

**«ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА»:
БОЛЬШЕ ЧЕМ ВИДИТ ГЛАЗ**

Галина Любан

В залах Эрмитажа





Серия
БОЛЬШЕ ЧЕМ ВИДИТ ГЛАЗ



Рембрандт Харменс ван Рейн. *Автопортрет*
1669. Холст, масло
Музей Вальрафа-Рихартца, Кёльн. WRM 2526



**Г а л и н а
Л ю б а н**

**«ВОЗВРАЩЕНИЕ
БЛУДНОГО СЫНА»:
БОЛЬШЕ
ЧЕМ ВИДИТ ГЛАЗ**

Москва
2007



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Американского еврейского распределительного
комитета («Джойнт») в рамках программы
«Развитие еврейских общин в СНГ»

Благодарим за предоставленные иллюстрации:

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Joods Historich Museum, Amsterdam
Rijksmuseum, Amsterdam
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Teylers Museum, Haarlem
The Pierpont Morgan Library, New York
Wallraf-Richartz-Museum, Köln

**Любан Г. «Возвращение блудного сына»: больше чем видит
глаз. — М.: Дом еврейской книги. 2007. — 32 с.: илл.**

На обложке:

Рембрандт. *Возвращение блудного сына*
1668/69. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Оформление *П. Пичугова*

© Г. Любан, 2007
© Издательство «Дом еврейской книги», 2007

ISBN 9785983700227

Формат 60 x 90/16. Бумага мелованная. Печать офсетная. Печ.л. 2,0
Подписано в печать 10.04.2007. Заказ №
Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



ВВЕДЕНИЕ

Серия брошюр под общим названием «Больше чем видит глаз» адресована лекторам общинных центров и широкому кругу читателей, интересующихся еврейской историей и культурой. Цель проекта – представить непредвзятому зрителю шедевры Государственного Эрмитажа в необычной перспективе: глазами еврейского историка.

В течение нескольких тысячелетий евреи диаспоры соседствовали с народами Европы и Востока. Еврейское самобытное присутствие вызывало разные настроения в Западной Европе, в том числе и благожелательное любопытство, как это случилось в Голландии XVII века. Интенсивная жизнь еврейской общины в Амстердаме, вызванная рациональным подходом к проблеме веротерпимости в первой буржуазной республике, привлекала внимание голландских художников. Рембрандт не только создавал еврейские портреты – не будет преувеличением сказать, что еврейские образы стали основой его подхода к библейской (исторической) живописи [2].

В странах Востока еврейские художники и ремесленники активно участвовали наряду с местными мастерами в создании предметов искусства. В коллекциях глиптики ведущих музеев мира, таких, как Британский музей, Государственный Эрмитаж и другие, можно увидеть работы еврейских мастеров, хотя они редко атрибутировались как таковые. Однако их



иконография представляет особую ценность с точки зрения изучения развития еврейской культуры и ее взаимодействия с другими культурными традициями стран Востока.

Мне хочется выразить особую признательность заместителю директора Эрмитажа В.Ю. Матвееву, который помог мне начать эту работу, и старшему научному сотруднику отдела западноевропейской живописи доктору И.В. Линник, благожелательность и эрудиция которой вдохновили меня на продолжение этой работы.

Старший научный сотрудник отдела Востока Государственного Эрмитажа А.Б. Никитин оказал неоценимую помощь в общем подходе к теме и любезно согласился быть соавтором следующей книги, посвященной искусству еврейских ремесленников в Персии сасанидского периода.





«ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА»: БОЛЬШЕ ЧЕМ ВИДИТ ГЛАЗ

Блудный сын покинул отчий кров, растратил свою долю наследства в гулянках и пирушках, подорвал здоровье и, страдая от голода и холода, вспомнил об отце и родном доме. Он решил вернуться, не надеясь на прощение. Старик отец вышел ему навстречу со словами: «Мой сын жив!» Эта история известна как притча из Евангелия от Луки (15:11–32), но менее известна как часть устной и письменной еврейской традиции.

Метафора встречи отца и раскаявшегося сына связана с литургией еврейского Нового года. Каждый год в праздник Рош ХаШана (ивр. *голова года*) в синагоге звучит шофар¹, поэтому другое название праздника — День трубных звуков, очередность которых отдельно оговорена в Каббале². Звуки шофара, как ноты в партитуре, имеют определенную тональность и продолжительность, образуя особый музыкальный строй.

