Оп. 1. № 91.

**Литература**

1. *Котельников В.А.* Литературные версии критического идеализма. СПб. : Пушкинский Дом, 2010. С. 397–504.
2. *Толстая Е.* Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского. Иерусалим ; Москва : Гешарим : Мосты культуры, 2013.
3. *Котельников В.А.* Спиноза и становление русского религиозно-философского модернизма (Аким Волынский как наследник и критик Спинозы) // Вопросы философии. 2015. № 8. С. 87–97.
4. *Котельников В.А.* Наследие Канта и воинствующий идеалист Аким Волынский // Вопросы философии. 2020. № 3. С. 149–160.
5. *Котельников В.А.* Сквозь культуру // Волынский А. Ф.М. Достоевский. СПб. : Академический проект, 2006. С. 65–75.
6. *Котельников В.А.* Антропология Леонардо да Винчи в трактовке А. Волынского. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij (на русском и итальянском яз.) // Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo. Bruno Mondadori. Pearson Italia. Milano, 2012. P. 3–47.
7. *Котельников В.А.* Метаморфозы телесности в критическом дискурсе Акима Волынского // Русская литература. 2019. № 3. С. 111–121.
8. *Ровинский Д.А.* Полное собрание гравюр Рембрандта со всеми разнициами в отпечатках : в 3 т. СПб., 1890.
9. *Ludwig E.* Rembrandts Schicksal. Berlin, 1923.
10. *Simmel G.* Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. 2-te Aufl. Leipzig, 1917.
11. *Егорова К.С.* Портрет в творчестве Рембрандта. М. : Искусство, 1975.
12. *Волынский А.И.* Леонардо да Винчи. Киев : Тип. С.В. Кульженко, 1907.
13. *Nadler S.* Rembrandt's Jews. London : The University of Chicago Press, Ltd., 2003.
14. *Panofsky E.* Rembrandt und das Judentum // Jahrbuch der Hamburger Kunstmmlungen. 18 (1973).
15. *Valentiner W.R.* Rembrandt and Zpinoza. A study of spiritual conflicts in seventeenth century Holland. London, 1937.
16. *Field D.M.* Rembrandt. Grange Books. Kent : Rochester, 2007.

**Vladimir A. Kotelnikov**, Institute of the Russian Literature (Pushkinskij Dom) of The Russian Academy of Sciences (Saint-Petersburg, Russian Federation).

E-mail: vladiko@VK9485.spb.edu

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, 44, pp. 164–182.

DOI: 10.17223/2220836/44/13

**REMBRANDT IN LIGHT OF THE IDEAS OF A. VOLYNSKY**

**Keywords:** Rembrandt; painting; graphics; Judaism; Volynsky

The well-known literary critic, philosopher of religion and culture, art critic and ballet theorist Akim Volynsky (Chaim Leibovich Flexer, 1861 or 1863–1926) in his unreleased book “Rembrandt” (1925) develops a new perspective on the artist’s work. At the same time, he follows his idea of the special cultural and historical significance of Judaism. He raises the question of Rembrandt’s attitude to Jewry in genealogical and spiritual terms, reveals his connections with the religious, cultural, everyday traditions of Judaism, and examines in detail the Judaizing trend in his work. This aspect of the study is combined with the consideration of thematic, genre, style, technical features of painting and graphics of Rembrandt. Volynsky problematizes the content of those paintings of Rembrandt, in which it is customary to see the development of evangelical and later Christian subjects. The purposeful reconstruction of the Judaic tradition in the biographical material and in Rembrandt’s work is explained by Volynsky’s deep disappointment in modern Christianity. In “The Presentation of Jesus in the Temple (Hannah and Simeon)” (1627–1628). Volynsky sees first of all the Jewish domestic scene. The painting “Saint Paul in the prison” (1627) was radically audited. The Rembrandt’s John the

Baptist (“Preaching of Saint John the Baptist” circa 1633–1634) has also been bred beyond Christian history. For criticism is important to compare the preaching John and the surrounding crowd – in light of the contrast between the material and the spiritual. Rembrandt’s personality is very convincingly shown by the life-related circle of Amsterdam Jews, their way of life and worldview. Volynsky also points out that the ideological landmarks of Rembrandt were the teachings of Rabbi Moshe bin Maimon, Menasse ben Israel, Spinoza. All this led the artist away from the experience and creative reflection of Christian subjects. In the later development of the theme “Ecce homo”, in the etching “Christ presented to the people” (1655), Volynsky found, from his point of view, genuine Rembrandt characters who change the meaning of the depiction of the famous evangelical scene. A successful pictorial interpretation of the image of Christ finds Volynsky in Rembrandt paintings dedicated to the “Emmaus legend”. Of all Rembrandt’s works on evangelical subjects, he is most impressed by the etching and painting “The Return of the Prodigal Son” (etching 1636, painting 1666–1668).

