

Философия и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде // Философия и культура. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.4.74239 EDN: AURBNE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=74239](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74239)

## К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде

Агратина Елена Евгеньевна

ORCID: 0000-0001-9842-0967

кандидат искусствоведения

докторант; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
старший научный сотрудник; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ

119034, Россия, г. Москва, ул. Пречистенка, 21

✉ [agratina\\_elena@mail.ru](mailto:agratina_elena@mail.ru)



[Статья из рубрики "Диалог культур"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0757.2025.4.74239

### EDN:

AURBNE

### Дата направления статьи в редакцию:

27-04-2025

**Аннотация:** Среди представителей французского художественного сообщества второй половины XVII–XVIII века утвердилось традиция завершать образование путешествием в Италию. Парижская академия живописи и скульптуры отправляла в Рим своих стипендиатов, а французские меценаты могли посылать молодых живописцев в Вечный город на свои средства, что было особенно актуально для провинциальных мастеров. Таков случай провансальского пейзажиста Клода-Жозефа Верне (1714–1789). Он, однако, не ограничился традиционным образовательным вояжем и провел в Италии девятнадцать лет. Предметом данного исследования стало творчество Верне в соотношении с особенностями развития пейзажного жанра в итальянской художественной среде. Речь идет и об ученичестве у живущих в Риме мастеров, и о впечатлениях от творчества живописцев прошлого, и о профессиональном современном мастеру окружении. Разумеется, принимается во внимание интернациональный характер

этой среды: к сложению пейзажного жанра в Италии приложили руку не только местные, но в первую очередь французские, а также фламандские мастера. Методология исследования предполагает сочетание разнообразных методов, используемых в искусствоведении и актуального для современной науки социологического подхода. Хотя в зарубежной науке имеются отдельные исследования, посвященные времени пребывания Верне в Италии, они не носят исчерпывающего характера. В русскоязычном научном пространстве труды о творчестве Верне в целом чрезвычайно редки, а что касается итальянского периода, то он практически полностью остается за пределами внимания отечественных исследователей. Это определило актуальность данной статьи, которая задумана как составляющая двухчастного цикла, в подробностях исследующего пребывание и деятельность Верне в Италии. В представленной части впервые на русском языке рассмотрено, как строился диалог Верне с его предшественниками и современниками, как посредством знакомства с произведениями прошлого и благодаря личному общению с коллегами накапливался профессиональный опыт как чисто художественного, так и практического свойства. Статья раскрывает, как складывается творческая манера и карьера Верне, поскольку именно в Италии полностью определились жанровые предпочтения мастера, его специализация на морском пейзаже, сложился индивидуальный стиль художника, сформировался круг любимых приемов и сюжетов.

**Ключевые слова:**

искусство Италии, живопись XVII века, живопись XVIII века, жанр пейзажа, морской пейзаж, художественное образование, образовательные путешествия, художественные связи, художественная жизнь, выставочная деятельность

Клод-Жозеф Верне (1714-1789) – мастер пейзажа, прославившийся своими морскими видами, – провел в Италии девятнадцать лет. Традиция завершать период обучения путешествием за Альпы была очень распространена среди французских художников. Парижская академия еще в XVII столетии учредила стипендию, позволяющую лучшим из выпускников три года жить в Риме на средства короля. Но и те, кто не мог претендовать на место королевского стипендиата в специально учрежденной Французской академии в Риме, стремились попасть в Италию, чтобы познакомиться с лучшими творениями итальянского искусства от Античности до современности. Для этого обращались к богатым покровителям, присоединялись к посольским миссиям, использовали семейные капиталы. И хотя считалось, будто наибольшую пользу из такого путешествия смогут извлечь исторические живописцы – именно их в основном спонсировала Парижская академия – нужно заметить, что мастера иных жанров стремились в Италию не меньше, а итогом такого вояжа могло стать развитие совершенно оригинального таланта. Подобным примером может служить герой данного исследования. Уроженец Авиньона, Верне не учился в Парижской академии живописи и скульптуры, а потому не претендовал на знаменитую Римскую премию. Его вояж был осуществлен на средства провансальских меценатов. Возможно, намерение подвизаться в жанре пейзажа сформировалось у молодого мастера еще во Франции, однако именно в Италии полностью сложилась его творческая индивидуальность, сформировался собственный стиль, определился круг любимых приемов и сюжетов.

Литература, посвященная творчеству Верне, создавалась главным образом представителями зарубежного искусствознания. Во Франции первая масштабная

монография о художнике была создана Л. Лагранжем в середине XIX века [1]. Лагранж изучил и опубликовал, хотя и в сокращении, невероятно ценный источник – записные книжки мастера. Верне вел их в течение всей жизни начиная с 1735 года, а потому в них содержится большое количество материалов, связанных с пребыванием пейзажиста в Италии. В сборнике «Материалы Академии Воклюза» 1915 года вышла довольно объемная статья А. Марселя, посвященная молодости Верне [2]. А. Марсель ввел в научный оборот документы, проясняющие обстоятельства прибытия Верне в Италию и его жизни там. Двухтомный каталог работ мастера, сопровождаемый вступительной статьей, был выпущен Ф. Инджерсоул-Смуз в 1926 году [3]. В частности, исследовательница рассказывает и о пребывании Верне в Италии. В XX столетии внимание художнику уделил франко-американский специалист Ф. Конисби. В контексте заявленной темы нас будет интересовать его статья «Сальватор Роза и Жозеф Верне» [4]. Большая работа по изучению наследия Верне с позиций современной науки была проделана итало-французской исследовательницей Э. Бэк-Саэлло, которая выпустила серию статей, посвященных различным аспектам деятельности художника. Что касается итальянского периода творчества мастера, то в масштабном труде Э. Бэк-Саэлло «Неаполь и Франция» постоянно происходит обращение к имени Верне, его опыту путешествующего художника [5]. Также из современных исследований, которые оказались нам полезны, можно отметить статью Ш. Гишар, где внимание уделено анализу записных книжек Верне [6], и статью С. Вурман, где популярные в XVIII столетии понятия «возвышенного» и «прекрасного» исследуются применительно к творчеству пейзажиста [7]. Что касается русскоязычной литературы, то ее неоправданно мало. Существует публикация Е.В. Дерябиной о работах мастера, хранящихся в ГЭ [8]. Несколько таких полотен датируются временем пребывания Верне в Италии. Также полотнам Верне итальянского периода посвящена статья И.С. Немиловой в авторском сборнике «Загадки старых картин» [9]. Имеется статья Е. Шарновой, посвященная влиянию итальянского живописца Сальватора Розы на французский пейзаж XVIII века, Верне здесь уделено наибольшее внимание [10]. Однако итальянский период творчества Верне в отечественной историографии никогда не становился предметом отдельного развернутого изыскания. Итальянские впечатления, без преувеличения полностью определившие дальнейший жизненный путь художника, до сих пор не стали предметом подробного рассмотрения в отечественной науке. Это определило **новизну** нашего исследования. В то же время изучение такого важного этапа в жизни каждого художника, как ученичество и первые самостоятельные шаги, не может не вызывать научного интереса. Именно в этот период любой мастер находит свою «нишу», вписывается в определенный контекст, который, с одной стороны, избирается исходя из склонностей и возможностей самого героя, а с другой, оказывает на него существенное влияние, формирует и в некоторой степени меняет творческую индивидуальность мастера. Таким образом, данное небольшое исследование вписывается в контекст современных социологических изысканий в области истории искусства и может быть признано **актуальным**.