В хасидской³ версии притчи рассказывается, что в чужих странах блудный сын забыл родной язык и, вернувшись в от-

¹ *Шофар* — рог барана, используемый для ритуальных целей.

² *Каббала* — еврейское теософское учение с элементами мистики, стремящееся раскрыть потаенный смысл Торы.

³ *Хасидизм* — возникшее в XVIII в. еврейское движение, основанное на непосредственном восприятии Б-га.



Рис. 1. Фронтиспис книги *Коль Бо*. Иерусалим, 1976





чий дом, не мог даже попросить слуг позвать отца. Тогда он в отчаянии закричал, и старик отец узнал его голос. Но звуки шофара — это не только голос юноши, в отчаянии зовущего отца; как объясняет та же хасидская притча, традиция праздника построена на общей для всех евреев вере в то, что шофар — это голос всего народа Израиля, взывающего к своему Небесному отцу в последней надежде на прощение в Судный день. Не случайно трубные звуки шофара — кульминационный и заключительный момент литургии праздника.

В старинном сборнике ритуальных правил и легальных установлений — книге *Коль Бо* (ивр. «*Всё в ней*»), в разделе Тшува (возвращение к вере — ивр. *ответ, раскаяние*) также используется аллегория встречи отца и сына, потерявшего в превратностях бытия веру в Бога. Исторические корни книги *Коль Бо* уходят во времена Талмуда (IV–V вв.). В XVI в. эта книга была напечатана в числе первых в Неаполе и Венеции и продолжает издаваться по сей день (рис. 1). В XVII в. *Коль Бо* появилась в Амстердаме. По-видимому, ее напечатал первый в городе издатель — Менаше бен Исраэль, друг и сосед Рембрандта.

Предназначалась эта книга прежде всего евреям, которые нашли пристанище в Амстердаме после изгнания из Испании и Португалии, — так называемым «новым христианам», или марранам (исп. *свиньи*), т.е. евреям, насильно обращенным в христианство во времена инквизиции. Голландия, первая буржуазная республика Европы, отличалась веротерпимостью и живым интересом к новым пришельцам. Тшува для амстердамских евреев стала массовым явлением: они возвращались в иудаизм, хотя продолжали носить камзолы и парики и говорить по-испански.

Сюжет «Возвращение блудного сына» приобрел особую популярность в европейской живописи XVI–XVII вв. Каждый художник воплощал его в соответствии со своими вкусами и ожиданиями зрителей. Альбрехт Дюрер (рис. 2) представил героя, обедающего со свиньями на скотном дворе, в то время как двери и окна соседних домов наглухо закрыты. Лука Лейденский (рис. 3) создал одну из первых в истории живописи жанровую сцену: блудный сын пирует в беспутной компании. Рембрандта, в отличие от его знаменитых предшественников, интересует суть происходящего: *встреча* отца и блудного сына.



Рис. 2. Альбрехт Дюрер. *Блудный сын*
Ок. 1498. Гравюра. Британский музей, Лондон
Bartsch [1], № 28/49



Рис. 3. Лука Лейденский. *Блудный сын*
Ок. 1500. Гравюра. Государственный музей, Амстердам



Рис. 4. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*
1668/69. Холст, масло. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. ГЭ-742



Рис. 4а. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*
Фрагмент



ВЕРСИИ

Полотно 1668/69 г. (рис. 4) не единственная работа Рембрандта на эту тему. Еще в 1636 г. он проявляет интерес к популярной библейской истории и создает офорт «Возвращение блудного сына» (рис. 5). В этой работе молодой художник воспроизводит сцену встречи, используя дополнительных персонажей: любопытная служанка выглядывает из окна, слуги торопятся принести новую одежду и башмаки, обмениваясь по дороге впечатлениями. Отец и сын устремляются друг к другу, но такого эмоционального и физического слияния, которое мы видим в поздней работе, в раннем офорте нет. Скорее, это жанровая сцена, художественными средствами передающая содержание библейской притчи.

