

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства // Философия и культура. 2025. № 5. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.5.74433 EDN: TGUMJY URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=74433](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74433)

## К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства

Агратина Елена Евгеньевна

ORCID: 0000-0001-9842-0967

кандидат искусствоведения

докторант; Московский государственный университет им. МВ. 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:

10.7256/2454-0757.2025.5.74433

### EDN:

TGUMJY

### Дата направления статьи в редакцию:

13-05-2025

**Аннотация:** Для живописцев XVIII века путешествия были одним из самых важных источников знаний и вдохновения. Образовательная поездка в Италию стала традиционной для представителей французской художественной среды. Клод-Жозеф Верне (1714-1789) провел в стране Возрождения почти двадцать лет. Предметом данного исследования стали впечатления, полученные пейзажистом за время путешествий и их отражение в его творчестве. Мастер жил в Риме и хорошо изучил его окрестности. Любимой областью Италии для Верне стал юг. Художник несколько раз побывал в Неаполе и объездил всё южное побережье страны. Живописца интересовала природа и архитектура, а, кроме того, атмосфера итальянских городов. В изучении памятников художнику могла помочь литература того времени. Методология исследования предполагает сочетание разнообразных методов, используемых в искусствоведении и актуального для современной науки социологического подхода. 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 рассказывается, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опыт оказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов. Статья показывает, что итальянский период стал основополагающим для становления Верне как мастера пейзажного жанра, и объясняет, почему живописец на протяжении всей последующей творческой жизни обращался к полученному в Италии опыту.

### **Ключевые слова:**

искусство Италии, живопись XVIII века, жанр пейзажа, морской пейзаж, городские виды, художественная жизнь, образовательные путешествия, архитектура Италии, художник и заказчик, королевский заказ

Французские художники XVIII столетия никогда не пренебрегали возможностью повидать достопримечательности Италии. Лауреаты Римской премии совершали поездки на средства короля и зачастую подавали прошения о продлении своего пребывания в Риме. Если живописец не мог рассчитывать на пенсионерство, он все равно изыскивал возможности для путешествий, пользуясь благосклонностью покровителей или сопровождая кого-либо из высокопоставленных особ. Для Клода-Жозефа Верне, приехавшего в Италию на средства провансальских меценатов, путешествия оказались одним из самых ярких и действенных источников вдохновения. С самого прибытия в Рим он постоянно выезжает на природу, изучает различные места в окрестностях Вечного города, о чем мы узнаем из письма покровителю живописца маркизу де Комону от монаха-иезуита Фуке, которому было поручено ввести молодого мастера в местные художественные круги. «Господин Верне, - пишет монах, - занят своими скитаниями» [\[1, с. 19\]](#). Автор, судя по несколько укоризненному тону письма, полагал, что путешествия мешают регулярной работе его подопечного. Однако среди мастеров, живших в Италии, бытовало иное мнение.

Человеком, который настоятельно советовал Верне изучать натуру на морском побережье, оказался Николас Флэйгельс (1668-1737), один из самых активных и прогрессивных директоров Французской академии в Риме. Он сумел сначала снять, а затем и выкупить для Академии новую резиденцию – палаццо Манчини; смог договориться о возобновлении копирования фресок Рафаэля в Ватикане. Он также значительно расширил репертуар произведений для изучения и рекомендовал своим ученикам копировать венецианцев, особенно почитаемого им Паоло Веронезе, а также Тициана [\[2, с. 17\]](#). Флэйгельс не просто признавал пользу путешествий для молодых художников, но даже настоятельно рекомендовал им основательно посмотреть Италию. О знакомстве с Верне Флэйгельс сообщает в письме директору королевских строений Д'Антену от 25 ноября 1734 года: «Я повидал молодого авиньонца [...] Сделаю, все, что смогу, чтобы помочь ему; я приказал предоставить ему самое удобное место в классе рисования с модели. В Академии имеется несколько скульптур, которые ему полезно было бы изучить. Но, насколько я понимаю, это не главное для него, он – художник-маринист и практиковаться должен в морских портах...» [\[3, с. 124\]](#).

Верне в полной мере воспользовался советом Флэйгельса. Маршруты путешествий пейзажиста неплохо известны и в некоторой степени уже нашли отражение в научной литературе. В первой части нашего исследования, посвященной творчеству Верне в контексте пейзажной живописи Италии, мы упоминали такие фундаментальные труды, как монография Л. Лагранжа [11] и весьма полный для своего времени двухтомный каталог произведений пейзажиста, составленный Ф. Инжерсоул-Смуз [4]. Эти труды оказались полезны и при изучении настоящего аспекта темы. По-прежнему мы будем ссылаться на статью Е.В. Дерябиной о произведениях Верне из собрания Государственного Эрмитажа [5], статью Ф. Конисби, посвященную пребыванию Верне в Италии [6], монографию Э. Бек-Саэлло «Неаполь и Франция» [7]. Из ранее не упоминавшихся исследований мы обратимся к обширной статье Х. Хаммонд, где речь идет о заказе на масштабное полотно, полученном Верне от Неаполитанского короля [8]. Х. Хаммонд рассматривает многие обстоятельства пребывания Верне в Неаполе, даются весьма любопытные исторические справки, касающиеся политического и экономического положения этой области в первой половине XVIII века.

