

ГЛАВА

40

ГЛАВА



Трио пред-пред-романтиков

Адам Эльсхаймер 1578 – 1610

Пауль Бриль 1554 - 1626

Йоос де Момпер Младший 1564 - 1635

Романтизмом мы называем направление в искусстве XIX века. Пред-романтизмом – предвосхищавшие это направление явления, имевшие место в веке XVIII-ом (в живописи: от Лиссандрино¹ до Гойи). То есть все, что было романтичным до того, нужно, похоже, называть Пред-пред-романтизмом.

«Вид Толедо» Эль Греко был пейзажем уникальным для Испании, и настолько романтичным, что любой из романтиков XIX столетия – если бы только в голове у него было хоть немножко мозгов – подписал бы его весьма охотно. Королевства Фридриха и Тёрнера, ergo, настоящий германский и английский Романтизм, считая пейзаж своим основным изобразительным средством, шли следом за родившимся чуть ли не двумя веками ранее гением романтических пейзажей Клодом Лорреном. Сам же Лоррен – один из наиболее любимых мною мастеров – шел за целой сворой фламандских и немецких пейзажистов, которые в конце XVI столетия массами прибывали в Италию, чтобы клепать романтичные *"paesaggi"* для обожавшей их итальянской публики. Среди них Момпер, Бриль и Эльсхаймер были особенно значимой троицей.

Эльсхаймер – немец, но в плане живописи сформировавшийся во фламандской среде. Бриль с Момпером – уже урожденные антверпенцы. В это время в Антверпене трудно было выжить человеку, который зарабатывал себе на хлеб кистью. В соответствии с переписью 1560 года там проживало 78 мясников, 169 пекарей и более 300 художников (живописцев, скульпторов и графиков). Богатых клиентов было все меньше, и диспропорция эта с каждым годом увеличивалась. Вся Фландрия, да что там – вся Европа страдала тогда от избытка художников. Единственным выходом становится эмиграция в Италию. Эмиграция тем более массовая, чем сильнее опустошали северную Европу религиозные войны. Кровавый матч между Реформацией и Контрреформацией, то есть – между Протестантизмом и Католицизмом, среди прочего включал и безумие иконоборчества. Холсты сжигали тысячами, и пейзажи при этом считались немногим лучше обнаженной натуры в качестве *«нескромных творений»* (!). Протестантское иконоборчество сопровождалось католическим (тридентским) отвращением к *«светским излишествам»*, и пейзаж от этого угасал. Пейзаж уходил из Испании, где ландшафты презрительно назывались *"pittura flamenco"* (фламандской живописью) – отсюда исключительность пейзажей Эль Греко. Пейзаж уходил из Фландрии, Франции, Голландии и Германии. А вот в Италии пейзажи фламандского происхождения любили и щедро вознаграждали *«пейзажистов из-за Альп»*.

В чем причина этой итальянской исключительности? Исследователи считают, что в теории искусств, у итальянцев развитой сильнее, чем где-либо, и опять же – в обращении к традициям, например, к популярному во времена Возрождения Витрувию, который дает нам множество упоминаний о древней пейзажной живописи, исполняющей декоративную функцию в интерьерах античных вилл. *«Длинные подъезды украшались пейзажами, изображавшими характерные черты окрестных мест: на них рисовали порты, мысы, побережья, реки, источники, морские проливы, храмы, рожи, горы, скот, пастухов»*, – пишет Витрувий. Ян Белостоцкий, опираясь на тезисы Гомбриха и Джильберта, комментировал такую популярность пейзажей в Италии:

«Наряду с постоянным переносом в изобразительное искусство понятий из теории поэзии, в теории искусств появляется представление о категории пасторальных произведений, которые известны в классической поэзии, а так же о категории произведений «необязательных», предназначенных лишь для развлечения, удовлетворяющих уже исключительно эстетические вкусы искушенных потребителей. Такая ситуация в теоретической сфере представляла собой условие для восприятия нидерландских ландшафтов в Италии, объем которого, как нам известно, был немалым. Эти понятия как бы дали право на существование пейзажной живописи как вида, и, начиная с первой половины XVI века, теоретически санкционировали его» (1961).