Рисунок Рембрандта 1642 г. (рис. 6) на ту же тему находится в старейшем в Голландии музее Тейлера в Харлеме (Teylers-Museum). Он свидетельствует о дальнейших поисках художника, и в этой версии мастер далек от буквального воплощения текста притчи. В притче блудный сын — младший из двоих сыновей. А на рисунке маленький мальчик напряженно наблюдает за встречей странника и его пожилого отца. Брошенный на землю посох, раздвоенный вверху, — характерная деталь иконографии паломников в XVI–XVII вв. Отношение к паломничеству в протестантских странах было крайне отрицательным, оно расценивалось как занятие вредное или по



Рис. 5. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*
1636. Офорт. Bartsch № 91



Рис. 6. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*
1642. Рисунок. Музей Тейлера, Харлем



крайней мере не приносящее пользы общине и семье паломника. Несомненно, отрицательная коннотация героя мифа о Вечном Жиде, особенно популярного в средневековой Европе в эпоху Реформации, также сказывалась на отношении к странникам и паломникам и находила свое выражение в иконографии, как это будет показано ниже.

Картина, находящаяся в Эрмитаже, загадочна с разных точек зрения и, конечно, не является иллюстрацией конкретного текста. Мы не знаем, кому было предназначено полотно, однако известно, что оно написано в последний год жизни художника. Эта новелла о раскаянии и любви — последнее послание Рембрандта, поэтому не иссякает стремление историков и искусствоведов исследовать и разгадать каждую ее деталь.

Картина 1668/69 г. — самое большое (260 x 203 см) полотно Рембрандта на религиозную тему и в то же время самое лаконичное выражение сути: она сведена к знаку — знаку единения двух существ в любви и прощении. Коленопреклоненный сын замер перед отцом. Он стоит спиной к зрителю, закрытые глаза, согбенная спина передают его раскаяние и безмерное сожаление. Мы не видим лица сына, художник намеренно разворачивает его так, что оно лишь обозначено — этот прием называется *profil perdu* (франц. *потерянный профиль*). Глаза старика кажутся незрячими, во всяком случае, его взгляд теряется, не находя контакта со зрителем. Не только выражение лица, но и положение рук передает всепрощающую любовь отца к сыну (рис. 4а).

Рембрандт передает невидимую жизнь души своим излюбленным способом: изображением жеста и прикосновения. Руки, нежно касающиеся грубой ткани, прикрывающей плечи сына, и в то же время обнимающие юношу, — безмолвный ответ на немую мольбу о прощении. Необычайная энергия почти осязаемо исходит от картины. Многие находят в ней целительную силу. Пожалуй, лучше всех это выразил протестантский пастор Генри Ноувен, неоднократно посещавший Эрмитаж, чтобы вновь и вновь ощутить ауру, которая окружает картину: «Но руки отца, эти руки старого человека, касающиеся плеч сына, они прикоснулись и ко мне так, как никто никогда не делал это прежде» [3].





СВИДЕТЕЛИ

Отец и сын не одни. Сцена примирения усиливается благодаря фигурам персонажей, не участвующих в действии непосредственно, но наблюдающих за происходящим со стороны. Темные силуэты с трудом различимы на темном фоне и выглядят скорее призрачной игрой воображения.

Кто они, эти свидетели? Этот вопрос волнует исследователей на протяжении многих десятилетий. Ирина Линник, известный эксперт из Эрмитажа, утверждает [4], что картина 1668/69 г. имеет прообраз — гравюру на дереве, выполненную нидерландским мастером Корнелисом Антониссеном в 1541 г. (рис. 7).

Расположение центральных фигур гравюры, отца и сына, композиционно напоминает офорт Рембрандта 1636 г.: сын стоит на коленях, молитвенно сложив руки, в то время как отец в знак прощения кладет ему руки на плечи. На гравюре герои также окружены высокими фигурами, олицетворяющими, судя по надписям, Веру, Надежду, Любовь, Покаяние и Правду. В небе, в сиянии облака, на трех языках (иврите, греческом и латыни) написано слово «Бог». И. Линник считает, что по настроению, возвышенному и торжественному, последняя работа Рембрандта ближе к этой гравюре, чем его ранние работы.



