

В 1642 г. была написана картина Рембрандта «Ночной дозор». Имел место типично голландский и довольно-таки прозаический заказ. Шестнадцать офицеров из городского отряда самообороны (это один из двух главных видов тогдашней голландской армии наряду с наёмниками) сложились в равных долях, чтобы Рембрандт запечатлел их в групповом портрете. Они, скорее всего, ожидали чего-то по своим меркам и запросам: чтобы костюмы были пышные и богатые, лица мужественные и оживлённые, видные и узнаваемые. Ничего более того они, по всей видимости, не требовали. То есть прямого требования не было. В подтексте заказа очевидным образом наличествует «приглашение полюбоваться



Александр Якимович,

искусствовед, критик,
историк искусства,
специалист по современному
искусству,
доктор искусствоведения,
действительный член РАХ,
Москва

«Ночной дозор» Рембрандта

на успех». Видные граждане богатого города самой динамичной и процветающей страны тогдашней Европы желали того, чтобы художник показал бы их реальные и узнаваемые физиономии и достойное уважения национальное и социальное естество.

Рембрандт написал картину скорее для себя, чем для заказчиков. Он создал драматическую сцену довольно необычного и загадочного вида. Это первый в истории образец группового портрета, в котором люди не позируют, а принимают участие в некотором событии, делают общее дело. Считается, что мастер дал в своём шедевре один из высших образцов художественного человековедения Нового времени. То есть мы сегодня можем



увидеть в «Ночном дозоре» такие достоинства. Современники их не требовали и не ожидали, а заказчики не заказывали.

На картине — беспорядок и суета, люди выбегают из городских ворот, то ли собираясь по тревоге в точку сбора, то ли отправляясь в поход, чтобы сразиться с врагом. Обычно предполагается, что этим врагом были испанские отряды короля Филиппа IV или наёмные войска католического Юга. В беспокойной сцене, полной движения, некоторые герои хорошо узнаваемы, другие же почти совершенно пропадают на заднем плане, и это уже само по себе было нарушением обычая и договора. Деньги заплачены, каждый из заказчиков должен найти себя на холсте в лучшем виде. Если же он превращён

в неясную тень сбоку или на заднем плане, то это скандал и неприятность.

Известно, что название «Ночной дозор» — изобретение позднее, и самому художнику не принадлежит. Более того, некоторые считают это название случайным и казусным. Лак, покрывающий краски, сильно потемнел, и через несколько десятков лет зрители видели в происходящем ночную сцену, событие ночного времени. А на самом деле изображённое событие свершается при свете дня. Вообще, случайные названия и примеры неверной интерпретации изобилуют в истории искусств. Но в данном случае перед нами парадокс. Название, пожалуй, оказалось ошибочным в темпоральном смысле. Всё-таки военные в то время собирались

и отправлялись воевать не в ночные часы, а в светлое время суток. Но в том-то и дело, что по своей сути, по смыслу слова «ночной дозор» имеют прямое отношение к происходящим в картине событиям и к тем подтекстам, аллюзиям, которые там можно уловить.

Самый общий вопрос касательно «Ночного дозора» звучит примерно так: можно ли считать, что эта странная и необычная картина имеет государственный резон и подкрепляет патриотические чувства голландцев, отстоявших свою страну в долгой и трудной борьбе с иностранными оккупантами? Правы ли те зрители и критики, которые видят в этом произведении один из символов Голландии, своего рода гимн голландской национальной

идентичности, то есть успеха на мировой арене, отвоёванной в тяжёлой борьбе независимости, благосостояния и сплочённости небольшого числом, но великого своими достижениями народа? Вообще говоря, большинство учёных-историков искусства не сомневается в том, что именно таким образом и следует понимать историческую картину 1642 г.¹

Если верить учёным людям, то получается, будто картина Рембрандта посвящена теме и идее «великого успеха», то есть исторического торжества голландцев. Так ли это на самом деле? Разумеется, картина Рембрандта имеет отношение к ритуалам национальной гордости и социальной солидарности. Но в ней присутствуют странные персонажи и происходят странные события, которые издавна озадачивают интерпретаторов.

Почему в луче света бежит наискосок девочка с петухом, привязанным к поясу? Что это за луч света, если brave вояки отправляются воевать в дневное время? Наверное, в нём есть некий особый смысл. Какое отношение эта фигурка в белом платье имеет к почтенным господам офицерам? Если картина посвящена славе, успеху, военной силе и исторической правоте родной страны, то зачем нужна эта девчонка, и зачем перед нею то ли пляшет, то ли кривляется странный «актёр» — низкорослый парень в странном одеянии, то ли шут, то ли городской дурачок, или вообще непонятно кто?