Помимо научной литературы, основательным подспорьем стали письменные источники того времени. Это опубликованная в конце XIX – начале XX столетия «Переписка директоров Французской академии в Риме» [2], а также записки европейских путешественников, совершавших длительные поездки по Италии. Они зачастую не только описывали свои впечатления, но, зная, что найдут многих благодарных читателей, издавали труды, близкие к жанру путеводителя, наполненные очень ценным фактическим материалом. Речь о сочинениях французов Ф.-М. Миссона [9], М.-Г. де Мервиля [10], Ф. Дезена [11], Ж. Ришара [12], Ж. де Лаланда [13] и англичанина Г. Суинберна [14]. Небесполезным оказалось и обращение к «Сборнику писем, касающихся живописи, скульптуры и архитектуры», составленному любителем изящных искусств Дж.-Г. Боттари, поскольку в этот том вошло небольшое теоретическое сочинение, принадлежащее перу самого Верне [15].

Как говорилось в первой части нашего исследования, творчество Верне в очень малой степени затронуто в отечественном искусствознании. Кроме того, многие из упомянутых выше источников впервые цитируются в русскоязычной историографии, что сообщает нашему исследованию дополнительную **новизну**.

В то же время изучение любой общественной активности художника и воздействия ее на творчество оказывается неизменно **актуальным** в контексте современного интереса к социальной истории искусства. Впечатления и практический опыт, полученные во время путешествий, входят в круг важнейших факторов, влияющих на создание и бытование художественных произведений.

**Целью** данного – второго – раздела исследования, посвященного пребыванию Верне в Италии, является изучение того, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опыт оказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов.

### **1. Рим и его окрестности**

Первым и главным городом, в котором Верне провел наибольшее количество времени, стал Рим. Разумеется, Верне должен был внимательно изучить памятники Вечного

города, поскольку это считалось важным аспектом образования любого художника. Посещая рисовальный класс Французской академии в Риме, Верне мог получить советы относительно того, с чем следует познакомиться в первую очередь. Тогда же молодой пейзажист начал делать зарисовки городских ансамблей и отдельных памятников. И хотя основной специализацией мастера оставался морской пейзаж, за время пребывания в Риме Верне написал несколько городских видов. Один из них – «Спортивные соревнования на Тибре» (1750, Национальная галерея, Лондон) – уже рассматривался нами в предыдущей части исследования. В собрание Лувра входят парные полотна: «Мост и замок Св. Ангела» и «Понте Ротто в Риме». Оба произведения выполнены в 1745 году, имеют почти одинаковые размеры и по всем признакам являются панданами. В обоих случаях главным «героем» полотна является Тибр с его спокойным течением, пронизанной солнцем утренней дымкой, с прибрежными скалами и, разумеется, архитектурными красотами, превращенными здесь в раму для зеркальных речных вод. Обе картины написаны в мягкой цветовой гамме с использованием большого количества земляных пигментов и добавлением зеленых и голубых оттенков в изображении неба и растительности.

На полотне с изображением замка Св. Ангела на первом плане возвышаются скалы, к которым рыбаки за сеть подтаскивают лодку. Эта сцена вполне могла бы быть помещена в морской пейзаж и является типичной для Верне. На втором полотне средний план занят изображением Понте Ротто, или Моста Эмилия – самого старого моста Рима. В 1598 году часть его обрушилась в Тибр, отчего он из функционального городского элемента превратился в достопримечательную живописную руину. Так и показывает его Верне, изображая пробивающиеся в расщелинах между камнями кустарники и развешенное местными жителями для просушки белье. На первом плане представлен каменистый берег с расположившимися на нем рыбаками, закинувшими удочку в воды Тибра. На противоположном берегу реки виднеется верхняя часть круглого античного храма Геркулеса на Бычьем форуме и прочие строения.

По этим двум произведениям можно сделать вывод, что подход Верне к архитектуре был чисто пейзажным. Мастер подробно и с удовольствием передает красоту древних сооружений, но показывает их как часть природной среды: их омывает свет и воздух, окутывает утренняя дымка, скалы и растительность образуют с ними единое целое. Для Верне оказывается очень важна атмосфера города с его контрастами: античные сооружения соседствуют с жилищами римских бедняков, посреди руин на растянутых веревках сушится белье, древние воды Тибра привлекают рыбаков в соломенных шляпах. Подобные парные пейзажи, небольшие по размеру, передающие и красоты города, и его неповторимый дух, были весьма желанным сувениром для любого европейца, совершающего традиционный тур по Италии. Имя заказчика этих парных работ нам неизвестно, однако можно предположить, что им был постоянный клиент Верне маркиз де Виллетт, поскольку в каталоге Салона 1750 года упоминается экспонировавшийся там и принадлежавший маркизу «Вид замка и моста Св. Ангела» [\[16, с. 29\]](#). На протяжении XVIII века полотна несколько раз меняли владельцев. В электронном каталоге Лувра представлена информация о том, что данные произведения прошли через руки таких крупных коллекционеров, как герцог Шуазель, принц де Конти, герцог Роан-Шабо и другие, пока не были национализированы в эпоху Революции и не составили часть собрания Лувра [\[17\]](#). Это говорит о том, что римские пейзажи Верне были высоко оценены современниками. Лагранж сообщает, что в 1753 году Верне повторил обе композиции для другого заказчика, однако местонахождение копий нам в настоящее время неизвестно [\[1, с. 201\]](#).

Окрестности Рима изобилуют достопримечательными местами, среди которых не последнее место занимают виллы, как античные, так и относящиеся к эпохе Возрождения. Под № 60 в дневниках Верне идет следующее сообщение: «Для господина де Виллетта восемь картин [...] две ... [будут изображать] сады с фигурами, одетыми по моде» [\[1, с. 329\]](#). Упомянутые два произведения находятся на данный момент в отечественных собраниях. Один хранится в Государственном Эрмитаже, носит название «Вид в парке» и изображает парк виллы Людовизи. Другой находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина и представляет виллу Памфили. Оба полотна датированы 1749 годом, притом что заказ, как известно из записных книжек, был сделан в 1746-м.