**Целью** данного исследования является всестороннее изучение опыта, полученного Верне за время пребывания в Италии. Поскольку в ходе работы текст превысил установленный для статьи объем, было решено разделить его на две части. В первой, представленной здесь вниманию читателя, будет рассказываться о творчестве Верне в контексте бытования пейзажного жанра в Италии, о связях живописца с другими художниками, проживавшими в Риме, как местными, так и приезжими. Будут затрагиваться вопросы ученичества, преемственности с мастерами прошлого и обмена опытом с современниками. Нас будет интересовать обучение у тех, кто составлял часть

итальянской художественной среды, сложение профессиональных и дружеских отношений с коллегами. Разумеется, важнейшей задачей станет изучение того, как отразился этот опыт в творчестве художника, для чего будет привлечен обширный корпус произведений Верне итальянского периода.

Вторая часть, которую мы намерены представить чуть позже в качестве отдельной публикации, будет посвящена путешествиям Верне по Италии, его знакомству с природой и архитектурой различных областей страны и отображению полученных впечатлений в его творчестве. По мере необходимости будет рассматриваться и аспект взаимодействия Верне с заказчиками различного социального положения, несмотря на то что этой проблеме мы уже уделили отдельную статью [\[11\]](#).

### **1. Ученический период жизни и творчества К.-Ж. Верне**

Следует сказать несколько слов о первоначальном обучении Верне, проходившем на родине – в Авиньоне, а затем в Эксе. Семья будущего художника была экстраординарной даже по меркам XVIII века. Клод-Жозеф был вторым из двадцати двух братьев и сестер. Л. Лагранж передает, возможно, несколько преувеличенные сведения о том, что маленький Верне был настоящим вундеркиндом: уже в пять лет он рисовал карандашом голову, а в восемь впервые попробовал писать маслом, упросив родителей подарить ему мольберт [\[1, p. 3\]](#). Обучением мальчика занимался его отец Антуан Верне, который был неплохим, но заурядным художником. Живя в провинции, он не пренебрегал никакими работами, наряду с декоративными панно выполняя росписи карет и предметов мебели. В возрасте пятнадцати лет Клод-Жозеф начал успешно ассистировать отцу. Впрочем, было очевидно, что участь провинциального полуремесленника была бы незавидна для такого дарования. Отец отправил Верне в Экс, где жил Жак Виали (1650-1745), мастер, поддерживавший дружеские отношения с семейством Верне. Этот живописец взял Клода-Жозефа в ученики. Экс-ан-Прованс был в это время весьма значительным центром. Здесь заседал парламент Прованса, следовательно, были крупные заказчики, обладающие средствами, влиянием, а иногда и неплохим вкусом. Здесь был хорошо известен пейзажист Жан-Батист Делароз (1612-1687), глава тулонской школы маринистов. Тулон и Марсель имели огромное оборонительное и коммерческое значение для Франции; при арсенале Тулона сформировалась целая школа маринистов, которые не только писали станковые полотна, но и украшали интерьеры кораблей [\[12, s. p.\]](#). В 1720-е годы, когда Верне приехал в Экс, в Тулоне еще работал и преподавал рисунок в школе при Арсенале сын Ж.-Б. Делароза Паскаль Делароз, так же, как и отец, ставший маринистом [\[13, p. 12\]](#). Возможно, что через Виали Верне познакомился с творчеством этих мастеров и их коллег. Собственно, сам Виали тоже иногда писал морские пейзажи.

Следующим учителем Верне стал мастер исторической живописи Филипп Сован (1697-1792). Очевидно, ради обучения у него Верне возвратился в Авиньон. Основной специализацией Сована была религиозная живопись. Он изготавливал композиции для многих южнофранцузских соборов и монастырей, располагавшихся не только в Авиньоне, но также в Тарасконе, Вансе и их окрестностях.

В 1732 году Верне получил свой первый самостоятельный заказ. На молодого художника обратил внимание местный меценат и большой любитель живописи маркиз де Комон. Он порекомендовал художника своей хорошей приятельнице маркизе де Семиан, внучке знаменитой мадам де Савиньи, и даже сам передал заказ на декоративную живопись для ее особняка. То ли маркиз сделал слишком щедрое предложение, то ли Верне не понял

условий, однако произведений оказалось сделано с избытком. Маркиза де Семиан согласилась оплатить только 12 десюдепортов, о чем сообщила в письме маркизу [\[1, p. 8\]](#).

Маркиз де Комон и граф де Кинсон стали первыми покровителями молодого Верне. Именно на их средства было осуществлено путешествие в Италию. У Верне был и другой путь. Он мог бы отправиться в Париж, поступить в Королевскую академию живописи и скульптуры и попытаться завоевать Римскую премию, дающую возможность три года обучаться во Французской академии в Риме на средства короля. Однако этот путь был долгим и ненадежным. Право на пенсионерскую поездку давало только первое место, которое еще нужно было завоевать. Кроме того, многим южным художникам казалось нелогичным ехать сначала в Париж, если Италия находилась от них так близко. Южные меценаты привыкли посылать в страну Возрождения собственных протеже, от которых ждали качественной художественной продукции: как копий с великих произведений прошлого, так и собственных полотен.

Итак, в середине 1734 года Верне отправляется в Италию. Он должен был путешествовать морем, поэтому первым пунктом назначения стал Марсель. Считается, что здесь, в ожидании корабля, Верне занимался натурным изучением морского пейзажа. Разумеется, меценаты, отправляя Верне на свои средства в Италию, скорее всего, ожидали, что он выучится на исторического живописца. Вполне вероятно, он и сам так думал. Однако в Риме Верне ищет себе учителя-мариниста, а значит, за время дороги он определился со своим призванием окончательно.

Как указывает О. Мишель в своей статье, посвященной художественной жизни Рима в XVIII веке, в Вечном городе проживали мастера самых разных национальностей, а потому весьма распространены были традиции селиться «землячествами» и поддерживать молодых соотечественников [\[14, p. 42-43\]](#). Верне, кроме того, было к кому обратиться из самых близких друзей. Во Французской академии в Риме уже учился его давний друг и земляк Франсуа Франк (1710-1793) – сын авиньонского архитектора Жана-Батиста Франка (1683-1758). Франк-младший был на четыре года старше Верне и поступил во Французскую академию в Риме в 1732 году. Верне, прибыв в Рим 7 ноября 1734 года, уже на следующий день отправился искать своего друга. А. Марсель, исследователь начала XX века, опубликовал письмо от Верне к Франку-отцу, где молодой художник описывает встречу с приятелем. Желая сделать другу сюрприз, Верне не назвал себя, но просил передать, что Франка ждет на улице некий аббат. Верне очень эмоционально описывает произошедшую встречу и дальнейшее общение. Кроме того, он сообщает, что, не теряя времени, принялся за работу и что «этим же вечером (письмо датировано 25 ноября 1734. – Е. А.) начнет рисовать в Академии с модели» [\[2, p. 43\]](#). Верне добавляет, что молодой Франк уже представил его французскому пейзажисту Адриану Манглару (1695-1760), который сыграет значительную роль в становлении Верне как мариниста. Франсуа Франк сопровождал Верне ко всем лицам, к кому у пейзажиста были рекомендательные письма. Он же познакомил Верне с мессиром Малаши, в миру Жозефом-Домиником Энгенбером (1683-1757), архиепископом Карпантра с 1735 года. Этот человек не только занимал высокое положение, позволяющее ему покровительствовать художникам, но и владел масштабным собранием книг, манускриптов, антиков, картин и эстампов. Верне писал, что у мессира «имеется все, что можно пожелать для изучения как архитектуры, так и живописи» [\[2, p. 44\]](#). Мессир Малаши попросил Верне «принести ему первые же произведения, которые будут сделаны, поскольку он желал показать их кардиналу Корсини и многим другим, кого он принимает у себя» [\[2, p. 44\]](#). Все это с самого начала обеспечило Верне надежное

положение в римской художественной среде.