Из документов времени известно, что командиром отряда был капитан Франс Баннинг Кок (он стоит тут на первом плане в чёрном костюме). «Кок» означает по-голландски (как и по-английски) «петух». Очевидно, Рембрандт использовал геральдический намёк. За фигурой капитана Кока мы видим своего рода персонафикацию его герба или, точнее, видимую форму его имени. Вот он сам собственной персоной, командир Кок (он писал своё имя на старинный французский лад: Cocsq), а позади него другой «кок» (Cock),

«Ночной дозор» Рембрандта

¹ Этой традиционной точки зрения придерживается и такой глубокий интерпретатор искусства XVII в., как Е.И. Ротенберг (Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. — М., «Искусство», 1989. — С. 202).

то бишь эмблематический петух. Вероятно, несущая его девочка тоже не какая-нибудь случайная девочка, а в известном смысле фигура иносказательная.

В живописи «эпохи барокко» такие приёмы использовались довольно часто. Аллегорические и мифологические персонажи стали свободно разгуливать среди реальных и узнаваемых людей. Любитель эмблем и символов должен помнить и о том, что петух — почтенная и горделивая птица, символ воинственности, бесстрашия и отпора тёмным силам. Он не только подраться любит, он ещё и возвещает восход солнца и конец ночи, с её нечистью и страхами. Так что этого самого петуха можно увязать и с патриотизмом, и с благочестием, и с другими похвальными достоинствами. Отряд бойцов выступает на борьбу с тьмой. Да здравствует солнце, да скроется тьма. Тьма — это католическая реакция, фанатизм, герцог Альба с его свирепыми репрессиями и прочие тёмные призраки исторической ночи.

Намечается своего рода барочный пагенирик славному капитану, который со своим отрядом возвещает восход солнца над любимой страной и готов задать жару врагам своего народа и его очищенной от тёмных пятен прошлого религии — сурового протестантизма. Примерно так можно описать смысл произведения, точнее, определённый слой или уровень этого смысла. Отряд идёт воевать с тёмной силой, с властью ночи.

Таким образом, перед нами как будто вполне правильная «идейная картина», которую можно было одобрить и принять в качестве политически полезного, социально конформного и культурно адекватного произведения искусства. В общем, заказчики как будто получили желаемое. Правда, сцена несколько хаотична и неясна, большинство персонажей теряется в сутолоке на заднем плане. Они скрываются в полутьме даже сегодня, когда полотно расчищено, и в нём воцарилось нечто вроде дневного освещения. Точнее, освещение оказалось какое-то странное. Не сказать, что здесь царила ночь. Но и день — не то слово. Тут, как говорят французы, время между собакой

и волком, промежуточное время. Темно-та ещё не отступила, свет обещает залить сцену действия, да всё никак не зальет. То ли аллегорическая, то ли просто так себе девчонка попала в луч света, а некоторые из офицеров славной роты так и остались в полутьме. А ведь они за свои портреты внесли свои деньги, кровные гильдены. Некоторые из заказчиков были открыто недовольны. Но в целом мастер всё-таки выполнил заказ. Настало время, когда картину стали показывать в особом зале амстердамского «Рейксмузеума», и сама обстановка показа подчёркивает, что тут речь идёт о славной реликвии, одной из тех символических ценностей, которые лежат в фундаменте национальной культуры.

Однако мы знаем, что к этой картине были серьёзные претензии, а отношение к ней долгое время было несколько странным и даже, можно сказать, не вполне почтительным. Дело не только в неудовольствии отдельных заказчиков. «Ночной дозор» явно вызывал определённое недоумение современников и сограждан. Они видели в картине занятный курьёз. Такие вещи не выбрасывают, но с ними обращаются достаточно неприуждённо. Известно, что лет через сорок после написания картину выставили в одном из помещений городской администрации, но для того чтобы подогнать слишком большой холст к простенку, она была обрезана с трёх сторон, а более всего с левой стороны. Несколько фигур исчезли, да и сама пространственная конфигурация заметно изменилась. По всей вероятности, работа Рембрандта не настолько ценилась, чтобы уберечь её от бесцеремонного урезания².