Вилла – особый топос в итальянской культуре. Это место безмятежное и прекрасное, предназначенное для отдыха и развлечений, что не входит в противоречие со сложившимся в эпоху Античности представлением о загородной усадьбе. Вилла досталась в наследство последующим эпохам, которые, «ощущая ностальгию по утраченному античному раю, превратили виллу в землю обетованную, далекую от забот и грехов современности и по-прежнему населенную древними богами» [\[18, с. 98-99\]](#). Вилла получает законченную структуру, складывается набор необходимых для загородного поместья элементов. Еще Петрарка «последовательно обосновал, что на вилле надо жить летом, она должна быть окружена тенистым садом (парком) с сумрачными гротами, шумными, бурливыми фонтанами (источниками), дающими радость владельцу; с непременным мостом, перекинутым над «стремительным потоком» [...], здесь обязан возвышаться Парнас и звенеть Кастальский ключ, а обязательными обитателями виллы отныне вновь станут античные боги и Музы» [\[19, с. 19\]](#). Вилла стала и одним из любимых топосов в театре второй половины XVII–XVIII веков.

Вилла Памфили, построенная в 1644–1652 годах, представляет собой масштабный дворцово-парковый ансамбль, главной доминантой которого является изящный трехэтажный дворец, увенчанный бельведером. Место пользовалось известностью, привлекало как профессиональных художников, так и любителей. Произведение Верне изображает парковую перспективу. Освещенное солнцем белое здание виллы становится композиционным и смысловым центром. Далекий дворец воспринимается как желанная и счастливая обитель, к которой ведет широкая аллея. С одной стороны от нее находится коридор из тенистых боскетов, с другой – пологий холм, заросший деревьями и кустарниками, огороженный невысокой стеной с вазонами. Полотно по своей структуре сравнимо с эскизами к театральным декорациям, которые создавались итальянскими мастерами, обладавшими в ту эпоху настоящей монополией в области сценографии. Семейства Бибиена, Галлиари, братья Валериани получили известность не только в Италии, но и далеко за пределами своей родины. Итальянская театральная культура захватила Европу, однако за самыми яркими впечатлениями такого рода путешественники продолжали ехать в Страну Возрождения. Весьма вероятно, что Верне, побывав в знаменитых итальянских театрах, обратил пристальное внимание на оформление сцены. Полотно мастера оказывается близко таким, например, композициям театрального декоратора Дж. Валериани, как лист № Г-772 из собрания ГМУ «Архангельское», где роскошный дворец показан со стороны регулярного парка. Вилла, к которой сходятся парковые дорожки, обладает одновременно статусом и светского, и сакрального сооружения. Расположенная среди садов, доминирующая в окружающем ее пространстве, вилла воспринимается как своего рода святилище. Если здание виллы должно было быть изображено на заднике, «то кулисам с левой стороны соответствует череда трельяжных арок или боскетов, между которыми теснятся высокие деревца, похожие на кипарисы. Перед арками приплясывают и музицируют на своих постаментах

Сатиры. С правой стороны также идет череда кипарисов, посаженных в вазоны и поставленных на постаменты. Здесь же находятся две трельяжные арки, сильно развернутые на зрителя, так что становится видно начало тенистого прохладного коридора, образованного зеленью, обвившей трельяжную сетку» [\[18, с. 99-100\]](#).

Полотно Верне строится сходным образом. При этом на первом плане, как на сцене, происходит какое-то интересное действие: аббат раскланивается с дамами, двух прогуливающихся кавалеров сопровождает собака, слуга в переднике тащит корзину.

Парное к рассмотренному полотну, изображающее виллу Людовизи, также в какой-то степени напоминает театральную декорацию. На первом плане здесь оставлено довольно обширное пространство, где вольготно чувствуют себя фигуры, включающие мужчин, женщин, детей, слуг и животных. Фонтан слева и уходящая резко в перспективу стена дворца справа вполне могут рассматриваться в качестве кулис. Слева же вдаль уходит ряд кипарисов, но мы видим только их верхушки, поскольку пространство замкнуто стеной живой изгороди. Здесь уместно вспомнить, что сады зачастую использовались как место для спектаклей под открытым небом. Перспективы садовых дорожек, фланкированных скульптурой и окультуренными растениями, пространства, окруженные зеленью и украшенные фонтанами, превращались в декорации для балетов и праздничных представлений. В самом символическом мышлении XVIII века театр и сад соприкасались, превращаясь в явления сходного характера.

Весьма вероятно, что обе рассмотренные композиции Верне, изображающие конкретные и до сих пор узнаваемые места в окрестностях Рима, создавались не без оглядки на театральную культуру, с которой мастер мог близко познакомиться в Италии, посещая театры разных городов во время своих передвижений по стране.

Были и другие достопримечательные места в окрестностях Рима, привлекавшие просвещенную публику и, в частности, художников. Верне много времени провел в Тиволи. Располагающаяся на окраине этого города вилла была тогда уникальным местом для молодых художников. Ж. Ришар (1720-?), путешественник, побывавший в Тиволи в 1760-х годах, оставил об этом месте весьма любопытные заметки, достойные цитирования. О здании виллы он пишет: «Этот большой дворец необитаем и оставлен хозяевами на попечение сторожа, который извлекает из этого всю возможную выгоду. Римляне и даже иностранцы снимают там комнаты и прекрасно проводят время» [\[12, с. 419\]](#). Это вполне объясняет, почему как преподаватели, так и ученики Французской академии в Риме, а также их гости постоянно посещали виллу. Проживание там стоило недорого, а возможность беспрепятственно рисовать величественную архитектуру и роскошную природу запущенного парка была весьма ценной для молодых художников. Поскольку вилла оставалась заброшенной на протяжении почти всего XVIII века, возможно, что и Верне жил именно там.