Первым учителем Верне в Риме стал не итальянский, а французский художник А. Манглар (1695-1760), который жил в Риме с 1715 года. Он был уроженцем Лиона, однако его образование оказалось весьма оригинальным. Он учился у Адриана ван дер Кабела (1631-1705), представителя романизма в голландском искусстве, побывавшего в Италии, а затем натурализовавшегося во Франции. Затем Манглар успел пожить и поучиться в Авиньоне у Жозефа-Габриэля Имбера (1666-1749), картезианского монаха, работавшего по преимуществу в области религиозной живописи. Манглар, с одной стороны, продолжал традицию знаменитого пейзажиста Клода Лоррена с его идеализированными природными мотивами и прекрасным знанием итальянских памятников. С другой, – хорошо представляя себе особенности голландской живописной школы, с большим интересом относился к народным типажам и подробно изображал острохарактерные сценки, типичные для атмосферы итальянских портов. Эти качества сумел перенять от своего учителя Верне, пейзажи которого никогда не обходились без прекрасно прописанного и очень выразительного стаффажа. Как впоследствии Верне, Манглар был внимателен к состояниям природы и изменениям, происходящим с морской стихией. У него есть и спокойное, и бурное море, рассвет и закат над морем; в водной глади на его картинах может отражаться как солнечное, так и затянутое облаками небо. На картине «Сцена в средиземноморской гавани» (ок. 1758, частное собрание) море теряется в голубой дымке, создавая контраст с темными стенами изображенной слева крепости. Манглар выглядит мастером воздушной перспективы, умеет показать особенности освещения в зависимости от времени суток и погоды. На втором плане шлюпка отчаливает от пришвартованного корабля, а на первом расположилось множество персонажей. Два по-европейски одетых человека покупают рыбу у женщины, усатый турок курит длинную трубку и что-то говорит повернувшей к нему морду собаке. Остальные греются у костра, перетаскивают тяжести и даже нагружают двух верблюдов. В библиотеке Школы изящных искусств и в Музее декоративных искусств в Париже хранятся альбомы подготовительных рисунков Манглара. Это и корабли, и человеческие фигуры, в том числе в турецких одеяниях, и изображения животных, которых художник, должно быть, мог наблюдать в порту. Один из наиболее любопытных листов показывает лошадей и верблюдов в различных ракурсах в сопровождении погонщиков. Этот или подобные этому альбомы были, надо полагать, доступны ученикам Манглара, в том числе и Верне, который с большим любопытством изучал яркие народные типы итальянского побережья.

Манглар пользовался большой известностью в Италии и работал «для всей римской аристократии» [\[15, p. 844\]](#). Среди его заказчиков были герцог Пармский и король Сардинии. Это оказалось весьма значимо для Верне, которому требовались рекомендации и выгодные знакомства, хотя Верне и не унаследовал клиентуру от своего учителя. О. Мишель отмечает, что если Манглар работал для самых благородных итальянских семей, то среди клиентов Верне была масса людей более низкого происхождения, а кроме того, иностранцев [\[15, p. 844\]](#).

Манглар был, кроме того, коллекционером. Он не обладал большим собранием, однако делал акцент на пейзаже. Можно предположить, что именно через Манглара Верне познакомился с творчеством Клода Лоррена, два полотна которого находились в коллекции Манглара. Также были в его собрании работы фламандских мастеров Яна Франса ван Блумена (1662-1749) и Хенрика Франца ван Линта (1656-1729), немца Кристиана Редера (1656-1729). Все эти три мастера долгое время до конца жизни оставались в Риме. Ван Линт и Редер были женаты на итальянках. Можно заметить, что

эти живописцы были современниками Манглара, который, видимо, поддерживал с ними личное знакомство. Известно и то, что в собрании Манглара была как минимум «одна картина кисти Розы на сюжет из Овидия» [\[10, p. 128\]](#).

## **2. К.-Ж. Верне и мастера прошлого в Италии**

Как ни странно, но морской пейзаж в Италии предшествующего XVII века не имел большого количества приверженцев среди местных мастеров. Заслуга в его формировании принадлежит французам Н. Пуссену (1594-1665) и К. Лоррену. Единственным итальянским мастером, прославившимся в области марины, явился Сальватор Роза (1615-1673), чье имя на момент приезда Верне в Италию было еще на слуху. У Розы были талантливые последователи, одним из которых отчасти стал сам Верне. Ф. Конисби отмечает, что интерес Верне к творчеству Розы активно поощрялся заказчиками, которые желали иметь работы, выполненные «во вкусе» этого знаменитого мастера [\[4, p. 790\]](#). Э. Бэк-Саэлло, в свою очередь, полагает, что увлечение Розой имело для Верне важное последствие: он поторопился совершить путешествие в Неаполь, открыв для себя в южноитальянской природе новые источники вдохновения [\[5, p. 32\]](#).

Сальватор Роза и Клод Лоррен оказались для Верне наиболее важными из мастеров прошлого. Первый из них, имеющий весьма оригинальную репутацию «романтического разбойника», уроженец Неаполя, начал свою творческую деятельность «с маленьких пейзажей, которые он писал с натуры, бродя по горам или плавая в рыбацких лодках вдоль берегов Неаполитанского залива» [\[16, с. 6\]](#). С натуры Роза запечатлевал не только природные мотивы, но и матросов, рыбаков, обнаженных купальщиков и пастухов, а также коров и лошадей.

ПЕРЕЕХАВ ПОСЛЕ 1640 ГОДА ВО ФЛОРЕНЦИЮ, РОЗА НАЧИНАЕТ ПИСАТЬ КРУПНОФОРМАТНЫЕ ПЕЙЗАЖИ, ПЕРЕВОДЯ ПРЕЖНИЕ МОТИВЫ В МОНОМЕНТАЛЬНЫЙ МАСШТАБ. ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМ ПРИМЕРОМ ЭТОЙ ТЕНДЕНЦИИ ЯВЛЯЮТСЯ ПОЛОТНА-ПАНДАНЫ «МАРИНА С ПОРТОМ» И «МАРИНА С МАЯКОМ» (1641, Палаццо Питти, Флоренция). Первое из названных произведений имеет размеры 233 x 399 см, а второе - 234 x 395,5 см. Хотя считается, что работа с натуры пришлась по большей части на ранний неаполитанский период творчества Розы, известно, что для создания этих двух заказанных домом Медичи эпических по размерам и настроению марин Роза ездил на несколько дней в Ливорно, чтобы «зарисовать с натуры корабли, остановившиеся в гавани, и почерпнуть вдохновение для изображения персонажей и эпизодов морской жизни» [\[17, s.p.\]](#). Роза предпочитает тональный колорит, его живопись отличается то пастозностью, то текучестью, что весьма гармонировало с «романтической» трактовкой в изображении природы: громоздящихся скал с возвышающимися над ними крепостными сооружениями, переливчатого моря, то пронизанного светом, то густо-синего, разнообразных по цвету и фактуре туч и облаков.

Роза оказал влияние на пейзажное творчество Марко Риччи (1676-1730) и Алессандро Маньяско (1667-1749) – мастеров, с творчеством которых Верне также мог познакомиться. Они унаследовали «нервную» трактовку морских мотивов Розы, зачастую придавая своим композициям еще более драматический характер. Мотив кораблекрушения, превращающегося в настоящий всемирный потоп, мы видим на картине Маньяско «Молитва в волнах» (ок. 1735, Мемориальная художественная галерея, Рочестер, США). Тем же характером обладает полотно Марко Риччи «Водопад» (1720, Галерея Академии, Венеция). Мотив бури на море станет, как мы увидим, весьма значимым и в творчестве самого Верне, хотя он все же не станет подавать эту тему с такой экзальтацией, как его итальянские современники.