¹ II Lissandrino, прозвище Алессандро Маньяско (см. главу 60).

Теоретическое санкционирование сопровождалось практикой, благодаря которой Эрнст Гомбрих мог выдвинуть предположение (1953), что истинной родиной пейзажа является Италия, а не Фландрия, ибо что с того, что во Фландрии начали писать самостоятельные пейзажи, раз рынок сбыта ландшафтов располагался в Италии. Первоначально (первая половина XVI века) в Италию массово импортировались нидерландские, германские и «наддунайские» пейзажи. Потом (вторая половина XVI века) столь же массово импортировались заальпийские пейзажисты, чтобы на месте исполнять для итальянских клиентов свои «идеальные» (хотя и написанные с реальных мест) ландшафты. Это были фрески, крупные холсты, но в основном – небольшие доски или металлические пластины. Все эти медные «миниатюры» Эльсхаймера или же «кабинетные» форматы холстов или досок братьев Бриль, Момпера и остальной массы эмигрантов Рубенс в 1621 году называл «маленькими курьезами» (*"petites curiosités"*), добавляя при этом, что лично он такие глупости рисовать не стал бы. Итальянские эстеты называли их презрительно *"bizzarria"* и *"quadri di stanza"* (нелепости и комнатные квадратики), вот только богатые итальянцы без всякого смущения покупали эту «комнатную живопись». И они были правы, поскольку это восхитительная живопись. И еще, очень важно что она проторила путь для развития пейзажной живописи на целых 300 лет, вплоть до Барбизонской школы².

Когда мы рассматриваем эти пейзажи, практически всегда чувствуем «отцов», в особенности – Патинира и Брейгеля. Мое трио представляет собой мостик между Патиниром, Брейгелем, Альтдорфером и Лорреном, который учился у них создавать щиплющие душу настроения. Все это было ничем иным, как приданием формы мечтам, как желанием свободы или бегством от будничности посредством пейзажей, в основном – горных или морских, немножко диковатых или таинственных, скорее выдуманных, чем реальных, слегка странноватых (маньеристически). Можно даже сказать – фантастических или даже сюрреалистических. Эти пейзажи направляют наш взор к горизонтам – обширных вод или краям высоких гор – играющим здесь роль *"finis Terrae"* (края Земли). Именно потому Робер Женай мог писать, что Бриль, Момпер и Эльсхаймер принадлежат к числу «тех мастеров XVII столетия, чувствительность которых соответствует психике современного потребителя» (1967). Моей психике они соответствуют в полной мере.

² **Барбизонская школа** – группа французских живописцев-пейзажистов (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз, Ш. Ф. Добиньи, К. Труайон), работавших в д. Барбизон близ Парижа в 30-60-е гг. XIX в. Обратились к непосредственному изображению природы, света и воздуха, сыграли важную роль в развитии реалистического пейзажа. Характерным приемом барбизонской школы, предвосхитившим импрессионизм, было создание этюда на пленэре с последующим окончательным завершением работы в ателье.



Адам Эльсхаймер «Пейзаж с храмом Весты в Тиволи»