Сам город Тиволи уже в XVIII столетии был самым посещаемым «местом паломничества для художников и литераторов со всей Европы» [\[20, с. 24\]](#). Здесь на возвышенности находится прямоугольный в плане ионический храм, относящийся к середине II века до н.э., а также знаменитый круглый храм Сивиллы I века до н.э., многократно запечатленный мастерами кисти. Река Анио, падающая с высоты в 115 метров, низвергается вниз, где под скалой скрывается грот Нептуна. Карл Верне, сын нашего героя, утверждал, что именно его отцу принадлежит честь открытия грота, куда якобы до Клода-Жозефа никто не добирался. Обвязав себя веревкой, Верне рискнул спуститься в грот и исследовать его глубины [\[1, с. 20\]](#). Это, разумеется, нельзя никак подтвердить,



однако неоспоримым является тот факт, что памятники Тиволи многократно служили моделью мастеру.

Уже рассмотренный нами в предыдущей части исследования «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы» из ГМИИ им А.С. Пушкина представлял собой изображение окрестностей Тиволи. Античные памятники этого древнего города и окружающую его природу Верне начал писать еще в 1730-х годах. К 1738 году относится «Храм Сивиллы в Тиволи» из частного собрания в Великобритании. Это совсем небольшое полотно размером 43,2х34,4 см изображает знаменитый круглый храм вблизи, в том виде и состоянии, в котором сооружение находилось в указанные годы. Не упустил художник и знаменитое миндальное дерево, выросшее внутри древнего толоса. Это дерево прожило долгую жизнь. Его можно видеть и на рисунке Ж.-О. Фрагонара, относящемся к 1760 году (Музей искусства и археологии, Безансон). За несколько десятилетий миндальное дерево стало достопримечательностью, о которой упоминали путешественники. Так, Жером де Лаланд, астроном и, надо сказать, человек вхожий в среду художников писал в своей книге «Путешествие француза по Италии»: «Считается, что выросшее в центре [храма] большое миндальное дерево, листва которого дополняет архитектуру, имеет в себе что-то живописное» [\[13, с. 157\]](#).

Скалы и возвышающаяся над ними архитектура написаны в теплой, песочно-коричневой гамме, тогда как задний план тает в голубоватой дымке, создавая ощущение простора и бесконечности дикой природы. Этот изящный этюд доказывает, что Верне занимался архитектурными штудиями, понимая необходимость таковых и для мариниста.

В 1737 году Верне создает картину под названием «Водопады в Тиволи» (Художественный музей Кливленда, США). Это масштабный пейзаж, охватывающий панораму окутанных дымкой скал и ниспадающих потоков воды. Гору справа венчает архитектура античного города, словно появившаяся естественным образом из дикого камня. Хотя это изображение реального исторического места, мастер имеет право сам выбрать главного «героя». Здесь протагонистом становится вода. Ее живое, беспокойное, многоступенчатое движение контрастирует с величественной неподвижностью скал. Потоки ныряют между валунов, пенятся и переливаются различными оттенками зеленого и синего. В то же время Верне, как обычно, не отказывается от стаффажа. На первом плане рыбаки забрасывают удочки в бурную воду и разбирают улов. Чуть дальше на скалах расположилась компания пастухов с собакой. Одежда этих людей своей простотой отсылает к тем временам, когда в храмах Тиволи еще поклонялись языческим божествам. Но особенно любопытно изображение водяных птиц. В правой части картины почти на первом плане помещаются две цапли, одна из которых стоит на скальном выступе, а другая, расправив крылья, парит над водой. Дальше можно видеть скользящих по воздуху чаек.

На полотне «Вид Тиволи» 1748 года из Малого дворца в Париже архитектуре уделяется намного больше внимания. На фоне неба четко выделяется знаменитый храм Сивиллы, остальные элементы архитектуры, как и скалы, уступами спускаются вниз. Справа пенится и грохочет водопад. Данный пейзаж с его облачным небом, тревожными птицами и сухим деревом на первом плане, явно выполнен не без оглядки на Сальватора Розу.

Совершенно романтическим характером обладает пейзаж под названием «Поток, или Водопады в Тиволи» (1735-1740, Лувр, Париж). Вид на утес Тиволи открывается из-под природной арки, образованной скалами. Эта часть картины носит, несомненно, сочиненный характер, поскольку таких аркообразных скал в Тиволи нет, однако Верне мог встречать их во время путешествий по югу Италии. Эти причудливые образования

служат опорой для цепляющейся за них растительности и приютом для рыбаков и селян, один из которых держит под уздцы навьюченного ослика. В отличие от остальных персонажей, отдыхающих и не замечающих происходящего в природе, селянин с осликом смотрит на необыкновенный развернувшийся перед ним вид. Скала с руинами античных сооружений затянута серой пеленой. Из собравшихся туч хлещут косые струи дождя. При этом часть неба остается совершенно чистой, и лучи солнца заливают кажущийся белоснежным город на заднем плане, ревущие и пенящиеся водопады и часть скальных «арок». Это замечательный пример объединения в одном полотне эстетики «возвышенного» и «прекрасного». В предыдущей части исследования мы цитировали Э. Бёрка, который связывал ощущение «возвышенного» с предметами, внушающими зрителю ужас, а «прекрасного» – со спокойствием и благоденствием [\[21, с. 72\]](#). Увлечательность подобного контраста художники прекрасно осознали и до выхода в свет сочинения Бёрка. Недаром и сам Верне нередко создавал парные произведения, изображающие бурю и безмятежный штиль. Помещая оба мотива на одно полотно, Верне делает контраст еще более впечатляющим. А узнаваемое место, где разворачивается природное действо, убеждало зрителя в реальности происходящего.