Ни для Розы, ни для его последователей Риччи и Маньяско морской пейзаж не стал узкой специализацией: эти художники создавали немало произведений в других жанрах, прежде всего в историческом. Собственно первым специализирующимся на маринах пейзажистом стал Клод Лоррен, французский мастер, жизнь которого оказалась самым тесным образом связана с Италией. Исследователями отмечается, что творчество Лоррена «литературно», что весьма характерно для классицизма; пространство его полотен населено мифологическими персонажами, а в наименованиях картин звучат великие исторические и мифологические имена и названия. Однако, как писал С. Даниэль, у Лоррена «происходит последовательная перестановка акцентов, сыгравшая принципиальную роль в открытии природы, как суверенного предмета изображения» [18, с. 80]. И хотя в пейзажах этого мастера присутствует большая доля идеализации, он, передавая природные мотивы, «отфильтровывает» все случайное, «сочиняет» архитектурные композиции, основываясь на своем знании классических памятников, это все же сочетается с «каждый раз заново открываемым обликом живой природы» [18, с. 82]. А. Шастель, в свою очередь, отмечал, что у Лоррена «постановочность композиций подана очень деликатно, а инвенция имеет более скрытый характер» [19, p. 151], нежели у других мастеров классицизма, например, у Пуссена.

Лоррен особенно часто обращается к теме суточных изменений состояния природы, что можно будет наблюдать и у Верне. Обоих мастеров особенно привлекала утренняя и вечерняя атмосфера как воплощение выразительных переходных состояний. При этом у Лоррена, как у приверженца классицистического мировоззрения, предполагающего уравновешенность и гармонию, практически не встречается мотив бури, кораблекрушения, хаоса, наступившего в мире водной стихии. С. Даниэль, анализируя принципы композиционного построения картин Лоррена, выявляет такие пункты, как постоянство линии горизонта, большое пространство, отведенное изображению неба, и расположение главного светового акцента таким образом, что это «создает сильнейший перспективно-динамический эффект и превращает пространство картины в анфиладу бесконечной глубины» [18, с. 80]. Такой строгий архитектурный порядок трудно было совместить с изображением разъяренной и бушующей стихии.

Верне же, познакомившись с работами Сальватора Розы, Алессандро Маньяско, Клода Лоррена, и других мастеров, имел возможность выработать свой стиль и репертуар сцен, в которых уравновесились классицистический и «романтический» полюса. Если говорить о репертуаре, то он становится очевиден при изучении записных книжек Верне. Здесь содержатся данные о выполненных им 312 заказах, включающих в себя 811 произведений. Записные книжки Верне хранятся в Муниципальной библиотеке Авиньона. Как мы уже отмечали, в 1864 году они были расшифрованы и в несколько сокращенном виде опубликованы Л. Лагранжем. Это записи делового и очень занятого человека, необходимые для того, чтобы ничего не забыть, выполнить каждый заказ в соответствии с оговоренными условиями. В самом деле, «ежегодно количество заказов заметно возрастало... чтобы резко подняться в 1746 году, когда Верне получил 15 заказов, включивших в себя 44 полотна» [6, p. 235].

В записках то и дело повторяются одни и те же сюжеты, вариации которых заказывают люди различного социального и финансового положения. Это буря, такие ее «разновидности», как «ужасная буря» или «ночная буря», восход и заход солнца на море, море в тумане, море при лунном свете, море со скалами, рыбаки на море, иногда попадаются такие сюжеты, как «море с большим кораблем» или с несколькими кораблями. В репертуар входят виды приморских городов, в частности Неаполя, а также



вилл и парков, таких как Тиволи, Людовизи или Памфили. Уже из этого перечня видно, насколько плодотворно Верне удалось использовать опыт своих предшественников. Скалы и бури, характерные для мастеров «романтического» направления, соседствуют с архитектурно выстроенными композициями, воплощающими покой и гармонию. Об умении Верне стилистически подстроиться к манере крупных мастеров прошлого, говорит тот факт, что ему заказывали панданы к работам и Розы, и Лоррена, и просто полотна в их «вкусе» [\[1, p. 327, 330, 332, 350\]](#).

Работы Верне в духе Сальватора Розы Е.Б. Шарнова вполне обоснованно называет пастишами, т.е. вариациями на тему творчества известного мастера [\[10, p. 143\]](#). В самом деле, Верне не подражал буквально ни Лоррену, ни Розе, ни кому бы то ни было еще. Однако он использует весь набор характерных для Розы мотивов: скалы, водопады, сухие, покореженные деревья, человеческие фигуры в доспехах, напоминающие «солдат» или «разбойников». Это оговаривается и в записных книжках Верне, где все указанные мотивы подробно перечисляются. В 1746 году две подобные картины были созданы для постоянного заказчика Верне маркиза де Вийетта [\[1, p. 327\]](#). Одна из них находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина и носит двойное название «Романтический пейзаж», или «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Перед нами природное замкнутое пространство, со всех сторон окруженное нерукотворной архитектурой мощных диких скал. Из расщелины выбиваются потоки воды, над которыми возвышается корявый ствол дерева. Как и у Розы, реальная виднеющаяся вдали архитектура становится словно бы продолжением скального рельефа. Однако при явной узнаваемости мотивов Верне работает в собственной манере, гораздо менее экзальтированной. Колорит его отличается изысканностью, характерной для эпохи рококо: в изображении скал, воды и неба господствуют нежные переходы теплых и холодных оттенков, да и «разбойники» или «солдаты» на первом плане теряют свой грубый характер, образуя галантную группу вокруг присоединившегося к ним женского персонажа.

Значимым обстоятельством можно считать тот факт, что учитель Верне А. Манглар собрал у себя богатую коллекцию рисунков. Ссылаясь на каталог собрания, хранящийся в Библиотеке Ватикана, О. Мишель перечисляет следующих мастеров, чьи работы имелись в собственности Манглара: Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Корреджо, Тинторетто, Тициан, Карраччи, Гвидо Рени, Гверчино, Доминикино, а также Бурдон, Калло, Лафаж, Пуссен и Вуэ. Сразу заметим, что полностью доверять каталогам XVIII века не следует, поскольку научные принципы атрибуции еще не сложились и встречается много ошибок. К. Помян отмечает, что «беспокойство вызывала атрибуция главным образом итальянских картин» [\[20, p. 198\]](#). С мастерами, более близкими собирателю по времени, например с Пуссеном, дело обстояло проще. Собрание Манглара насчитывало 3900 рисунков. После смерти мастера эта огромная коллекция была частично распродана в Италии, а частью отправлена в Париж. Верне, посещая ателье Манглара, мог получить замечательный опыт, изучая эти рисунки и, возможно, делая с них копии.