С высоко ценимыми шедеврами больших мастеров так не поступали: картины признанных, вроде Тициана или Рубенса, стоили весьма дорого, и отрезать от них куски обычно не приходило в голову ни расточительным королям, ни практичным торговцам. Картины же Рембрандта подвергались такому урезанию не однажды. «Заговор Юлия Цивилиса» из Стокгольм-

² Rosenberg J. Rembrandt. — Cambridge/Mass., 1948. — Vol. 1. — P.121.



«Ночной дозор» Рембрандта

ского музея тоже претерпел подобную операцию. Кстати, тоже картина о борьбе тьмы и света. Но не станем отвлекаться.

Может быть, что-то было не так в «Ночном дозоре»? Что же именно могло озадачивать и настораживать внимательных, понимающих ценителей живописного искусства, которых в Амстердаме уже в те времена было немало? Может быть, что-то мешало современникам-голландцам увидеть в картине изображение героев родной страны и гордый символ идентичности славной нации? Оно было бы и хорошо увидеть там гимн свету и проклятие ночи, «да скроется тьма». Это идеологически корректно, и власти бы порадовались, и почтенным горожанам было бы приятно. Но что-то мешало и тем, и тем.

Некая странность «Ночного дозора» очевидна зрителю в тот самый миг, когда он рассматривает центральную фигуру. На первом плане возвышается высокая фигура капитана Кока в дорогом чёрном костюме, с великолепными кружевами на воротнике и обшлагах. Тёмный силуэт должен был, по идее, выделяться на более светлом фоне и обладать выразительным контуром, а потому господствовать над своим окружением. На самом деле мы замечаем, что тут что-то не так: фигура «плавает» в пространстве, или как бы растворяется в нём, а не господствует над окружением. Дело в том, что тёмный силуэт погружён в неясную полутьму, которая и смазывает контуры. Опять эта полутьма... Выделяется лицо командира и его ноги в дорогих туфлях. Всё остальное размыто, нечётко. Вряд ли это результат повреждённости холста, которому пришлось пережить немало в своей исторической биографии. (Одна только эвакуация шедевра во время Второй мировой войны чего стоит.) Красочный слой, как уверенно говорят специалисты, сохранился неплохо. Так что игры непонятного света и неизвестно для чего фигурирующих здесь теней имеют, скорее всего, авторское происхождение. Что-то нам хотел сказать этот художник, и даже сказал, и даже, вероятно, можно понять, что именно он нам сказал.

По своему местоположению капитан Франс Баннинг Кок в картине главный, но он написан таким образом, что как будто бы это не так. А есть ли тут вообще главный герой? Без героя, вождя, без предводителя идеологическая картина немислима. Но в центре картины находится странная «девочка» с эмблематическим петухом (птицей капитана Кока), привязанным к поясу. Она выделена лучом света, и её белое платье сверкает таким манером, что взгляд зрителя произвольно возвращается к этому пятну света снова и снова. «Девочка с петухом» озадачивает внимательного зрителя вовсе не потому, что она иносказательная. Она вообще странное существо. Если капитан Кок здесь — только наполовину командир, то эмблематическая девочка с петухом — быть может, совсем и не девочка. У неё лицо бойкой

молодой женщины с несколько курносый носиком и намечающимся вторым подбородком. Мы видим примерно тот самый тип женщины, который нередко появляется в картинах Рембрандта. Это не тип классической красавицы или аристократической дамы, а скорее, тип демократической «милашки», задорной и забавной непоседы из народа. Но рост совсем маленький, как у десятилетнего ребёнка. Уж не карлица ли, не занятая ли человеческая игрушка? Но с какой стати такие шутки могли бы появиться в серьёзной и ответственной картине на большую и важную тему? Почтенные бюргеры надели свои военные камзолы, взяли оружие и отправились на войну против сил ночи. Дело серьёзное — страну спасать, а тут какие-то странности и непонятки. О чём думал минхер кунстенаар Рембрандт, когда чужд был таким манером?

Существо с петухом занимается в картине каким-то особым делом. Все остальные мобилизуются, выступают в поход, проверяют оружие, всматриваются вдаль. Они как будто готовы убедить нас в том, что участвуют в «большой истории». «Девочка», скорее, пританцовывает и двигается в противоположную сторону: все — налево и вперёд, а она — направо и вглубь. Притом она оглядывается на нас и прямо поглядывает в глаза зрителя своими внимательными и совсем не озабоченными глазками. Она словно переглядывается со зрителем, но для чего и с какой стати? Вряд ли она полна сознанием своего участия в государственном, патриотическом деле. Вряд ли она ищет в наших глазах сочувствия и понимания этому общему делу достойных и славных голландцев. Тут что-то другое.