Верне использовал сделанные в Тиволи зарисовки и позднее, помещая знаменитый круглый храм в сочиненные пейзажи, например, на скалу на морском побережье, как в картине «Морской пейзаж с храмом Сивиллы в Тиволи» (1746, Художественный институт, Миннеаполис). Здесь античный памятник в окружении кипарисов возвышается прямо над спокойными водами залива.

То, что в ту или иную картину помещались мотивы, которых не было в конкретном пейзаже, не должно удивлять. Сочетание элементов, позаимствованных из различных реальных видов, располагающихся иногда очень далеко друг от друга, не смущало зрителя того времени. Этот прием прекрасно коррелировал с идеей «исправления» недостатков, свойственных, как считалось, природе. Еще в XVII столетии один из ранних французских теоретиков Ш.-А. Дюфренуа (1611-1668) писал, что «наиболее важная задача живописи уметь выделить самое прекрасное из созданного природой и наиболее существенное для природы» [\[22, с. 8\]](#). Еще более известный теоретик А. Фелибьен следует в своих рассуждениях той же логике: художник должен не просто подражать природе, но и уметь выбирать лучшее в ней. Разумеется, помочь в этом должно хорошее знание Античности [\[23, с. 21\]](#). «Природа обычно несовершенна в создании частных объектов [...] поскольку случайности препятствуют воплощению ее замыслов» [\[23, с. 20\]](#). Но в своих замыслах она совершенна, объясняет Фелибьен, заставляя вспомнить Платона и его учение об эйдосах. Именно замысел природы художник должен уметь разгадать и воплотить в своем искусстве – так, как это делали античные скульпторы. Тем не менее, природа является для художников «источником красоты, который они не исчерпают вовек» [\[23, с. 21\]](#), а «опыт и размышления без конца открывают что-то новое в эффектах Природы» [\[23, с. 21\]](#). Реализовывать подобную концепцию можно было на разных уровнях: исторические живописцы по примеру античного мастера Зевксиса старались сочетать лучшие части природных творений, дабы получить изображение идеала; пейзажисту также не возбранялось сочетать по своему разумению природные и даже рукотворные, например архитектурные, мотивы. Путешествия и работа с натуры становились для мастера важным этапом сбора материала, который позже можно было использовать, варьируя и преобразуя реальные виды, если, конечно, заказ не подразумевал точное изображение какой-либо местности, что нередко встречалось и имело в Италии весьма распространенную традицию. Мы увидим, что и к ней Верне приобщился во время своих путешествий.



## 2. Неаполь и другие места юга Италии.

Верне предпринимал довольно далекие путешествия, покидая Рим на периоды времени до нескольких месяцев. Особенно привлекал его юг Италии. К 1737 году относится его первое путешествие в Неаполь. По мнению Э. Бэк-Саэлло Верне был практически зачинателем прижившейся среди французских мастеров традиции совершать путешествие в Неаполь, исследовать окрестности города и достопримечательности области [\[7, с. 121\]](#). Исследовательница отмечает, что в литературе имеются расхождения относительно времени первого пребывания Верне в Неаполе: Л. Лагранж указывает 1735 год, тогда как Ф. Инжерсоул-Смуз – 1737-й. Э. Бэк-Саэлло склонна соглашаться со вторым предположением. Эта дата подтверждается упоминанием о путешествии Верне в письме монаха-иезуита Фуке, опубликованном Ф. Конисби [\[6, с. 135\]](#). Кроме того, известно, что в конце 1736-го или в самом начале 1737 года в Рим прибыл покровитель молодого художника граф де Кинсон, и Верне должен был сопровождать его в поездке на юг, продолжавшейся с марта по май. Именно тогда путешественники могли наблюдать извержение Везувия.

Второе путешествие Верне в Неаполь состоялось в самом начале 1740-х годов: известно, что в январе 1742 года художник испытывал затруднения с оформлением дорожного паспорта, который позволил бы ему выехать из Неаполя в Рим [\[7, с. 123\]](#).

В 1745 году Верне опять находится в Неаполе, на этот раз в свадебном путешествии, а в 1746 году – вероятно, по приглашению маркиза де Лопиталья – вновь посещает город, где получает заказ от Неаполитанского короля Карла III на изображение королевской охоты.

Заметим, что, путешествуя, изучая достопримечательности итальянских городов, Верне мог опереться на довольно обширную франкоязычную литературу, например, «Большой исторический словарь» Л. Морери, очередное издание которого вышло в 1732 году [\[24\]](#). Словарь этот переиздавался с завидной регулярностью, а потому был легко доступен и имел широкую известность в среде просвещенных читателей. Данная книга не являлась путеводителем, однако Неаполю отведена здесь довольно обширная глава, содержащая историческую справку и перечисление основных памятников.