Поскольку имя Пуссена было у всех на слуху в Риме начала XVIII века, Верне не мог пройти мимо наследия этого великого мастера. Тем более что великого классициста, весьма талантливый мастер Гаспар Дюге (1615-1675), всю жизнь проживший в Италии, специализировался именно в области пейзажа. У Пуссена, как пишет С. Даниэль, «стихия предстает умиротворенной и включенной в величаво-медлительный, торжественный строй созвучий, воплощающий гармоническое начало природы» [\[18, с. 75\]](#). Дюге наследует от учителя этот подход к изображению природы. Он внимательно

изучал натуру, о чем свидетельствуют наполненные деталями карандашные зарисовки. Исследователи отмечали, что Дюге одновременно с Лорреном начал практиковать то, что «назвали позже пленэрной живописью» [\[21, с. 78\]](#). При этом «любые природные явления приобретали у него (Дюге. – Е.А.) значительный и величественный вид, становились поэмой о природе» [\[21, с. 78\]](#). Дюге, чуждый драматизму Розы, не противопоставляет природу и человека, который становится у него восхищенным созерцателем стихий и в то же время их неотъемлемой частью. Даже сцены грозы или пожара у французского живописца обладают уравновешенным и даже безмятежным характером. Так выглядит, например, «Пожар в Тиволи» (1670-е, Музей Энгра, Монтбан). Огонь и поднимающийся огромным облаком дым не нарушают спокойствия природы: горы величественно возносятся ввысь, над далекой линией горизонта занимается желтой полосой утренняя или вечерняя заря. Горизонтальные ритмы дальнего плана делают пространство картины бесконечным и безмятежным в своей грандиозности. Кроме того, очертания поднимающегося над горой дыма зеркально повторяют контуры изображенного слева дерева, намекая на единство всех происходящих в природе процессов, их естественность и закономерность. Люди на первом плане также не спешат спастись бегством; они заворожено смотрят на развернувшееся перед ними действо как на спектакль, разыгрываемый в великолепном театре природы.

Иногда, следуя традициям Пуссена, Дюге населяет свои композиции мифологическими и историческими персонажами, однако чаще он не ставит «своей целью достижение глубины и значительности содержания [...] пишет безмятежные ландшафты с простым, незатейливым стаффажем. Его картины более других подходят к определению "чистого" пейзажа» [\[21, с. 92\]](#).

Любопытно, что тема пожара встречается и в творчестве Верне. В ГЭ и Музее изящных искусств Бордо хранятся две очень похожие, отличающиеся лишь деталями и размерами картины. Эрмитажный вариант атрибутировала Верне И.С. Немилова [\[9\]](#). Вариант из Бордо французские специалисты считают копией с Верне работы его ученика и помощника П.-Ж. Волера (1729-1790). В этой композиции имеется то же, что и у Дюге, удивительное качество – ощущение вечной и надежной константы мира перед лицом разбушевавшейся стихии. На первом плане по горбтому мостику движется вереница покидающих горящий порт людей. Они несут поклажу, ведут детей и осликов, с правого края картины на мост въезжает повозка. Если не считать персонажа с воздетыми в изумлении руками, никто не демонстрирует экзальтированных чувств. Это не бегство, а скорее, организованная эвакуация. Кроме того, фоне бушующего пламени гордым и торжественным силуэтом вырисовывается корабль с развернутыми парусами и развивающимися флагами – невозмутимый свидетель происходящего, спокойный, как сама ночь, окутывающая землю и море. Близким характером обладает недатированный «Пожар на Тибре» (Национальный музей изящных искусств, Ватикан), где зубчатая башня непреклонно и бесстрастно «созерцает» разбушевавшийся огонь, напоминая великана у ночного костра.

Разумеется, речь не идет о том, что Верне подражал Дюге, или о том, что влияние ученика Пуссена на Верне было особенно сильным, однако Дюге был известен в римской художественной среде первой половины XVIII века и являлся примером мастера, во-первых, полностью посвятившего себя пейзажу, а во-вторых, разработавшего ряд приемов, оказавшихся актуальными и для нашего героя.

Было еще одно свойство, которое роднило этих разделенных несколькими десятилетиями мастеров. Дюге «интересовали различные атмосферные явления, капризы природы, ее

изменчивость, пространство» [\[21, с. 77\]](#). То же можно сказать и о Верне, который не только наблюдал природу, но и увлекался наукой, изучал свойства атмосферы, воды, электричества и т.д.

Таким образом, традиция пейзажной живописи, получившая развитие в итальянской художественной среде предшествующего, XVII столетия, была хорошо известна Верне. Вероятно, поскольку крупнейшие мастера пейзажа, явившиеся по сути основоположниками этого жанра, были французами, Верне, должно быть, ощущал свою преемственность с ними и, соответственно, достаточную уверенность в том, что избранное им направление перспективно, имеет потенциал – как в смысле дальнейшего развития жанра, формирования внутри него специализаций, так и в смысле интереса к нему со стороны представителей знаточеской среды и заказчиков.

В то же время Верне внимательно отнесся и к местной, итальянской пейзажной традиции, выбрав то, что было ближе ему самому и вызывало энтузиазм у заказчиков.

### **3. Верне и его современники-пейзажисты**

Из итальянских маринистов, работавших в Риме в первой половине XVIII века, может быть назван Бернардино Ферджони (1675-1738). Личности этого мастера уделяет несколько слов автор «Художественной истории Италии» Луиджи Ланци: «В начале века Бернардино Ферджони являл в Риме особую ловкость в изображении моря и портовых видов, которые дополнял разнообразными и странными фигурами [...] Его имя позже затмили два французских живописца: Адриан Манглар ... и его ученик Жозеф Верне, мастер в изображении воздуха, имеющий талант намного превосходящий дарование учителя» [\[22, v. 1, p. 570\]](#). До нашего времени дошло очень малое количество произведений Ферджони, по которым можно судить о манере этого мастера. Чаще всего репродуцируется «Вид Мессины» (ок. 1690, частное собрание), поскольку эта картина недавно проходила через торги [\[23\]](#). В целом она близка спокойным и праздничным ведутам венецианцев. Ферджони, однако, иначе расставляет акценты, делая главным героем полотна море. Приветливая лазурная гладь сливается в объятиях с расположенным по дуге городом, горы на заднем плане исчезают в голубой дымке. На первом плане изображены несколько нарядных шлюпок и два роскошно украшенных корабля, один из которых, подающий сигнал земле, своей позолотой напоминает самые великолепные венецианские галеры. Верне посещал мастерскую Ферджони и даже мог брать у него уроки.

Из других современных Верне мастеров-пейзажистов следует назвать фламандского мастера Я.-Ф. ван Блумена (1662-1749). Этот живописец родился в Антверпене, однако, приехав в Рим в 1686-1687 годах, остался здесь навсегда. В 1693 году он женился на римлянке. Хотя ван Блумен посетил юг Италии, в частности, Неаполь и Сицилию, главной темой в его творчестве остались виды римской Кампании. Считается, что на этого художника особое влияние оказали Пуссен и Дюге, с которого ван Блумен делал настолько точные копии, что до сих пор имеет место путаница в атрибуции некоторых полотен [\[24, p. 331\]](#). Ван Блумен не был чужд натурному подходу к пейзажной живописи, но, «хотя он постоянно делал рисунки окрестностей Рима пером и тушью на открытом воздухе, что было частью его рабочего метода, большинство видов, которые он написал, были воображаемыми и созданными в мастерской» [\[24, p. 331-332\]](#). Таким образом, ван Блумен продолжал устоявшуюся практику своих предшественников. Исследователи творчества этого мастера, постоянно упоминая Пуссена и Дюге, ничего не говорят о Сальваторе Розе, но нам представляется, что даже в 1730-1740-е годы, самый

классицизирующий период в творчестве ван Блумена, воздействие творческой индивидуальности этого известного мастера все же ощущается.