1608/10, медная пластина, масло; 24x33,5

Национальная галерея, Прага, Чехия

Из этой троицы Эльсхаймер (подписывался он: "*Ehlsheimer*") родился последним (1578), но умер первым (1610). Сформированный фламандской художественной диаспорой во Франкфурте, в Италию он прибыл под самый конец XVI века (1598). Поначалу в Венецию, где прожил два года, изучая произведения великих мастеров (Тициана, Тинторетто, Веронезе), а потом – в Рим, где и осел, а потом и женился (1606), и где умер в весьма молодом возрасте. Итальянцы называли его Адамом Немцем (*Adamo Tedesco*) или же Адамом из Франкфурта. Был он человеком с трагической, интровертной, а возможно с сомнамбулической натурой. Его современник, испанец Мартинес описывал Эльсхаймера как *«замкнутого в себе одиночку»*. Работал он весьма медленно, так что картин оставил мало. Работать быстрее ему не давала, по свидетельству Иоахима фон Зандрарта (1679), глубокая меланхолия, которую Рубенс считал просто ленью. Эти психические комплексы и привели, похоже, к преждевременной кончине Эльсхаймера. За какие-то картины он взял гонорар авансом, но в срок работу не выполнил, за что клиент посадил его в долговую яму. Это, возможно, окончательно и разможило уже слишком деликатную натуру впечатлительного Адама. Его смерть Рубенс назвал (в весьма трогательном письме от 14-01-1611) *«невосполнимой утратой, после которой все художники обязаны надеть траур»*, самого же Эльсхаймера он называл *«несравненным»*, укоряя только лишь в уже упомянутой лени (*«Молю Господа, чтобы Он простил синьору Адаму грех лени, которая лишила мир множества чудесных произведений»*).

Чудесность картин Эльсхаймера можно объяснять по-разному. Первое чудо: его картинки, а говоря точнее – картиночки, на медных (иногда посеребренных) пластинах, несмотря на малый формат, производят впечатление монументальных, очень пространственно глубоких, и вдобавок – очень богатых. Последнее стало возможным, благодаря ювелирно прецизионной технике Эльсхаймера, первое – благодаря чувству композиции, а среднее определение – благодаря гениальному пониманию света. Эльсхаймер был феноменальным люминистом, его увлекали световые явления, светом он жонглировал настолько лихо, что в некоторых его картинах имеется три источника света: жаркий свет заходящего солнца, холодный – восходящей Луны, плюс искусственные источники света (костер, лучина или масляные лампы). Аннелиз Майер-Майнтшель:

«Свет [у Эльсхаймера – прим. автора] становится важнейшим элементом художественного языка: Он моделирует мир посредством своего присутствия и посредством своего постепенного затухания. Совершенно иначе, чем у Караваджо или по учению Леонардо да Винчи, он окружает реальность светящимся ореолом. Свет серебри-



Адам Эльсхаймер «Бегство в Египет»
(1609, медная пластина, масло; 31x41
Старая пинакотека, Мюнхен, Германия)

стыми тонами просачивается сквозь деревья и стелется над мягкими склонами холмов; мы замечаем, как сияние горячих лучей Солнца скользит по стенам развалин, видим отблески мерцающих вспышек на поверхности озера. Свет и сумрак обгоняют один другого над лугами и горными вершинами, они оживляют сцены стаффажа, дающие картинам свои имена. Свет лучится от самых глубин горизонта, теряясь среди скал и строений» (1972).

Множество современников Эльсхаймера считало его искусство необычным. Сандрарт называл его «новаторским», с чем следует согласиться не только по причине упомянутого уже люминизма, но и учитывая органическое соединение природы и стаффажа. Человек у Эльсхаймера вовсе не прилеплен к пейзажному окружению, а – как и у Брейгеля – представляет собой его живой фрагмент, что Э. Хольцингер называет (1951) «новым, решительным реализмом» пейзажной живописи. Мне этот реализм кажется, скорее, идеализированным и поэтическим, чем решительным. Exemplum: самая популярная (чаще всего репродуцируемая) картина немца, мюнхенское «Бегство в Египет». Здесь у нас имеется восхитительно реалистически представленный Млечный путь и созвездия северного полушария, но зрителя, прежде всего, очаровывает ночное поэтическое настроение, а вовсе не какие-либо подробности «мелочного реализма» Эльсхаймера. То же самое и с другим знаменитым произведением – хранящейся в Брауншвейге «Авророй». Миниатюрная поверхность, прорезанная барочной диагональю, содержит множество мелких природных и архитектурных деталей, но мы обращаем внимание лишь на чудный, лиричный настрой, благодаря которому Лоррен без каких-либо сомнений поставил бы подпись на этой металлической пластинке.