Рис. 7. К. Антониссен. *Блудный сын*
1541. Гравюра на дереве [4]





Рентгенографический анализ показал, что первоначально и некоторые детали картины Рембрандта имели сходство с работой Антониссена, например, на голове отца был такой же полосатый тюрбан, как и на гравюре. Однако первоначальная версия картины, сохранившаяся под слоями краски, была переписана Рембрандтом и приобрела свой нынешний вид. Изменения и исправления, по мнению голландского эксперта Эрнеста ван дер Ветеринга⁴, свидетельствуют не только о творческих исканиях мастера, но и о подлинности полотна, что особенно важно для атрибуции картины.

Тайна персонажей второго плана, однако, остается неразгаданной. На картине 1668/69 г. есть только отдаленное сходство одной из фигур, самой дальней и почти исчезающей в темноте, с аллегорией Любви на гравюре Антониссена. Это фигура, на груди которой скорее угадывается медальон в форме сердца. Гораздо яснее, чем остальные, на картине выступает высокая мужская фигура справа — пожилой мужчина с бородой, в высокой шапке и с посохом в руках. Эта фигура играет важную роль в композиции (как вторая вертикальная ось) и сюжете картины. Лицо, выражающее сочувствие, дорожный плащ, перекликающийся по цвету с одеянием отца, и посох наводят нас на мысль, что этот человек тоже одинокий странник.

⁴ Лекция «Новый и старый взгляд на Рембрандта в Эрмитаже», прочитанная профессором Амстердамского университета Эрнестом ван дер Ветерингом 23 ноября 2006 г. в Санкт-Петербурге.



ИКОНОГРАФИЯ

Иконография образа пожилого мужчины напоминает нам также многочисленные портреты амстердамских евреев, часто служивших Рембрандту моделями для картин на библейские темы. Рембрандт был первым в истории искусства художником, который приглашал евреев для позирования.

На улице Бреестраат, где жил художник, поселилось немало евреев, бежавших из Восточной Европы от геноцида Хмельницкого⁵ и последствий Тридцатилетней войны (1618–1648). Позднее название улицы изменилось на Йоденбреестраат — Еврейская Бреестраат.

В отличие от сефардов, евреев–переселенцев из Португалии и Испании, восточноевропейские евреи-ашкеназы жили более обособленно по причинам не только этнокультурным (своеобразие языка и одежды, приверженность традиции), но и экономическим. Как правило, они были беднее и не обладали светскими связями, как их испаноязычные собратья, основавшие международное сообщество *Nacion*, которое помогло им преуспеть в создании торговых компаний в Нидерландах и Новом Свете.

⁵ Геноцид Хмельницкого — в ходе восстания гетмана Богдана Хмельницкого на Украине в 1648–1654 гг. украинские казаки уничтожили десятки тысяч евреев.



По-видимому, у ашкеназских соседей Рембрандта было достаточно времени, чтобы позировать художнику. Они даже могли быть заинтересованы в утомительной и однообразной работе моделей (натурщиков), несмотря на скромную плату. Кроме того, из-за трудностей интеграции в общество еврей-ашкеназы долгое время сохраняли свой экзотический колорит, привлекая внимание Рембрандта. Позже этот интерес приобрел более глубокий характер в связи с библейскими исканиями художника.

На рисунках 8 и 9 мы видим повторяющиеся иконографические детали: высокие шапки, береты, длинные кафтаны и обязательный посох в руке. На берлинской картине с двойным названием — «Старик в кресле» и «Старый еврей в меховой шапке» [5] (рис. 10) — изображен старик в высокой шапке, длинном одеянии и с посохом. Эта картина, безусловно, не является историческим портретом конкретного человека, однако лицо, форма бороды, одежда и что-то неуловимое, но верно переданное Рембрандтом в фигуре и позе старика напоминает нам об образах евреев на его рисунках и офортах.

Стивен Надлер утверждает, что особенная форма бороды, а точнее «ее бесформенность и длина» [5], благодаря Рембрандту передает архетипический образ ашкеназского еврея XVII в. Он также считает, что Рембрандт, особенно в последние годы жизни, привлекал евреев-натурщиков, обращаясь к библейским сюжетам. Это одна из причин, почему тема «Рембрандт и евреи» часто обсуждается в контексте определения еврейского искусства.