Скорее, перед нами разворачивается некое подобие театральной интермедии. Большая игра на общую государственную и национальную тему охватывает большинство больших и воинственных персонажей, с их алебардами и аркебузами. Они заняты своей идеологией, они играют в исторической драме, где Наши, то есть силы света, дают отпор Врагам, силам тьмы, порождениям ночи, исчадиям ада. Это большой идеологический спектакль. Но у девочки с петухом какая-

то своя игра. Историки искусства с давних пор жалуются на то, что в великой картине присутствуют некие необязательные и невнятные персонажи³. Имеются в виду прежде всего именно «девочка» и «плясун». В самом деле, для чего здесь нужны эти небольшие, но столь заметные и явно существенные фигурки? Возможно, они вовсе не случайны здесь, а напротив, играют ключевую роль.

Странное «необязательное» существо находится здесь в небольшом открытом пространстве — единственном свободном пятнышке среди толпы людей, и в это место как раз и падает яркий луч света. Напоминаю, что вся картина была первоначально освещена дневным светом. Но как бы то ни было, маленькая площадка в середине, на которой и расположена девочка, освещена ярче всех прочих частей картины, и так оно было с самого начала. Следовательно, в этой фигуре есть какой-то особый и существенный смысл.

Перед приплясывающей не то девочкой, не то актрисой, исполняющей роль девочки, также пританцовывает уже упоминавшаяся выше небольшая мужская (или мальчишеская) фигурка в несомненно театральном костюме. Мы не видим лица этого существа, а можем различить в полутени (опять эта полутень!) его короткие широкие штаны, скроенные по старинной испанской моде столетней давности (то есть одежда для середины XVII в. уже забавная и театральная, как всё стародовское). Почему-то венки из дубовых листьев, то есть символ мужества, победы и триумфа, напялен прямо на металлический шлем. Тут больше шутства, чем серьёзности.

Костюм героя и гротескные выкрутасы, производимые ногами и задом этого «танцора», довольно откровенным образом отсылают нас к комическим и шутовским образам «смешных вояк» в народном комедийном театре XVII и XVIII вв. Маска вояки была распространённой принадлежностью шутейных представлений в разных странах Европы, и голландцы тоже не могли не знать, кто такие

³Weisbach W. Rembrandt. — Berlin und Leipzig, 1926. — S. 56.

«Ночной дозор» Рембрандта



Тарталья, Скарамуш, Капитан и прочие забавные персонажи. Они были призваны корчить на сцене свирепые рожи, изрыгать зверские угрозы, но в конце концов тушеваться и отступать, причём нередко перед натиском решительной женщины или дерзкой девчонки. Быть может, в странном импровизированном театре Рембрандта, разыгранном на ходу, маленький кривоногий испанский вояка с дубовым венком на бронированной башке пытается припугнуть «девочку с петухом», олицетворяющую голландского командира, капитана Кока? Но она явно не робеет и не собирается отступать.

Недоговорённость иносказаний здесь равноценна невыявленности форм и двусмысленности живописной ткани. Происходит нечто странное. Реальный живой военачальник, капитан Кок, отчасти растворяется в воздухе, начинает превращаться в призрак, уходит в полутьму, и мы не можем быть вполне уверены в том, что у него есть настоящее тело и реальные мышцы. Эмблематическая «девочка с петухом» на глазах превращается в крошечную актёрку, которая приплясывает за спиной капитана в сопровождении забавного маленького актёра, похожего на смешного вояку из ярмарочного народного театра. Они вдвоём как будто разыгрывают какой-то импровизированный дивертисмент.

Театральное начало в картине Рембрандта первоначально было выявлено гораздо очевиднее, чем сегодня. На краю сцены слева располагались фигуры трёх зрителей. Они известны по старой копии, изготовленной в конце XVII в. ещё до обрезания левой стороны. (Сегодня эта старая копия выставляется в Рейксмузеуме в одном зале с самим «Ночным дозором».) Зрители не принимают участия в общем переполохе, они скорее смотрят на происходящее как на своего рода занятный спектакль.

Приплясывает освещённая лучом света «девочка», а может быть, и не девочка. Вертит седалищем забавный маленький вояка с венком победителя на голове. В общем, там играют и даже, быть может, валяют дурака. Актриса же, играющая девочку, успевает мельком заглянуть

в зал, всмотреться в лица зрителей, как будто спрашивает: дошло ли до нас то, что там разыгрывается? Способны ли мы сообразить, о чём идёт речь?