На самом пороге Барокко Эльсхаймеру удалась одна весьма существенная штука: он создал крепчайший синтез пейзажной живописи Севера и Италии, синтез замечательный, ибо его «миниатюры» надолго определили направление развития пейзажа в живописи бело-



Адам Эльсхаймер «Аврора»

(?, медная пластина, масло; 17x22

Музей герцога Антона-Ульриха, Брауншвейг, Германия)

го человека. Что-то от реалистически-поэтического понимания природы Наддунайской школы, что-то – от перспективного инстинкта фламандцев и голландцев, кое-что – от колоризма венецианцев и монументализма римлян, плюс великолепная манера построения дневного и ночного света, чуточку подсмотренных у Караваджо световых контрастов и магии мрака, в конце концов – поэтичная музыкальность, вот та смесь, которая и создала «новаторское» качество, и которая весьма подействовала на многих мастеров (Рембрандта, Рубенса, Пуссена и др.), и – в особенности у Лоррена – дала гениальный эффект. Идиллически-лирические настроения Эльсхаймера стали отцами таких же настроений великого Клода.

Рубенс был прав, говоря, что Эльсхаймер умер «*в расцвете своего таланта*». Принимая во внимание, что он «*долго и тщательно размышлял над каждым рисунком*» (Сандрарт), можно было бы ожидать, что он создал бы еще несколько или даже пару десятков картинок, если бы дожил до седин. Но и это было бы очень много, ведь каждая медная пластинка Эльсхаймера представляет собой чудесное волшебство. Меланхолия его ноктюрнов и поэзия дневных сцен просто восхитительны. Меня более всего очаровывают «**Аврора**» и пейзаж, являющийся гордостью пражской Национальной галереи.

«**Пейзаж с храмом**» считался бесспорным произведением Эльсхаймера до того момента, как Луиджи Салерно в своей работе о римских пейзажистах XVII века (1978) усомнился в этой атрибутике и приписал пражскую пластину учителю Лоррена, Готфриду Вельсу. Но свои выводы он обосновал крайне слабо, чтобы Эльсхаймера можно было бы лишить авторства (сенсационное жонглирование атрибутикой, это, чаще всего, поиск рекламы посредством открывательства, достигаемого *par force*).



Адам Эльсхаймер
«Св. Иоанн Креститель в пустыне»
(1602/03, дерево, масло; 21x16,3
Институт искусств, Чикаго, США)

Само же живописное произведение весьма типично для Эльсхаймера: мифологическая сцена с прелестным, ничего не значащим стаффажем, похожие на громадные тучи комок густой зелени, ностальгическая глубина панорамы и античные развалины, залитые теплыми лучами гаснущего (невидимого нам) солнечного диска. Пейзаж из сна Аркадии. Блаженное приближение к Лоррену, который не раз будет всматриваться в работы Эльсхаймера...





Пауль Бриль «Порт»

1617, холст, масло; 86x116

Галерея Уффици, Флоренция, Италия

Бриль был приятелем и шафером Эльсхаймера. Под его влиянием он много писал на меди. Перед этим он писал на всем, что только угодно. Начинал – как декоратор клавесинов в родном городе (Антверпене). В Рим (через Лион) прибыл где-то между 1575 и 1582 годами, там же осел, там же творил и там же умер. Поначалу зарабатывал фресками, но когда рынок фресок едва ли не полностью захватило семейство Карраччи, ему пришлось искать других клиентов и работать уже в обычной станковой технике. Медь, дерево, холст – ему было все равно. На меди (здесь образцом для него был Эльсхаймер) он шлепал малые форматы, на досках – средние, на холстах – покрупнее. И это были исключительно пейзажи. Бриль стал мастером позднеманьеристского пейзажа, одним из создателей *«идеалистической пейзажной живописи»*.