Начиная с XIX в. историки искусства вновь и вновь возвращаются к этой теме. Их точки зрения отражают не только индивидуальность критиков, но и национальный подход к проблеме. Так, советское искусствоведение, сложившееся под влиянием марксистской классовой теории, подчеркивает «любовь Рембрандта к простым людям» и находит для него социальное место среди этих «угнетенных тружеников».

Немецкие исследователи еврейского происхождения, взгляды которых сформировались в трагические 1930–1940-е годы, романтизируют дружбу Рембрандта и еврейской общины Амстердама. Их интересует отношение художника к соседям по Брестраат как носителям национальной культуры. Эрвин



Рис. 8. Рембрандт. *Евреи в синагоге*
1648. Офорт. Bartsch № 126



Рис. 9. Рембрандт. *Разговор*
Конец 1640-х годов. Рисунок. Музей Тейлера, Харлем



Рис. 10. Рембрандт. *Старик в кресле*
(*Старый еврей в меховой шапке*)
1652. Холст, масло. Государственный музей,
Берлин (галерея Гемальде). Cat. №. 828 А



Панофский, известный американский искусствовед, эмигрант из Германии, находит в отношениях Рембрандта и евреев идеальную и, к сожалению, утопическую модель общества, где нет места религиозным и этническим конфликтам.

Эдуард Дрюмон, французский историк, не слишком благожелательно характеризующий Рембрандта как «жалкую личность, вращающуюся в низких слоях общества», тем не менее отдает должное художнику как «эксперту по еврейскому вопросу». Алисон МакКвин в своем исследовании «Становление культа Рембрандта: повторное открытие великого мастера во Франции XIX века» [6] приводит следующее высказывание Э. Дрюмона: «Тот, кто хочет разобраться в истории евреев Голландии, должен — я подчеркиваю — должен, не созерцать творчество Рембрандта, а изучать его, тщательно исследовать и анализировать, если он действительно хочет увидеть еврейский мир... Вот они толкуют о делах на пороге синагоги, у дверей своего цеха или в ожидании новостей. Эти странники с посохами, обликом напоминающие Вечного Жида, бредут с надеждой где-нибудь и когда-нибудь обрести покой» [6].

Нельзя сказать, что Э. Дрюмон беспристрастно характеризует Рембрандта и евреев, но мы можем благодарить его за точный иконографический анализ деталей работ Рембрандта: бороды, посох, одежда действительно могут напомнить о бытовавшем со времен Средневековья образе Вечного Жида. Долгое время образ этого странника, лишённого благословения, всех прав и родного очага, безусловно, характеризовал отношение европейского общества к нежелательным пришельцам. Таким образом, Дрюмон, наименее доброжелательный критик Рембрандта, «узаконил» иконографию рембрандтовских евреев и связал ее со стереотипом Вечного Жида.

Вечный Жид вызывает в воображении зрителя образ старого человека с развевающейся бородой, мешком за спиной и посохом в руке, бредущего по дороге, которой нет конца. Эта христианская легенда возникла в Средние века и приобрела популярность в XVII в. Однако во всех источниках, на которых она якобы основана, — Евангелиях от Иоанна (18:10, 21:20) и Матфея (16:28) ничего не сказано о проклятии евреев и не назван ни один конкретный человек. Читатель сам может легко проверить это, обратившись к источникам. Например,



в Евангелии от Матфея (16:28) говорится: «Есть среди вас некоторые, стоящие здесь, которые не узнают смерти, пока не настанет царство Сына человеческого». Дж. Андерсон считает, что еврейское происхождение вечного странника всего лишь постулат [7]. Ни вымышленное имя Ахашверош, ни история Малхуша (Иоанн 18:10), слуги первосвященника, якобы проклятого за то, что он поднял руку на Иисуса, не имеют никакого отношения к вечному скитальцу. Тем более что, по предположению Дж. Андерсона, Малхуш и сама история о нем имеют эфиопское происхождение.

В Амстердаме во времена Рембрандта мрачный образ Вечного Жида неожиданно был переосмыслен. Менаше бен Исраэль (1604–1659), амстердамский раввин, сосед и друг Рембрандта, выбрал образ Вечного Жида для своей эмблемы. Он преобразовал этот трагический образ в образ путешественника-оптимиста, идущего к своей цели [8]. Менаше бен Исраэль был известен далеко за пределами Нидерландов как теолог, философ и дипломат. Признанный лидер еврейской общины, он много странствовал, стремясь помочь своим собратьям найти убежище в минуту опасности. Одна из его спасительных идей — переселение голландских евреев в Южную Америку — была связана с популярным в то время верованием, что десять потерянных израильских колен нашли пристанище на Американском континенте.