Были известны в то время и записки путешественников, например, «Новое путешествие по Италии...» Ф.-М. Миссона, вышедшее в двух томах в 1691 году. Миссон, предпринявший свою поездку в 1688-м, подробно описывает особенности переезда из Рима в Неаполь, дает советы по поводу лучшего преодоления дороги, выбора гостиниц, в которых можно разместиться по пути и в самом городе. Надо думать, эта информация еще не совсем устарела на момент путешествия Верне. Миссон описывает и природные красоты Неаполя, уделяя внимание окружающим его горам и, разумеется, Везувию, перечисляет дворцы, церкви, фонтаны и другие достопримечательности города, говорит о захоронениях и памятных надписях, которые можно увидеть в сакральных сооружениях Неаполя. Упоминает Миссон и об античных руинах, а также «для пользы молодых художников» перечисляет наиболее интересные картины, «которые можно увидеть в церквях, монастырях и других доступных местах» [\[9, с. 299\]](#). Несомненно, это были полезные сведения, которые могли пригодиться Верне, хотя речь идет исключительно о картинах религиозного содержания.

Говорит Миссон и о других замечательных местах в окрестностях Неаполя, таких как Позилиппо, Поццуоли, озеро Аньяно, «Собачий грот» и т.п. Для такого активного

путешественника, как Верне, старающегося ничего не упускать во время своих поездок, описания Миссона, краткие, но насыщенные информацией, должны были представлять интерес.

Другой путешественник, М.-Г. де Мервиль, литератор по основному роду деятельности, превратил свое «Путешествие» в яркое и красочное описание празднеств, спектаклей и атмосферы различных итальянских городов [\[10\]](#).

В 1699 году вышло «Новое путешествие по Италии» Ф. Дезена, «содержащее точное описание всех провинций, городов, примечательных мест и островов» [\[11\]](#). Дезен – чрезвычайно основательный автор, он приводит все известные ему сведения античного времени о том или ином городе, затем переходит к событиям недавней истории и только после этого обращается к современности и сохранившимся достопримечательностям. Так, например, после соответствующих сведений по истории Неаполя Дезен рассказывает о существующих укреплениях города – замках, затем о дворцах, церквях и монастырях. Дезен не просто перечисляет памятники, но указывает, на какие именно детали убранства и по какой причине следует обратить особое внимание. Пожалуй, из всех перечисленных источников труд Дезена более всего напоминает путеводитель, который можно использовать, совершая экскурсии по итальянским городам.

Все это современная Верне, достаточно известная литература, к которой обращались тогда заинтересованные путешественники и которая могла привлечь его внимание.

Итак, в 1737 году Верне едет на юг, посетив, разумеется, не только сам Неаполь, но и все, что возможно, в его окрестностях: города Мизено, Сорренто, Поццуоли и Каstellамаре, мыс Позилиппо, озера Лукрино и Аверно, острова Низита и Капри, а также многие другие замечательные места. Во время этого путешествия Верне видел и изобразил извержение Везувия, зарисовки которого он использовал, работая над масштабными полотнами в своей мастерской. Так, на картине из Лувра, созданной между 1740 и 1750 годами, жизнь Неаполя показана на фоне вулкана, выпускающего столб огня и облако дыма. Панорама включает в себя застроенную домами широкую набережную и часть Неаполитанского залива. Это, по выражению Е.В. Дерябиной, настоящий «портрет итальянского города», дополненный «жанровыми сценками со множеством подробностей повседневной жизни» [\[5, с. 47\]](#). В окне изображенной справа старинной башни сушится белье, у ее подножия прогуливается благородная публика, трудится рабочий люд, сидят нищие, играют дети. К набережной с ее повозками и пешеходами пришвартовано множество лодок. На воде шлюпки окружают ставший на якорь корабль. Верне как никто другой умеет показать естественное сосуществование вечной природы и человеческой повседневности. Люди ведут свою обычную жизнь и не обращают внимания на грозное дыхание вулкана, за исключением старика на первом плане. Облокотившись на каменную тумбу набережной, он созерцает открывающийся вид на огнедышащую гору.

К этому масштабному произведению существует пандан, изображающий Неаполь с другой точки зрения. Везувий остается за спиной зрителя, а перед ним открывается вид на залив и город. Как и на предыдущем полотне, первый план занят изображением набережной, заполненной самой разнообразной публикой: медленно бредет старушка в черном платье, ведут светские беседы гуляющие аристократы, шагает солдат с ружьем, идет куда-то семейство простолюдинов, движется повозка. Справа беседуют, сидя, местные жители, рядом с ними дети играют с поросятами. Ближе к воде рыбаки занимаются своими лодками и сетями, бедняки разводят огонь, а народ набирает воду

из фонтана, расположенного у подножия крепостной башни Кастель дель Ово. Все эти сценки, каждая из которых могла бы послужить сюжетом небольшого жанрового полотна, несомненно, были зарисованы Верне с натуры. В коллекции Лувра хранится альбом, полный подобных набросков. К сожалению, не существует его точной датировки, однако ничто не препятствует предположению, что этот альбом, а возможно, и многие ему подобные создавались Верне во время его путешествий по Италии. В альбоме из Лувра можно видеть рыбаков в лодках с сетями и веслами, докеров, занятых погрузкой и выгрузкой товаров, бедняков, собравшихся у огня, над которым висит котел, каменщиков, играющих детей и даже турок в чалмах и халатах. Эти быстрые зарисовки с натуры переносят нас в мир портовой жизни с ее пестрым населением.

Море на полотне находится в абсолютном покое, по его глади скользят лодки, вдалеке стоит на якоре корабль. Весь задний план занят панорамой Неаполя. Теснящиеся строения взбираются по склону горы, на вершине которой возвышается монументальный Кастель Сант-Эльмо – звездообразный в плане замок, отстроенный в XVI столетии.