Нам хотелось бы обратить внимание на «Пейзаж римской Кампании» (1736, частное собрание), очень близкий к рассмотренному выше «Пейзажу в духе Сальватора Розы» кисти Верне из ГМИИ. С разных сторон изображено одно и то же место – развалины античного города Тиволи. При этом оба художника используют одинаковую точку зрения на панораму: на первом плане изображены бурлящие потоки воды, пенящейся среди камней, и стаффажные фигуры, а дальше открывается вид на скалы с руинами. Небу на обоих полотнах отведено примерно одинаковое пространство. Мастера используют близкие композиционные приемы. У Верне справа возвышается скала с сухим деревом, у ван Блумена – купа деревьев, одно из которых, сломанное и наклоненное к воде, повторяет излюбленный мотив Розы. Слева на обоих полотнах возвышаются скалы с остатками древних сооружений. Но Ван Блумен, прозванный современниками *L'Orizzonte* (Горизонт), предпочитает дать в середине картины прорыв во внешнее пространство. Там простираются холмы и далекие горы в дымке приближающегося ливня. Именно настроением, состоянием природы и различаются, в первую очередь, картины Верне и ван Блумена. Хотя потоки воды, нависающая коряга и парящие в небе птицы создают в картине Верне ощущение неуспокоенности, полотно ван Блумена носит еще более драматический характер. Здесь из собравшихся туч зигзагом бьет молния, глубокие тени контрастируют с белыми от пены потоками, а стаффажные фигуры жестами дают понять, как пугает их надвигающаяся стихия. Настроение в работе ван Блумена дает прямую отсылку к бурным, драматичным пейзажам Сальватора Розы, тогда как у Верне эта традиция выглядит в большей степени переосмысленной и опосредованной. Не исключено, что Верне, полотно которого датируется 1746 годом, знал картину ван Блумена, выполненную десятью годами ранее и находившуюся в одном из частных собраний Рима. Это объяснило бы близость композиционного решения обоих произведений.

Редким примером мастера, создававшего только морские пейзажи, является Пьетро Темпеста (1637-1701). Настоящее имя этого мастера – Питер Мулир. Как и ван Блумен, он происходил из Фландрии. Ведущими фигурами для сложения манеры Темпесты стали Г. Дюге, С. Роза и К. Лоррен. Значительную часть наследия Темпесты представляют собой «ноктюрны», пристрастие к которым будет весьма распространено в XVIII столетии. Ему также импонировали сюжеты с изображением бури на море. Как отмечают многие исследователи, интерес к «ужасным» сюжетам, представляющим катастрофы и крушения и контрастирующим с «прекрасными» сценами спокойствия и благоденствия, предвосхищали целую философско-эстетическую систему, изложенную впоследствии Э. Бёрком в трактате 1757 года под названием «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Этот английский философ отмечает: «Все, что [...] в какой-то степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас [...] является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, какую душа способна испытывать» [\[25, с. 72\]](#). Несомненно, создатели такой разновидности морского пейзажа, как «ужасная буря», интуитивно чувствовали, как способны воздействовать подобные сцены на зрителя. Это, заметим, хорошо знали и раньше. Во времена господства религиозной живописи аналогию «кораблекрушениям» можно было найти в изображении всемирного потопы [\[7, p. 404\]](#). Тема потопы встречается, например, в творчестве Пуссена. Пейзажисты конца XVII–XVIII века взяли на себя функцию приблизить сюжет к современному зрителю.

К разряду подобных произведений относится не имеющая точной датировки картина

«Крушение корабля у скалистого побережья» (Морской музей, Гринвич). Верне, описывая в послании от 1773 года выполненный заказ на изображение бури с кораблекрушением, перечисляет важнейшие составляющие этого сюжета. Он сообщает: «Я написал небо с молнией, которая теряется в густых облаках; просвет в небе в глубине картины, освещающий высокие горы и деревню у их подножия, на которую падает сверху дождь. На уступчатой скале стоит башня, служащая маяком и там, с укреплений, которые ее окружают, подаются сигналы кораблям, пытающимся [...] спастись в гавани или заливчиках между скал [...] море очень темное от горизонта и почти до первого плана картины, где волны, скалы и фигуры ярко освещены [...]; на втором плане картины – корабль, показанный сбоку, идет против ветра, чтобы зайти в гавань; другой корабль, расположенный ближе к первому плану и показанный с носа, кажется, собирается войти в ту же гавань; несколько обломков разбитой о скалы шлюпки, которой удалось вынести некоторое количество спасшихся людей на берег, изображены на первом плане...» [\[3, в. 2, р. 113\]](#). Хотя письмо было написано уже во Франции, спустя два десятилетия после возвращения Верне на родину, по всей видимости, составляющие сюжета уже давно стали традиционными для данного жанра, поскольку именно все перечисленное мы видим и на полотне Темпесты. Справа высокий гористый берег с башней и разбросанные тут и там сельские строения, озаренные лучами, прорвавшимися сквозь грозовые тучи; с ветром борются два корабля, один из которых показан сбоку, а другой с кормы; на первом плане видны мощные скалы, о которые разбиваются пенящиеся волны, и человек, спасающийся на обломках шлюпки или чего-то подобного.

Являясь вариацией на указанную тему, картина Верне (1745-1750, Маурицхёйс, Гаага) изображает итальянское побережье в штормовую погоду. Здесь также имеется и скалистое побережье, и башня-маяк, и корабль, терпящий бедствие. Так же, как и в описании, приведенном выше, на первом плане показаны спасшиеся люди, которые вытаскивают на берег уцелевшую шлюпку. Есть и просвет ясного неба, в клубящихся тучах – небольшой намек на надежду, обещание спасения и отдыха.

Таким образом, разрабатывая сюжет бури и кораблекрушения, Верне опирается на традицию, прибывшую в Италию вместе с фламандскими мастерами. Нельзя совсем сбрасывать со счетов и такие классические композиции, как «Потоп» Пуссена (1660-1664, Лувр, Париж), где и молния, и тучи, и скалы, и лодка со спасающимися людьми несут заряд трагической энергии, близкой сюжету кораблекрушения, за исключением того, что водная стихия представлена спокойной, без мощных и могучих волн.

Среди современников Верне было еще два художника, значение которых в развитии пейзажа трудно отрицать. Это Дж.-П. Панини (1691-1765) и А. Локателли (1695-1741). Первый из них был на момент приезда Верне самым знаменитым пейзажистом Рима. Он расписывал фресками с пейзажными мотивами дворцы и виллы итальянской аристократии, с 1718 года являлся одновременно членом Академии св. Луки и Академии Добродетельных при Пантеоне. В 1724 году он женился на родственнице Н. Флэйгельса, директора Французской академии в Риме, обеспечив себе тесные связи с французским художественным сообществом. Панини, действительно, не только пригласили преподавать перспективу во Французской академии в Риме, но и в 1732 году приняли в члены Парижской академии живописи и скульптуры. В основном Панини писал виды древнего и современного Рима, а также изображал события и празднества в Вечном городе, примером чему может служить полотно «Приготовления к празднеству в честь рождения дофина Франции в 1729 году на площади Навона в Риме» (1731, Национальная галерея Ирландии, Дублин).

Верне, который в Риме ходил рисовать во Французскую академию, вполне вероятно посещал и класс Панини. Возможно, что воздействие личности этого мастера проявило себя в некоторых принадлежащих Верне видах Рима. В лондонской Национальной галерее хранится полотно под названием «Спортивные соревнования на Тибре» (1750). Эта картина делалась по заказу постоянного клиента Верне маркиза де Виллетта, который позволил показать ее в Парижском салоне 1750 года [\[26, p. 29\]](#). В первоначальном описании заказа значились такие сюжеты, как «Сельская ярмарка» и «Сельский праздник», однако, как утверждает Л. Лагранж, сюжеты были в итоге изменены [\[1, p. 330\]](#). На сайте Национальной галереи в Лондоне указывается, что «конкретное событие, о котором идет речь, не установлено, но речные поединки были популярным развлечением, связанным с важными рожденьями и бракосочетаниями, а также визитами монархов в города» [\[27\]](#).