Мы видим вариант печатного знака-логотипа Менаше в левом углу его портрета, выполненного художником Салом Италия в 1642 г. (рис. 11), и на фронтисписе второго тома книги Менаше *Консилиадор* (португал. *миротворец*), выпущенной его собственной типографией в 1641 г. Этот знак (рис. 12) окружен надписью *apercebido como Romeiro* (португал. *воспринимаемый как паломник*).

Слово «*воспринимаемый*» подразумевает, что существует иное значение символа странника, отличающееся от мифологемы Вечного Жида или идеи христианского паломничества к святым местам. Этот смысл раскрывается при анализе портрета Менаше (рис. 11). Художник поместил образ путника в левом углу картины, а в правом мы видим горящую свечу и цитату из псалма: «Твое слово освещает мой путь» (Псалом 119:105). Свеча и цитата наводят нас на мысль о том, что, вы-



Рис. 11. Салом Италия. *Менаше бен Израэль*
1642. Гравюра. Исторический Еврейский музей, Амстердам



Рис. 12. Фронтиспис книги *Консилиадор*. Амстердам, 1641
(*Menasseh ben Israel 1641 Consiliador, vol. 2, Amsterdam*)
Печатный знак Менаше бен Израэля — Romeiro





бирая эмблему, Менаше имел в виду духовный аспект поиска. Об этом говорит и надпись на латыни непосредственно над его изображением: «*Perigrinando Qvaraemvs*» — *странствуя, мы ищем*. Очевидно, подразумевается не столько поиск некоей физической цели, сколько достижение духовного просвещения.

Менаше бен Израэль активно поддерживал движение *филосемитов*, которые первыми в Нидерландах признали евреев как народ Израиля и Библии и стремились понять их. Менаше пытался побудить своих христианских знакомых к переосмыслению образа Вечного Жида и роли евреев. Ц. Майзельс утверждает, что он предпринимал такие попытки неоднократно, рассылая свой портрет с эмблемой Romeiro (рис. 11) и соответствующими разъяснениями [8, с. 74].

Менаше бен Израэль настаивал на том, что образ вечного странника не должен иметь негативного оттенка, так как проклятия Вечного Жида не существовало в Священном Писании и, соответственно, нет причин для принятия евреями христианства в качестве покаяния перед приходом мессии, как полагали христиане. Такую же цель преследовал и логотип Romeiro, помещенный на фронтисписе книг, предназначенных для евреев и христиан, а также марранов, переходящих вновь в иудаизм. Майзельс доказывает, что созданный Менаше новый образ еврея-странника, соединивший в себе физический и духовный аспекты поиска, оказал большое влияние как на еврейское, так и на христианское сознание и искусство [8, с. 82].

Менаше удалось заставить многих своих соотечественников переосмыслить мрачный символизм Вечного Жида и превратить его в бодрого путешественника, но его личная судьба не отвечает созданному им оптимистическому образу. Менаше покинул этот мир как вечный странник или «блудный сын», не вернувшийся в свое отечество, переезжая из одной страны в другую в поисках новых горизонтов для своей общины.

Многие биографы Рембрандта, подчеркивающие его дружбу с Менаше, настойчиво стремятся доказать связь художника с обществом филосемитов [5; 8; 11]. Мы думаем, что нет достаточных сведений, чтобы судить об этом. Трудно делать такой вывод лишь на основании широко известного факта, что



книгу *Педро Глориоза* (португал. *Драгоценный камень*), иллюстрированную Рембрандтом [9], автор предназначал не только еврейскому читателю, а скорее всем желающим убедиться, что еврейские ценности не противоречат и, более того, имеют много общего с христианскими.