Бриль, которого итальянцы звали Паоло Брилл, был фламандским *«итальянистом»*. Это уже говорит само за себя. Фламандские корни влияний (Патинир, Брейгель, Херри мет де Блес), влияния современных ему фламандцев (Конингсло), плюс итальянская классицизация, включающая, среди прочего, любовь к античным развалинам, которую мы видим, хотя бы, на знаменитых, очень похожих одна на другую (реплики) медных табличках из Рима и Дрездена (тот же тип ведут, что и **«Forum Romanum»**, ведут, имеющих характер *"capriccio"*, весьма широко представят венецианцы XVIII века). Эклектичная кисть Бриля добавила к влиянию Эльсхаймера поэзию, и сделала его более естественным (отобразив солидную толику маньеризма). Эклектичная, поскольку металась между сухим классицизмом и романтической живописностью, между изысканностью маньеризма и требованиями реализма, между жестким рисунком и поэзией. Этот, всегда декоративный и всегда переполненный настроениями, *«живописный»* стиль, выдающий тоску по Северу всякому, кто знаком с ролью воды в североевропейском пейзаже (а ландшафты Бриля просто не могут обойтись без рек, прудов, озер и моря), завоевал огромную популярность (что только усиливало плодовитость творца), вдохновлял таких знаменитых художников как Брейгель Бархатный (римский приятель Бриля) и дождался целой кучи эпигонов (Рейкарт, Нойландт, Лауверс и др.).

Пишут, что Бриль *«практиковал новый вид пейзажа, в котором человек и природа составляют продуманное целое»*. Прелестный аркадийско-буколический пейзаж из Оберлина (штат Огайо) – это замечательная иллюстрация данного тезиса. Здесь мы видим идеальную природу (хотя и наполненную натуралистическими элементами), у нас здесь много воды, имеется перспективная и лирическая глубина наряду с не имеющим значения мифологическим стаффажем, как и у Эльсхаймера. Настроение – близко гению подобного





Пауль Бриль «Римский пейзаж с руинами»
 («Вид на форум с колоннами храма Диоскуров и базиликой Адриана»)
 (~1600, медная пластина, масло; 21,5x29,5
 Дрезденская галерея, Германия)

рода чар, Лоррену. Бриль представляет собой важный мост между Патиниром с Брейгелем и Лорреном.

Влияние Бриля на Клода Лоррена было более непосредственным, чем влияние Эльсхаймера или Момпера, поскольку ученик Бриля, Агостино Тасси, стал учителем Лоррена. Тот, по примеру Бриля, поселился в Риме и там же творил. Начиная с копирования картин Тасси и Бриля, следовательно, Бриль имел бы право утверждать, что среди всех предшественников Лоррена он стоит под первым номером. Для меня он и так является первым номером, ибо он изобрел то, что Лоррен от него «купил», и благодаря чему Лысяк обожает Лоррена как мало кого из живописцев – знаменитые «*порты Лоррена*»! «*Порты*» Бриля (в Милане, Берлине, Брюсселе, два во флорентийской Уффици; тот порт, который я привожу здесь в качестве репродукции, был написан для кардинала Карло ди Медичи) предвосхищают не только «*Порты*» Лоррена, но и других пред-предромантиков XVII столетия (например, Сальватора Розы, красивейшим «*Портом*» которого владеет Галерея Питти). Им не хватает солнечного гения Лоррена, тех эффектов лучей, направленных *"contre-jour"*³, но Бриль выстраивает солнечный свет с изысканной впечатлительностью, что и позволило Розе, Лоррену, и многим другим маринистам идти дальше, искать более сложные решения. Не знаю, был бы мой любимый Лоррен без Бриля более слабым. Но исключить этого я не могу.

³ Расположение против света; задний свет (франц.)