Сохранилось несколько рисунков, доказывающих, что Верне внимательно изучал архитектурные достопримечательности Неаполя, а также старался проникнуться атмосферой этого города. В Лувре хранится сделанный, очевидно, с натуры рисунок с изображением еще одного неаполитанского замка – Кастель Нуово. Это сооружение, возведенное в XIII веке, обладает всеми признаками средневековой фортификационной архитектуры: мощными зубчатыми башнями, толстыми стенами, узкими бойницеобразными окнами. Верне очень точно зарисовывает все детали крепости, легкими штрихами намечая окружающий ее пейзаж.

Еще больший интерес представляет рисунок из Музея библиотеки Моргана, изображающий площадь Франции перед замком Кастель Нуово. На этом листе замок служит лишь колоритным фоном для изображения городской жизни. Под навесами идет торговля, открыты двери местной таверны, городские жители беседуют и едят, движутся повозки, играют дети. Очевидно, что атмосфера города была интересна Верне не менее, нежели архитектурные достопримечательности.

Уже находясь снова в Риме мастер по сделанным зарисовкам и полученным впечатлениям создавал виды других знаменитых мест юга Италии. Примерами могут служить «Утро в Кастелламаре» (ок. 1750, частное собрание) и «Вид Сорренто» (1745-1750, Музей Прадо, Мадрид). Как писал один из путешественников XVIII века, «Кастелламаре ди Стабия, довольно протяженный город, расположенный по краю залива и защищенный с юга высокими горами, которые так близко подступают к берегу моря, что едва оставляют узкое пространство для домов, многие из которых помещены с большой смелостью и вкусом на менее крутых склонах» [\[14, с. 55\]](#). Верне пишет городок с такого ракурса, что жилые дома практически не видны – хорошо просматриваются лишь портовые укрепления с возвышающимся над ними маяком. Горы действительно подходят совсем близко к морю, а местами вдаются в него. На узком пространстве побережья сидят рыбаки, вдоль отвесной скалы бредут ослики со своими погонщиками. Верне имел особое пристрастие к переходным состояниям природы, его работы зачастую делались циклами, где каждое полотно соответствует определенному времени суток. В данном случае пейзаж окутан желто-оранжевым светом восходящего солнца и легкой дымкой еще не рассеявшегося тумана. На этом золотом фоне корабли, лодки и человеческие фигуры смотрятся темными силуэтами. Графичность парусника с тонкими мачтами и просвечивающими насквозь сетями контрастирует с живописным окружением.

«Вид Сорренто» из Прадо изображает изящную публику, прибывшую в лодке под сень

знаменитых изогнувшихся арками скал, тех самых, которые Верне использовал в самых разных композициях. Сам город виднеется под одной из арок – легкие белые силуэты архитектурных сооружений, тающие в морской дымке. На первом плане расположились музыканты с нотами, флейтой и мандолиной. В компании ступающих на берег посетителей выделяется пара: кавалер в красном галантно сопровождает даму в пышном белом платье. Следом за ними двое молодых людей на руках сносят на берег девушку в синем и золотом, а дальше в лодке под балдахином готовится к высадке прочая публика. Автор одного старого путеводителя по Прадо Ф.-Х. Санчес Кантон называет это полотно «Галантной сценой» [\[25, с. 22\]](#); и не случайно, поскольку в картине неожиданно просматривается диалог с творчеством А. Ватто, в частности, с «Отплытием на остров Киферу» (1717, Лувр, Париж). Даже поза кавалера в красном, изображенного на картине Ватто, зеркально повторяется у Верне, только у него кавалер обращен к нам лицом, а не спиной. Это не удивительно, ведь Верне изображает не отплытие, а прибытие молодой компании на прекрасный остров. Проходя через величественную природную арку, юноши и девушки вступают на благословенную землю. Да и сидящие на земле музыканты напоминают многочисленных героев Ватто – участников камерных концертов в садах и парках. Вполне возможно, что Верне были доступны гравюры с произведений родоначальника галантного жанра. В частности, «Паломничество на остров Киферу» было гравировано в 1733 году Н. Тардьё. Разумеется, эстамп разошелся не только по Франции, но и оказался в коллекциях итальянских любителей изящного.

Французский исследователь Ф. Муро указывает на «Концерт» Джорджоне как на источник вдохновения для многих подобных сцен у Ватто [\[26, с. 452\]](#). Картина Джорджоне была куплена в 1671 году по желанию Людовика XVI и вошла в королевское собрание живописи, а поскольку Клод Одран III, один из учителей Ватто, с 1704 года был хранителем коллекций Люксембургского дворца, он имел возможность познакомить своего ученика с находящимися там шедеврами. В картину Верне расположившиеся на траве музыканты пришли от Ватто. Однако они захватили с собой инструменты, присутствовавшие в картине Джорджоне, – флейту и мандолину. Таким образом, Верне не только соединяет впечатления от реальной итальянской природы – достопримечательных скал Сорренто – с фантазийной галантной сценой, вдохновленной творчеством французского художника, но и передает обходным путем весточку о картине великого венецианца эпохи Возрождения.