Известно, что Рембрандт формально принадлежал к протестантской реформаторской церкви, но не был исправным прихожанином: любая социальная деятельность, в том числе и религиозно-общинная, как свидетельствуют биографические материалы, не отвечала индивидуальности художника. Однако для понимания библейского творчества Рембрандта и его школы важно подчеркнуть, что протестанты, в отличие от католиков, признавали еврейское Священное Писание (Ветхий Завет) не менее авторитетным источником Божественного откровения, чем Новый Завет, и находили много параллелей между историей евреев и историей своей борьбы за освобождение от католической Испании в XVI–XVII вв.

Идея сохранения евреями статуса «народа Израиля» — «народа Завета», заключившего союз с Богом, была выдвинута Кальвином, оказавшим самое большое влияние на реформацию в Нидерландах. Кальвин подчеркивает идею «неразрывной древней традиции патриархов» в своих комментариях к Пятикнижию [10, с. 59], что противоречило разделяемой католицизмом точке зрения Павла, утверждавшего, что христиане — новый «народ Израиля» и с ним заключен новый завет (Послание к евреям 8:7–13).

Есть достаточно оснований полагать, что Менаше бен Израэль оказал решающее влияние на формирование «еврейской темы» в библейском творчестве Рембрандта. Мы наверняка знаем, что он жил рядом с Менаше бен Израэлем и иллюстрировал его книги (рис. 13, 14). Рембрандт был вовлечен в круг друзей раввина, многие из которых позировали художнику. Наиболее известен портрет еврейского доктора Эфраима Буэно⁶ — личности незаурядной, философа и писателя, дружившего с Менаше бен Израэлем и Рембрандтом. Известен также

⁶ Портрет Эфраима Буэно — одна из немногих картин, которую эксперты проекта «Рембрандт», занимающегося атрибуцией картин художника, бесспорно признают как еврейский портрет.





Рис. 13. Рембрандт. Иллюстрация к книге Менаше бен Израэля «Драгоценный камень». Амстердам, 1655. Офорт. Bartsch № 36-II-3