Как же не сообразить. Картина закончена в 1642 г. Беды, победы и страхи большой европейской войны остались позади. До Мюнстерского мира 1648 г. оставалось ещё несколько лет, но после двух десятилетий Тридцатилетней войны стало ясно, что католические силы, их союзники и наёмники не могут нанести более серьёзного урона непокорным странам Северной Европы. Эта старая угроза развеялась.

Консервативная сторона конфликта выдохлась, патриархально-монархическая и католическая политика обанкротилась. Главные ударные силы испанцев скованы в новых стычках и походах, ибо португальцы восстали и борются за государственную независимость от Мадрида, каталонцы обнаруживают непокорность, даже вчерашние союзники — французы собираются выступить против воинства Габсбургов. Ни о каких походах в Нидерланды уже не думают в это время ни при дворе испанского короля Филиппа IV, ни в Ватикане. Непокорных и непочтительных голландцев, отпавших от католической веры и от своей метрополии, приходится оставить в покое.

Хорошо информированные и весьма сообразительные мореплаватели, купцы и предприниматели Голландии, её патриции и политические деятели уже отлично сообразили, куда ветер дует и как обстоят дела. Ничто на самом деле не угрожает в это время маленькой, процветающей и фактически уже вполне независимой стране. И потому сцена мобилизации, воинственное размахивание алебардами и аркебузами — это своего рода патриотическое представление для поддержания духа. Или, иными словами, перед нами социальный ритуал демонстрации своей национальной и политической идентичности. Но именно ритуал, а не реальное событие. Войны не будет. Испанцы не придут. Серьёзное историческое потрясение, требующее всплеска национального самосознания, не предвидится. Можно

снять с лица возвышенное выражение, расслабиться и даже посмеяться. Ночь не угрожает жителям Амстердама. И потому патриотическое зрелище типа «отправляемся в поход» — это чистой воды пропагандистский акт.

Вот о чём следовало бы думать зрителю, который пришёл в Рейксмузеум и стоит перед картиной «Ночной дозор». Разумеется, её никак нельзя назвать антипатриотической либо антисоциальной. До антивоенных картин двадцатого века ещё очень далеко, а до исторически более приближенных «Бедствий войны» испанца Франсиско Гойи остаётся ещё полтора столетия. И всё же ироническая театрализованная сцена разыгрывается в картине Рембрандта прямо за плечами бойцов, которым не придётся (да и не с кем) на самом деле воевать. Они всматриваются вдаль, готовят оружие, устремляются вперед, а ведь напрасно: противника у них нет. Проницательный голландский зритель 1642 г. должен был это понимать — и даже, вероятно, посмеиваться над забавным героическим спектаклем, в котором обнаруживаются такие комичные саморазоблачения.

Напрасно потешный вояка в шлеме с дубовым венком кривляется и словно хочет наброситься на «девочку капитана Кока». Она не боится и вприпрыжку двигается к городским воротам. Командир начинает как бы таять в воздухе, а боевой петух, воинственная эмблема командира, свешивается с пояса, но выглядит уже как мирный припас, купленная на рынке снедь, отправляющаяся на мирную кухню городской семьи, захотевшей отведать куриного супчика. Героические времена остались позади. Тьма осталась в прошлом, преисподняя более не разverzается, и страшные инквизиторы, чудовищные фанатики и безумцы не наступают на страну. Рембрандт и его зрители наверняка понимают это, и потому художник намёком даёт понять, что тут перед нами ритуал, государственное действие, в котором полагается участвовать всем сознательным гражданам, но ежели эти граждане не глупы, то они про себя усмеваются над действиями и ритуалами и понимают их условность.

«Ночной дозор» Рембрандта

Художник не отказывается иллюстрировать общие места и идейные стереотипы своего времени и своей страны, но притом не преминёт глянуть в другом направлении и дать нам повод подумать о том, что такое коллективная мифология, что такое самовнушение власти и массовые иллюзии наций и социумов о себе самих.

Так что в картине «Ночной дозор» напрасно видели и стремятся до сих пор видеть панегирик голландской национальной идентичности и героической истории страны. Рембрандт не стал повторять мифологические патриотические штампы. Он проявил, скорее, качество «мудрого непослушания». Он подметил в истории те пласты или моменты, которые с точки зрения культурных императивов его родины были сомнительными, даже компрометирующими.