Пауль Бриль «Пейзаж с нимфами и сатирами»
(1623, холст, масло; 70,5x103,2

Мемориальный художественный музей Аллена, Оберлин, Огайо, США)



Йоос де Момпер Младший «Горный пейзаж со странниками»

1623, холст, масло; 185x334

Галерея Эгню, Лондон, Великобритания

В первой половине XV столетия нидерландские живописцы (Кампен, ван Эйк) уже использовали трехплановую цветовую перспективу, которую впоследствии эксплуатировали многие художники, но большинство из них, скорее примитивно или излишне старательно, либо же слишком жестко. Прекрасной иллюстрацией такого излишества может служить, в остальном очень даже милый «Лесной пейзаж» фламандца Саверея, где голубой «*третий план*» раздавил все остальные, оставив им лишь половину холста. Когда же я хотел проиллюстрировать студентам жесткое перспективное «трехполье» – Момпера нельзя было заменить ничем⁴. Три плана, выстраивающие глубину изображения (первый – коричнево-красный, второй – желтовато-зеленый, третий – сине-голубой) у него, как правило, столь же выразительны, как в справочных таблицах, демонстрирующих градации цветов. Здесь все просто – доминирующий цвет каждого плана нюансируется дополняющими тональностями (например, первый план – блестящей сепией и багрянцами; второй – оливковой серостью; третий – розовым и желтым), но жесткое «трехполье» уже представляло собой систему архаичную, окончательно сметенную барочной живописью. Меня же этот архаизм совершенно не смущает – у Момпера он обладает цветовой прелестью.

Архаичная цветовая перспектива в картине Момпера сопровождается очень даже смелой, ультрасовременной (по сегодняшним меркам) точечной техникой, которую историки искусства называют «*дерзкой*» либо *expressis verbis* «*импрессионистской*». Это не пуантилизм Синьяка или Сёра, но что-то от пуантилистской техники в ней есть. И что-то от техники Ван Гога, прекрасным доказательством чего может служить «Песчаный пейзаж» из варшавского музея⁵. Глядя на этот вид, ты «дышишь» Ван Гогом. А поскольку Момпер в

⁴ См. том III, стр. 29 – примечание автора.

⁵ Национальный музей в Варшаве владеет несколькими замечательными «момперами», которых совершенно не уважает, доказательством чему может служить новейший (1998) чуть ли не 500-страничный «Путеводитель» по его собраниям. Там представлены репродукциями и описаниями произведения художников третьеразрядных (две вещи посредственного Насона), второплановых (дважды – Йорданс) или же совершенно дешевые изделия «мастерских» (Рембрандта, Рубенса, обоих Беллини), а Момпер не упомянут хотя



Рулант Саверей
«Лесной пейзаж с торговкой
овощами»
 (1609, дерево, масло; 40х32
 Музей истории искусства,
 Вена, Австрия)

какой-то период своей жизни рисовал еще и символически-антропоморфные картинки в стиле Арчимбольдо – сегодня он получает помимо титула *«импрессиониста»*, еще и титул *«сюрреалиста»* XVII века.

Йоос де Момпер, или же Момпер Младший, был сыном художника Бартоломеуса Момпера. Родился он, как и Бриль, в Антверпене, там же и умер, хотя между этими датами работал в Италии, но сложно сказать, сколько времени. Еще сложнее датировать его произведения (сам он датировал только одну, или может быть, пару картин), так что с хронологией момперовского наследия у нас имеются неразрешимые проблемы. Точно такие же проблемы имеются у нас и с описанием его жизни и карьеры. Похоже, по образцу Эльсхаймера и Бриля, ему следовало бы поселиться в Италии, поскольку в буквально забитом художниками Антверпене жизнь его раем, скорее всего, не была. Многие тогдашние фламандские и голландские живописцы покупали хлеб, оплачивая его собственными картинами. Момпер тоже использовал свои работы в качестве валюты, но, в основном, в пивных – в одном из винных погребков оставил двадцать с лишним своих кар-

бы словом, даже в индексе (!!!). Чтобы не нарушать благостной некомпетентности властей, музей не репродуцирует имеющиеся пейзажи Момпера. Мне же хочется напомнить, что как в XVII или XVIII-ом веках доказательством признания искусства Момпера было изображение его произведений на картинах, демонстрировавших интерьеры тогдашних галерей, так и сейчас аналогичным действием было бы помещение *«момперов»* в музейные каталоги, которыми пользуются истинные знатоки и любители искусства – примечание автора.