Если говорить о пейзаже, то перед нами простирается достаточно известный вид. С западного берега Тибра открывается панорама на реку и возвышающийся над ней замок св. Ангела с мостом через реку. Квартал, в который упирается мост, изображен достаточно достоверно, поскольку мы встречаем его и на картинах других художников. Много лет спустя его напишет Камиль Коро на картине «Замок св. Ангела и Тибр» (вторая четверть XIX века, Лувр, Париж). Можно видеть, что место это мало менялось на протяжении долгих десятилетий.

Также сайт Национальной галереи Лондона предоставляет информацию о том, что на картине изображен флаг с гербом тогдашнего папы Бенедикта XIV и вымпелы семьи Ламбертини, из которой происходил понтифик. Хранители картины попытались идентифицировать некоторых персонажей. Нас, однако, интересуют не столько представленные мастером конкретные личности, сколько передача общей праздничной атмосферы. Изображенная на первом плане часть берега отведена, по всей видимости, для элитной публики. Слева расположен помост для музыкантов. Места для зрителей находятся сверху на помосте и внизу под ним. В правой части картины, в непосредственной близости от причаливающих лодок, прогуливаются разодетые дамы и кавалеры с детьми и собаками, стоит довольно плотная толпа зрителей, увлеченных зрелищем. Сам «бой» представляет довольно любопытный спектакль. На носках двух развернутых друг к другу лодок, заполненных гребцами, стоят полуобнаженные бойцы, вооруженные деревянными копьями и щитами. Вполне вероятно, что этот праздник был одним из череды мероприятий в честь объявленного папой Юбилейного 1750 года – предположение, подкрепленное изображением флагов и вымпелов Бенедикта XIV и его семьи. Вполне логично связать интерес Верне к «праздничным» сюжетам с его знакомством с творчеством Панини, изучением его произведений и творческих приемов, инспирированной им работой по зарисовкам римских памятников.

Что касается А. Локателли, то этот мастер, родившийся и проживший всю жизнь в Риме, имел в свое время популярность, сравнимую с той, которой пользовались ван Блумен и Панини. Первым учителем Локателли был малоизвестный ученик Адриана Манглара, а вторым стал Бернардино Ферджони. На Локателли оказали влияние все те же известные фигуры: С. Роза, Г. Дюге, Я.-Ф. ван Блумен. Локателли писал вдохновленные творчеством Розы морские и прибрежные сцены, а затем разработал собственный тип «аркадского», идиллического пейзажа, ориентированного на творчество Пуссена и Дюге. Виды Локателли стали, однако, более легкими, воздушными, приобрели рокайльную цветовую гамму, примером чему может служить полотно «Пейзаж с рыбаками» (собрание Майнети, Рим), где возвышающиеся на скале античные руины окутаны легким утренним туманом, а вдали простираются голубые горы. Известно, что



Локателли уделял особое внимание фигурам на своих полотнах. Работая с Бьяджо Пуччини и Бенедетто Лути, он рисовал фигуры под их руководством. Оглядываясь на Пуссена, Локателли часто вводил в свои картины мифологических героев, которые за счет своего масштаба и значительности действий превращают пейзажные композиции в исторические. Иногда встречаются и композиции с рыбаками и крестьянами. Трудно утверждать, что Локателли мог оказать на Верне какое-либо серьезное влияние. Локателли практически не интересовался изображением водной стихии, а отношение мастеров к стаффажу резко различалось, поскольку Верне очень редко обращался к мифологии, предпочитая наблюдать, зарисовывать с натуры, а затем вводить в свои полотна реальные и очень колоритные человеческие типажи. Однако Верне и Локателли склонны к рокайльной легкости колорита, обоим хорошо удаются эффекты воздушной перспективы. Кроме того, оба мастера вращались в одних кругах, знали и изучали одних и тех же живописцев прошлого, возможно, встречались лично, так что не сказать об этом знакомстве было бы упущением.

Любопытно попытаться установить, в каких выставках мог участвовать Верне во время своего пребывания в Риме. Выставочная жизнь Вечного города хоть и не была слишком насыщенной, все же предоставляла мастерам некоторые возможности. В Риме того времени действовало две Академии: Академия Св. Луки, существовавшая с XIV века в качестве корпорации и реорганизованная в 1593 году по образцу Флорентийской, а также Братство добродетельных при Пантеоне – папская Академия литературы и изящных искусств, основанная в 1542 году. Первая из них принимала, за редким исключением, только исторических живописцев. «Добродетельные» зачисляли в свои ряды разных мастеров: анималистов, пейзажистов, даже тех, кто специализировался в жанре цветов и плодов. На праздник св. Иосифа 19 марта приходилось открытие выставки, которые «добродетельные» устраивали под портиком Пантеона. Первая такая экспозиция датируется 1650 годом. Продолжались эти выставки на протяжении всего XVIII века, но первый каталог был издан только в 1750 году. Нам не удалось обнаружить свидетельств, что Верне принимал участие в этих выставках, однако среди экспонентов числился его учитель Манглар. Может быть, Верне как его ученик и приглашенный экспонент тоже показывал там какие-либо свои произведения.

С 1610 по 1736 год в день св. Иоанна Крестителя 29 августа в клуатре церкви св. Иоанна Обезглавленного открывалась еще одна выставка. Однако участие в ней принимали не сами живописцы, а коллекционеры, для которых это было возможностью показать принадлежащие им сокровища. Ничто не препятствует предположению, что отдельные произведения Верне, принадлежащие частным лицам, можно было видеть и здесь.

С 1669 по 1750 год устраивалась выставка, приуроченная к празднику перенесения дома Богородицы в Лорето. Проходила она в церкви Сан-Сальваторо-ин-Лауро.

Что касается общественного признания, то Верне, несмотря на приверженность «низшему» пейзажному жанру, был принят в Академию св. Луки в Риме. Его вступление в ряды академиков произошло в 1743 году. На этот момент подобной чести удостоилось не слишком большое количество соотечественников Верне. Среди других французских живописцев, принятых в указанную Академию, можно назвать Ф. де Труа, директора Французской академии в Риме, А. Манглара и Э. Парроселя. Представляется, что оказанная честь не слишком повлияла на повседневную жизнь Верне. Однако в 1746 году художник получил несколько королевских заказов, в частности, один от королевы Испании и другой от короля Неаполитанского. Во втором случае, впрочем, Верне был



обязан заказом французскому посланнику маркизу де Лопиталю.

### **Заключение**

Итак, Верне прекрасно вписался в итальянскую художественную среду. Свою роль в этом сыграло и то, что жанр пейзажа здесь во многом обязан своим развитием именно французам, начиная от Н. Пуссена и К. Лоррена и заканчивая Г. Дюге и А. Мангларом. Верне успешно встроился в эту систему, поддержав «наследование по линии пейзажа» лидирующей позиции французской художественной школы. При этом живописец активно интересовался опытом мастеров других национальностей: фламандцев, весьма продвинутых в области морского пейзажа, а также самих итальянцев. Верне не пренебрегал как изучением творчества мастеров прошлого, произведения которых присутствовали в многочисленных итальянских частных собраниях, так и обществом своих современников, чьи находившиеся в Риме мастерские он имел возможность посещать.

В Италии полностью складывается творческая манера Верне, его сюжетный репертуар, основные творческие приемы, даже предпочтения относительно размера и формата полотен, качества художественных материалов, что отражено в записных книжках мастера. Кроме того, как отмечает Е.В. Дерябина, коллекционерами впоследствии будут цениться именно работы, выполненные Верне в Италии, как более удачные и созданные в момент актуального накопления и применения живого опыта [\[8, p. 48\]](#).