Рис. 14. Рембрандт. Давид и Голиаф
1655. Офорт. Bartsch № 36-II-2



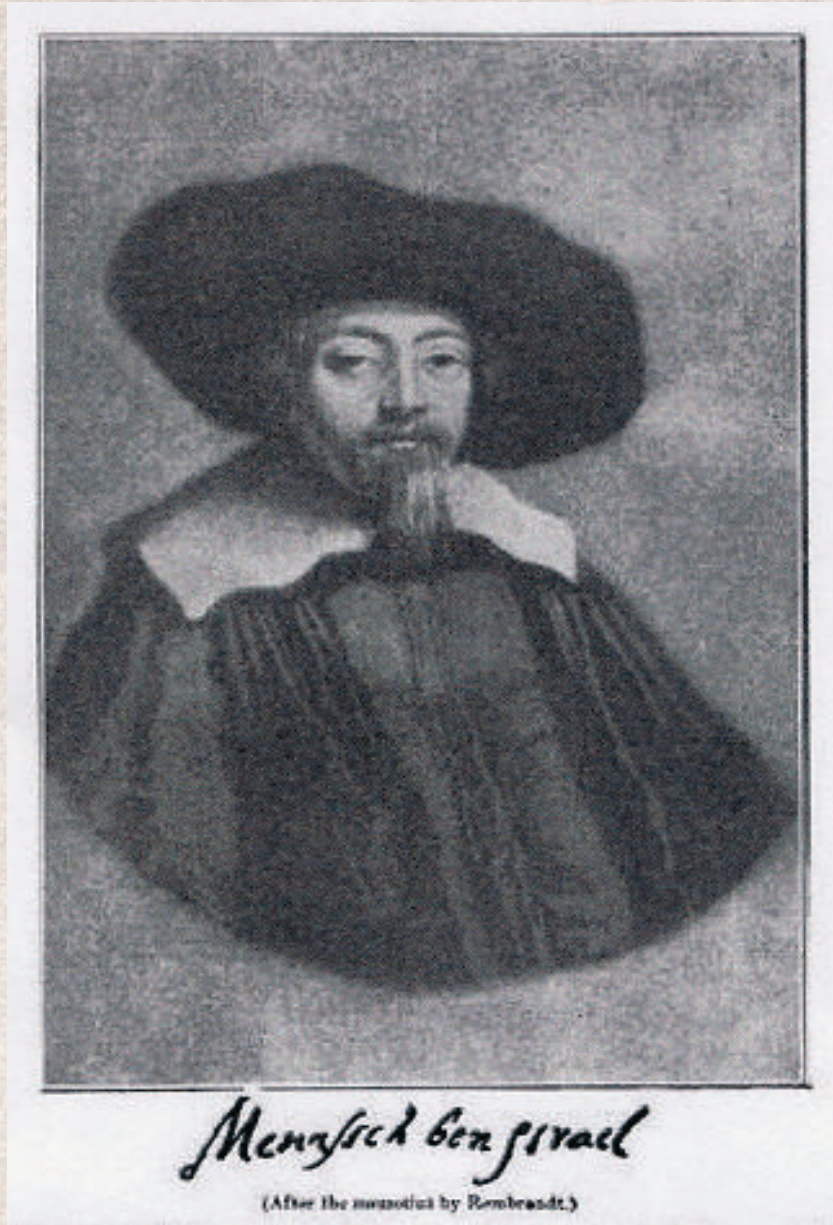


Рис. 15. Рембрандт. *Менаше бен Израэль*
1636. Офорт. Библиотека Пьерпонта Моргана, Нью-Йорк





портрет Менаше (рис. 15), выполненный Рембрандтом в технике офорта. (Теме еврейских портретов будет посвящена следующая брошюра нашей серии.)

Рембрандт был первым художником, использовавшим в своих картинах тексты на иврите — логично предположить, что Менаше и его друзья оказывали помощь художнику в этом.

Не совсем ясно, насколько Рембрандт был вовлечен в круг религиозных идей своих еврейских друзей и заказчиков, однако их жизнь и интеллектуальный мир, безусловно, были известны ему как другу и иллюстратору книг Менаше.

Картину «Возвращение блудного сына» Рембрандт писал до последних минут своей жизни. Кто знает, может быть, свидетель, стоящий справа, — это ожившие в сознании художника воспоминания о Менаше бен Исраэле или соседях-евреях, вечных странниках, поселившихся рядом с ним на улице, получившей впоследствии название Йоденбреестраат. Они тоже были свидетелями — свидетелями жизни художника. Иконографическая связь между таинственным персонажем на картине 1668/69 г. и рембрандтовскими евреями возвращает нас к истории евреев Амстердама XVII в., отраженной в творчестве великого мастера.

Размышления над последней картиной Рембрандта — «Возвращение блудного сына» приводят нас к мысли о том, что художник использовал библейский текст как отправную точку и, будучи визуальным мыслителем, передал живописными средствами собственное теологическое толкование сюжета. Так же как Менаше бен Исраэль создал новый образ странника, актуальный и для евреев, и для христиан, Рембрандт в своей последней картине создал универсальный образ любви и прощения, живущий своей вечной, загадочной жизнью.



КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bartsch. 1980. *The Illuminated Bartsch*. By W.L. Strauss. New York: Abaris Books. (Иллюстрированный справочник в 50 томах под редакцией В.Л.Штрауса.)
2. Zell M. 2002. *Reframing Rembrandt*. University of California Press.
3. Nouwen H. 1994. *The Return of the Prodigal Son: History of Homecoming*. Douledy: Image Book.
4. Linnik I. 2002. *The New Approaches to the History of the Returning of the Prodigal Son // Hermitage Readings in Memory of Levinson-Lessing*. St. Petersburg: The Hermitage Publishing House, p. 17–19.
5. Nadler S. 2003. *Rembrandt's Jews*. The University of Chicago Press, p. 54.
6. McQueen A. 2003. *The Rise of the Cult of Rembrandt: Re-inventing of the Old Master in the Nineteenth Century France*. Amsterdam University Press, p. 60.
7. Anderson G. 1965. *The Legend of the Wandering Je*. Providence.
8. Amishai-Maisels Z. 2006. *Menasseh ben Israel and the «Wandering Jew» // Ars Judaica: The Bar Ilan Journal of Jewish Art, № 2*.
9. Menasseh ben Israel. 1655. *Piedra Gloriosa, o, De la estautea de Nebuchadnesar*. Amsterdam.
10. Calvin John. 1979. *Genesis: commentaries*. Edinburgh: Banner of Truth Trust.
11. Landsberger F. 1946. *Rembrandt, the Jews, and the Bible*. Philadelphia.