Редакция располагает сведениями о двух пейзажах Момпера в собрании Национального музея. Кроме упомянутого *«Песчаного пейзажа...»*, это еще *«Горный пейзаж со сломанным деревом»*. Первый из них, особо отмеченный автором, проиллюстрирован в настоящем издании – примечание редакции.



Йоос де Момпер Младший «Песчаный пейзаж с путниками и скотом»
(1610/15, дерево, масло; 53x83
Национальный музей, Варшава, Польша)

тин. Под конец жизни он стал горьким пьяницей.

Ни один из фламандцев, занимавшихся пейзажами, не мог избежать влияния Брейгеля Старшего, только мало кому удавалось достичь космологичности Брейгеля. Момперу это удалось – его пейзажи «космичны» tout court (хотя здесь мы имеем дело с иной шкалой гениальности). А кто еще повлиял на Момпера? Фалькенборх и, наверняка, племянник Патинира, Херри мет де Блес. Вне всякого сомнения – Бриль и Эльсхаймер, ко-



Йоос де Момпер Младший «Горный пейзаж»
(1621/30, холст, масло; 174x256
Прадо, Мадрид, Испания)

Йоос де Момпер Младший
«Цыгане перед горной пещерой»
 (? , дерево, масло; 63x49
 Государственный музей
 изобразительных искусств
 им. А.С. Пушкина,
 Москва, Россия)



торых он знал по Италии. Наконец, ученик Тинторетто, Лодевийк Тоэпут (Поццосеррато), свободная техника которого должна была вдохновить «импрессионизм» Момпера (Момпер, почти наверняка, работал в мастерской Тоэпута в Тревизо). Частенько он работал с Яном Брейгелем Бархатным (Брейгель говорил: "Mio amico Momper"), но скорее Ян поддавался

влияниям творческих методов Йооса, чем наоборот. Брейгель писал стаффажи в пейзажах Момпера. То же самое делали и другие (Верхахт, Франкс, ван Бален, Тенирс Младший, Франкен Младший и др.). За тех человечков на первых

планах своих пейзажей Момпер благодарил своих стаффажистов, когда писал пейзажные фоны для их богатых персонажами произведений. Подобный вид взаимных услуг в те времена был чуть ли не ритуальным. Среди различнейших написаний имени Момпера «Йоос» наиболее популярно (но могут быть и другие варианты: Йоост, Йойс, Йоссе и Йодокус). Среди пейзажей Момпера главным был горный пейзаж. Точнее: альпийский. Во время вояжей в Италию через Альпы Момпер влюбился в альпийские виды. Явление совершенно обычное для романтиков. И даже сами темы некоторых произведений Момпера выдают нам неизлечимого романтика; *exemplum* московская доска «Цыгане перед горной пещерой», содержание которой (а частично и композиция) предвосхищает романтические безумства Маньяско (Лиссандрино). Тем не менее, подход Момпера к «Цыганам» был нетипичным, не панорамным, в то время как фирменным блюдом его кухни являлись импозантные (независимо от формата, парень клепал и «кабинетные», и парадные) панорамы альпийских видов.

«Панорамно-космические» пейзажи с горной сценографией и романтическим настроением писали тогда многие фламандцы, и мастера, и ремесленники кисти. Но «космичность» и поэтичность горных пейзажей Момпера превосходит всех конкурентов-«альпинистов». Пафос альпийской природы передан им величественно, драматически и завораживающе. На переднем плане, как правило, сухие, растрескавшиеся стволы деревьев – это ради драматизации сцены. Делая шаг дальше, мы падаем в долину или глубокий горный провал, обрамленный гигантскими завалами гранита. Еще дальше – монументальные горные массивы. Те, что располагаются дальше всего – голубые, «затянутые тонкой паутинкой белой краски, прозрачно положенной на синюю основу» (Я. Бялостоцкий, 1964). Словом – «развешанные сини Альп», как говорил поэт⁶. Альпы из видений, несколько фантастические

⁶ Вольная цитата из поэмы Зигмунда Красиньского «Перед рассветом» (1843).