Верне провел в Италии почти двадцать лет. Здесь к нему пришел успех, он нашел свое место среди коллег и сформировал интернациональный круг заказчиков. Здесь же он успел получить массу впечатлений, оставшихся с ним на всю жизнь. Путешествиям художника по Италии и новым важным знакомствам будет посвящена вторая часть нашего исследования.

### **Библиография**

1. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison. Paris: Librairie académique, 1864.
2. Marcel A. La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1). Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. Pp. 2-44.
3. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois cent-cinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
4. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Pp. 789-794.
5. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
6. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // J.-P. Bardet, M. Cassan et F.-J. Ruggiu (dir.). Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités. Limoges: P.U. de Limoges, 2007. Pp. 231-244.
7. Wuhrmann S. Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet // Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel (éds). L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Pp. 403-424.
8. Дерябина Е.В. Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования. Сборник статей.

Л.: Искусство, 1987. С. 47-55.

9. Немилова И.С. О трех пожарах Верне // Немилова И.С. Загадки старых картин. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83-93.

10. Шарнова Е. "Пейзаж во вкусе Сальватора Розы". Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // Искусствознание. 2017. № 3. С. 122-145. EDN: YMMGPR.

11. Агратина Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714-1789) // Человеческий капитал. 2023. № 1 (169). С. 20-29.

12. Théron M. Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille // Rives méditerranéennes. 2018. № 56. Pp. 147-174. Online since 25 May 2019, connection on 15 March 2025. URL: <http://journals.openedition.org/rives/5430> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rives.5430> (Дата просмотра 24.04. 2025).

13. Ginoux M.-Ch. Les écoles d'art à Toulon 1640-1887. Paris: Imp. Plon-Nourrit, 1887. – 42 p.

14. Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle. Recueil d'articles. Rome: École Française de Rome, 1996. Pp. 41-64.

15. Michel O. Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695–1760) // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes. 1981. Tome 93, № 2. Pp. 823-926.

16. Знамеровская Т. Сальватор Роза. М.: Изобразительное искусство, 1972. – 29 с.

17. Галерея Уффици, официальный сайт. URL: <https://www.uffizi.it/opere/salvator-rosa-marina-faro> (Дата просмотра 24.04. 2025).

18. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. – 199 с. EDN: QNIPGK.

19. Chastel A. L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. Paris: Flammarion, 1995. – 400 p.

20. Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI-XVIII века. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. – 400 с.

21. Серебряная Н.К. Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж // Искусствознание. 2017. № 4. С. 74-101. EDN: XUKYXZ.

22. Lanzi L. Storia pittorica della Italia... V. 1-3. Bassano, Remondini di Venezia, 1795–1796. 648 p., 477 p., 555 p.

23. URL: <https://es.artprice.com/artista/298774/bernardino-vincenzo-fergioni> (Дата просмотра 24.04. 2025).

24. Art in Rome in the Eighteenth Century. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2000. – 628 p.

25. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.

26. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre... Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.

27. URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-joseph-vernet-a-sporting-contest-on-the-tiber> (Дата просмотра 24.04. 2025).

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и

культура» статье, как автор условно отразил в заголовке («К.-Ж. Верне (1714-1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде») и уточнил в целеполагании, является, судя по всему, творческий опыт, который приобрел французский живописец К.-Ж. Верне (1714-1789) в жанре пейзажа за время своего пребывания в Италии (в объекте исследования) в итальянской художественной среде второй половины XVIII в. Очевидно, с просветительскими целями автор помещает теоретическое содержание в канву увлекательного исторического повествования, сохраняя свойственную художественной литературе живость языка в научно-популярном стиле. В связи с чем, программа исследования раскрывается путем редукции высказываний автора.

Хотя автор и нарушает требование редакции по обеспечению процедуры слепого рецензирования, давая прямую ссылку на свою опубликованную статью («По мере необходимости будет рассматриваться и аспект взаимодействия Верне с заказчиками различного социального положения, несмотря на то что этой проблеме мы уже уделили отдельную статью [11]»), рецензент не считает эту оплошность принципиальной и оставляет за редакцией право оценить качество его обзора.

Заявленная автором цель исследования («всестороннее изучение опыта, полученного Верне за время пребывания в Италии») достигается в представленной статье лишь частично, что обусловлено, как отметил сам автор, решением разделить сообщение о проведенном исследовании на две части (т. е. две статьи, приемлемого для журнала объема). В представленной на рецензирование статье, автор последовательно решает научно-познавательные задачи: 1) уточнение факторов влияния на формирование творческих навыков К.-Ж. Верне в ранний (ученический) период жизни и творчества; 2) раскрытие влияния на развитие творческого опыта Верне шедевров мастеров прошлого в Италии; 3) уточнение общего круга знакомств Верне, повлиявшего на его творчество, и, в особенности, современников-пейзажистов.

На основе решенных задач, автор приходит к выводу, что «Верне прекрасно вписался в итальянскую художественную среду», на что, по мнению автора, повлияло «то, что жанр пейзажа здесь во многом обязан своим развитием именно французам, начиная от Н. Пуссена и К. Лоррена и заканчивая Г. Дюге и А. Мангларом». Автор отмечает, что «в Италии полностью складывается творческая манера Верне, его сюжетный репертуар, основные творческие приемы, даже предпочтения относительно размера и формата полотен, качества художественных материалов, что отражено в записных книжках мастера», подтверждая, в том числе, мнение Е. В. Дерябиной о том, что «коллекционерами впоследствии будут цениться именно работы, выполненные Верне в Италии, как более удачные и созданные в момент актуального накопления и применения живого опыта». Выводы автора хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен в представленной статье на высоком теоретическом уровне, что позволяет рекомендовать её к публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основывается на принципах комплексности обобщения эпистолярных источников о жизни и творчестве французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне (1714-1789), подкрепленных компаративным искусствоведческим анализом полотен самого художника, его современников и мастеров прошлого, оказавших, по мнению автора, наиболее существенное влияние на творческий опыт, который приобрел французский живописец в жанре пейзажа за время своего пребывания в Италии. В целом авторский методический комплекс (элементы сравнительно-исторического, историко-текстового, критического и искусствоведческого анализ, объединенные обобщением) вполне релевантен решаемым познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет слабой изученностью в российском историческом искусствоведении места французского мастера пейзажа К.-Ж. Верне в

итальянской художественной среде второй половины XVIII в. Безусловно, задача восполнения обнаруженного в российской науке пробела является достаточным основанием для проведения представленного в статье исследования.

Научная новизна, состоящая в обобщении факторов влияния итальянской художественной среды на мастерство и творческое кредо К.-Ж. Верне, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор постарался выдержать научно-популярный, что, учитывая гармоничное сочетание интересных теоретических сведений и живого, разворачивающегося в художественной манере повествования, следует отнести к сильной стороне статьи, совмещающей в себе научные и просветительские цели. Единственная во всем тексте опечатка, — двойной знак препинания, — носит исключительно технический характер и не влияет на теоретическое содержание («...самым тесным образом связана с Италией,.»).

Структура статьи прозрачно раскрывает логику изложения результатов научного поиска в хронологической последовательности событийной повествовательности.

Библиография в достаточной мере емко и основательно раскрывает проблемное поле исследования, но источники на интернет-ресурсах описаны с нарушением требований редакции и ГОСТа.

Апелляция автора к оппоненту корректна и, исходя из цели исследования, вполне достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и после небольших оформительских правок может быть рекомендована к публикации.