The artist’s intimate feelings also colored the “greatest graphic masterpiece” – the etching “The Adoration of the Shepherds” (1652). Rembrandt’s early experiments on Old Testament plots seem to Volynsky to be unsuccessful. But already in the picture “Saul and David” (circa 1630) he felt the music embodied in the image of the hands of a psalm singer playing the harp. Volynsky masterfully describes the position and movement of his fingers. However, in Rembrandt’s transmission of Old Testament subjects Volynsky notices the split of the historical consciousness of the artist and, accordingly, the duality of the image. One of the few things that Volynsky recognized as successful are Rembrandt’s paintings and graphic works related to the biblical Book of Tobit.

### References

1. Kotelnikov, V.A. (2010) *Literaturnye versii kriticheskogo idealizma* [Literary Versions of Critical Idealism]. St. Petersburg: the Pushkin House. pp. 397–504.
2. Tolstaya, E. (2013) *Bednyy rytsar'. Intellektual'noe stranstvie Akima Volynskogo* [A Poor Knight. Akim Volynsky's intellectual journey]. Jerusalem; Moscow: Gesharim; Mosty kul'tury.
3. Kotelnikov, V.A. (2015) Spinoza i stanovlenie russkogo religiozno-filosofskogo modernizma (Akim Volynskiy kak naslednik i kritik Spinozy) [Spinoza and the formation of Russian religious and philosophical modernism (Akim Volynsky as the heir and critic of Spinoza)]. *Voprosy filosofii*. 8. pp. 87–97.
4. Kotelnikov, V.A. (2020) Nasledie Kanta i voinstvuyushchiy idealist Akim Volynskiy [The legacy of Kant and the militant idealist Akim Volynsky]. *Voprosy filosofii*. 3. pp. 149–160.
5. Kotelnikov, V.A. (2006) Skvoz' kul'turu [Through culture]. In: Volynskiy, A. *F.M. Dostoevskiy*. St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt. pp. 65–75.
6. Kotelnikov, V.A. (2012) Antropologiya Leonardo da Vinchi v traktovke A. Volynskogo. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij (na russkom i ital'yanskom yaz.) [Anthropology of Leonardo da Vinci as interpreted by A. Volynsky. L'antropologia di Leonardo da Vinci nell'interpretazione di Akim Volynskij (in Russian and Italian)]. In: Nanni, R. et al. (eds) *Leonardo in Russia: Temi e figure tra XIX e XX secolo*. Milano: Pearson. pp. 3–47.
7. Kotelnikov, V.A. (2019) Metamorfozy telesnosti v kriticheskom diskurse Akima Volynskogo [Metamorphoses of corporeality in Akim Volynsky's critical discourse]. *Russkaya literatura*. 3. pp. 111–121.
8. Rovinsky, D.A. (1890) *Polnoe sobranie gravyur Rembrandta so vsemi raznitsami v otpechatkakh: v 3 t.* [The Complete Collection of Rembrandt's engravings with all the differences in prints: in 3 vols]. St. Petersburg: [s.n.].
9. Ludwig, E. (1923) *Rembrandts Schicksal*. Berlin: [s.n.].
10. Simmel, G. (1917) *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*. 2nd ed. Leipzig: [s.n.].
11. Egorova, K.S. (1975) *Portret v tvorchestve Rembrandta* [Portrait in Rembrandt's creativity]. Moscow: Iskustvo.
12. Volynsky, A.L. (1907) *Leonardo da Vinchi* [Leonardo da Vinci]. Kyiv: Tip. S.V. Kul'zhenko.
13. Nadler, S. (2003) *Rembrandt's Jews*. London: The University of Chicago Press.
14. Panofsky, E. (1973) Rembrandt und das Judentum. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*. 18.
15. Valentiner, W.R. (1937) *Rembrandt and Spinoza. A study of spiritual conflicts in seventeenth century Holland*. London: [s.n.].
16. Field, D.M. (2007) *Rembrandt. Grange Books*. Kent: Rochester.