Йоос де Момпер Младший «Горный пейзаж с перевалом»

(?, дерево, масло; 44,8x66,3

Собрание Лихтенштейнов, Вена, Австрия)

но в какой-то степени, и взятые из путевых наблюдений, возможно, из путевого альбома?

А может, мастер желал показать и самого себя в роли альпийского бродяги, когда писал «Горный пейзаж с путниками»? Правда, навьюченные мулы переднего плана, равно как конные и пешие путники на дальних, могут быть направляющимися вглубь суши купцами и пассажирами судов, пришедших в порты и к пристаням залива, видимого на втором плане (это залив или крутое устье реки?). Экспертная литература, касающаяся творчества Момпер (К. Эрц, 1986; И. Тьери, 1953, 1986; О. Кёстер, 1966; и др.) признает это произведение единственным «маслом», бесспорно подписанным и датированным Момпером ("Joos de momper 1623"), а всех остальных датированных «Момперов», на досках или холстах, считает фальшивыми. В то же время подписанные и датированные Момпером рисунки – вовсе не редкость. Картина отличается и своими размерами – Момпер редко «бабахал» столь большие форматы (известно всего несколько); у большинства его работ – «кабинетные» размеры (согласно каталога Клауса Эрца их 261 штука). Потому-то и появились предположения (Эрц, Ивонн Тьери и др.), что холст предназначался для дворца. Так же предполагается, будто бы владельцем пейзажа был дон Диего де Мессия де Гусман, маркиз де Леганьес, посол Мадрида в Южных Нидерландах и испанский резидент в Брюсселе. Когда он умер (1655), его громадная коллекция картин была инвентаризирована, и среди них были "*seis pinturas de paisas de mompar, de hermitanos y caçadores...*" («шесть пейзажей, написанных Момпером, с отшельниками и охотниками»), размеры которых как раз «дворцовые», близкие по размерам лондонскому холсту.

Типичный Момпер: передний план выполнен коричневыми тонами, оживленными сепией и горчично-желтым, а сочный красный цвет попон, закрывающих поклажу мулов – это пара «бюжетных» цветовых акцентов. Фигуры, вероятно, здесь писал сам пейзажист, хотя довольно часто, чтобы изобразить стаффаж, он обращался за помощью к коллегам. Правый нижний угол занят питаемым горными источниками прудом, жилищем одинокой цапли. Чуть повыше какое-то строение (монастырь?), башня которого представля-





Йоос де Момпер Младший «Буря на море»
 (1610/15, дерево, масло и темпера; 70,5x97
 Музей истории искусства, Вена, Австрия)

ет собой пограничный столб между первым (коричневым) и вторым (зеленым) планом. Слева камни и густые кроны деревьев заслоняют восходящее солнце, которое окрашивает желтизной небо и облака дальнего плана, а так же склоны гор плана второго. Многочисленные птицы кружат над этой совершенно придуманной, фантазийной, пускай формально и «альпийской» панорамой.

Творчество Момпера – буквально образцовое соединительное звено между маньеристским и барочным пейзажем. От маньеристской традиции здесь взято хроматическое «трехполье» планов и некая излишняя утонченность форм, но уже живая, эскизная, «импрессионистская» манера наложения красок – свидетельство динамичной техники Барокко. Романтическая связь между Момпером, Эльсхаймером и Брилем, наполненная переплетением влияний, лежит в основе всех пейзажных романтизмов последующих эпох. Эта тройка италянизирующих «художников из-за Альп» задала тон Лоррену и Рёйсдалу, а Лоррен с Рёйсдалом – задала тон Фридриху и Тёрнеру. Чистая генетика художников – увлекательный, передаваемый из поколения в поколение генетический код поэтического пейзажа.