Откуда пришло к художнику такое качество и с какими линиями европейского сознания (в смысле mind) можно было бы его увязать? В какой-то степени можно здесь сослаться на «протестантское бесстрашие» и исследовательское отношение к почтенным и общественно почитаемым моментам истории (национальной, библейской, античной или иной). Вспомним о том, что в 1642 г. издана одна из немногих голландских теоретических работ об искусстве: это трактат Филиппа Ангеля «Похвала искусству живописи». Там явственно звучит призыв к демифологизирующему мышлению. Ангель настоятельно советует не ориентироваться на идеи почтенных предшественников и не повторять образцы старых мастеров, а самостоятельно и независимо углубляться в историю и научиться мыслить о ней без привычных очков⁴.

В такой рекомендации можно заподозрить уже те самые установки, которые пойдут в ход в эпоху Просвещения, когда кто только не говорил о том, что разум человеческий должен, наконец, принести людям свет и проникнуть в тёмные закоулки веры, общественных условностей и политической власти. «Везде движение, беспокойство, свет», — напишет Бомарше спустя более чем сто лет.

⁴ Мастера искусства об искусстве. — М., «Искусство», 1967. — Т. 3 — С. 251.

Можно ли было в самом деле научить-ся «искусству непослушания», читая тогдашние протестантские исследования Библии и толкования античной истории, остаётся открытым вопросом. Факт заключается в том, что остро проблемная трактовка исторической темы в картине «Ночной дозор» была для Рембрандта не отдельным эпизодом, а скорее, выражением его принципиальной установки.

Вспомним о том, что в прежние годы он написал несколько картин, где наличествует откровенная ирония над классическим идеалом античности. Например, «Похищение Ганимеда» 1635 г. из Дрезденской галереи. Написать Ганимеда в виде перепуганного неказистого мальчонки, которого ухватил за нечистую рубашечку довольно нелепый и пыльный орёл, и который (мальчонка) орёт во весь свой обширный рот и некрасиво писается с перепугу — такого никто себе не позволял ни в Голландии, ни где-либо ещё в те времена. Е.И. Ротенберг справедливо усматривает в подобных произведениях своего рода нигилизм⁵.

Разумеется, над «священной историей» христианин Рембрандт никогда не иронизировал, опасных игр в области этой тематики себе не позволял. Но именно в этой особо важной для себя сфере идей он проявлял уникальное исследовательское качество: осмыслял и запечатлевал никогда не изображавшиеся эпизоды из Библии, совершенно перетолковывал сюжеты канонические и даже реконструировал такие эпизоды, которые в Писании как бы подразумеваются, однако же прямо не фигурируют.

Вольное и независимое отношение Рембрандта к историческим, мифологическим и религиозным сюжетам было опробовано и разработано в самых разных регистрах: в плане иронической игры на грани гротеска, в плане философского переосмысления, в ключе независимого домысливания. В «Ночном дозоре» мы видим историю с её героической фасадной стороны, но тут же находим такие моменты и эпизоды, которые решительно

снимают официальный пафос и говорят, скорее, об иронической умудрённости, нежели о конформизме мастера.

Искусство молодого Рембрандта в своё время играло, как молодое вино, и там мы найдём и упоение радостями жизни («Автопортрет с Саскией на коленях», 1635 г.), и откровенное озорство по отношению к священным коровам культуры («Похищение Ганимеда»), а затем и более сложные смеси безмятежного упоения мгновением и неуверенного, даже тревожного предвидения будущего («Даная», 1636 г.).

С «Ночного дозора» окончательно определился поворот к зрелому и позднему искусству. Теперь Рембрандт будет писать исключительно и только людей, подверженных ударам судьбы и потерпевших некое крушение или поражение. Это могут быть герои библейские, античные, жанровые (семейно-бытовые), но это всегда персонажи, прошедшие сквозь какое-то горнило бытия, где сторе-ли их молодые надежды, честолюбивые мечты, элементарные инстинкты и наивный оптимизм. Зато теперь они наделены опытом, мудростью и способностью к интенсивной внутренней жизни, к просветлённости среди тёмных теней. Опыты с искусством светотени приобретают новое качество. Экзистенциальное поражение человека описывается сосредоточенным и величаво-медитативным живописным языком.

К концу этой стадии развития появля-ются такие мощные и необычные произведения, как петербургское «Возвращение блудного сына», стоковский «Заговор Юлия Цивилиса» и так называемая «Еврейская невеста» из Амстердама. Проблема ночной тьмы и дневного света будет поворачиваться новыми гранями и обретёт новую глубину. Но это уже дру-гая история.

⁵ Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. — М., «Искусство», 1989. — С. 200.