Во время последнего путешествия в Неаполь мастер, как уже говорилось, получил заказ от неаполитанского монарха Карла III на пейзаж под названием «Королевская охота на озере Патрия» (1746, Национальный музей Каподимонте, Неаполь) [\[8, с. 121\]](#). Французский посланник маркиз де Лопиталь, присутствовавший на этой охоте, попросил мастера изготовить для него копию, которая была готова в 1749 году и попала в Версаль. Сохранилось письмо другого участника мероприятия, маркиза де Пюизеля, с описанием происходившего. Такие охотничьи вылазки, пишет маркиз, «устраиваются на озерах с участием большого количества лодок. В них располагаются стрелки – придворные, удостоившиеся королевского приглашения. Лодки выстраиваются в одну линию, образуя подобие полумесяцев по краям. Количество водоплавающих птиц на этих озерах невероятно» [\[7, с. 123\]](#). Далее маркиз сообщает: стрельба ведется столь ярко, что имеется риск и для людей попасть под пулю. Неизвестно, принимал ли Верне лично участие в этой охоте, но он наверняка наблюдал его со стороны. Картина имеет сильно вытянутый по горизонтали формат, что позволило показать протяженность спокойной водной глади. На первом плане действительно показаны выстроившиеся в длинный ряд лодки со всей расположившейся в них благородной публикой, включая дам в роскошных

нарядах. Разумеется, изображения людей в лодках, несмотря на малый размер, были портретными. Исследователи давно обнаружили среди фигур как самого Карла III, так и, например, маркиза де Лопиталья. Вдалеке голубеют горы и темнеет полоса побережья, однако большая часть полотна отведена небу. Дымок, поднимающийся над лодками, свидетельствует о прогремевших выстрелах, поднявших в воздух множество птиц. Художник применяет довольно любопытный прием: темной полосе воды внизу соответствует темная полоса туч на самом верху полотна. Это ограничивает пространство и придает картине определенную замкнутость, как будто мы наблюдаем сцену охоты из-под театрального занавеса.

Э. Хаммонд полагает, что в этом заказе имела место политическая программа, призванная подтвердить права короля Карла III на неаполитанский престол, полученный монархом только в 1735 году по прелиминарному миру, заключенному по завершении Войны за польское наследство. По выражению Э. Хаммонд, с этого полотна начался «амбициозный живописный тур по территориям, удерживаемым Бурбонами на итальянском полуострове» [8, с. 123]. Кроме того, в Неаполитанской области большие земельные участки – охотничьи угодья, поместья и т.п. – становились собственностью короля (*siti reali*). Местная аристократия была заинтересована в том, чтобы новому монарху отошло как можно меньше таких земель. Король же, напротив, желал ослабить еще существующие в этих краях феодальные традиции и превратить Неаполитанское королевство в централизованное государственное образование. Присваиваемые короной поместья «включали в себя обширные сельские территории, находящиеся под прямым королевским управлением. [...] Работы художников, включая Жозефа Верне, Франческо Лиани, Антонио Себастьяни да Капрарола, были призваны увековечить новые *siti reali*» [8, с. 125].

В смысловом плане данная картина Верне связана с другой, очень похожей, отражающей те же геополитические процессы и написанной в том же 1746 году. Речь о полотне «Вид Капраролы» (1746, Художественный музей, Филадельфия), которое неожиданно отправляет нас на 60 километров к северо-западу от Рима. Этот вид, заказанный для матери Карла III Елизаветы Фарнезе, имеет очень схожий формат и размер. Вытянутая по горизонтали композиция изображает склон Монте-Чимино с расположенным на нем городком Капрарола, главной доминантой которого является масштабная и лапидарная по архитектуре вилла-крепость Фарнезе. Высшее общество, прогуливающееся на природе, сошло, словно боги, с этого величественного Олимпа, чтобы на время оказаться среди простых смертных, таких как пастух и пастушка, пасущие здесь своих коз. Елизавета Фарнезе получила это поместье в собственность в 1731 году после смерти последнего герцога Пармского вместе с прочими владениями, включая Парму и Пьяченцу. Карл Бурбон оказывался, таким образом, наследником данных территорий. Бурбоны, впрочем, не могли чувствовать себя здесь совершенно непринужденно. Испанские войска были отправлены в Парму для контроля ситуации. Пришлось Елизавете Фарнезе платить постоянную дань папскому престолу, чтобы быть уверенной в признании своих прав со стороны Ватикана. В подобных обстоятельствах программный характер обоих произведений Верне, призванных прославить власть Бурбонов, вполне понятен.

Можно видеть, что путешествия за пределы Рима принесли Верне исключительную пользу. Мастер получил возможность пополнить образование в области древней и современной архитектуры, изучить природные красоты южного побережья, выполнить множество зарисовок с натуры, которые он будет использовать и позже – уже возвратившись во Францию. Выше анализировались произведения, где изображены

поддающиеся идентификации места, однако в эти же годы создаются бесчисленные морские пейзажи спокойного и бурного характера: полдневные, утренние, вечерние и ночные, со скалами, кораблями и прибрежными строениями. Несмотря на то что определить, какие именно участки побережья изображаются, весьма затруднительно, в данных работах воплотилась природа и дух итальянского юга.

Еще один существенный момент заключается в том, что в Неаполе пейзажист привлек внимание высокопоставленных заказчиков: не только Карла III, но и французских аристократов, которые могли дать художнику весьма ценные рекомендации после его возвращения на родину.

### **Заключение**

В 1754 году в Риме было опубликовано «Письмо Жозефа Верне молодым людям, которые посвятили себя изучению пейзажа или марины» [\[15, с. 622-625\]](#). Поскольку письмо было напечатано вскоре после отъезда мастера из Италии, а написано, вероятно, еще раньше, его можно считать чем-то вроде обобщения опыта, полученного Верне за годы жизни в стране Возрождения. Письмо занимает всего четыре страницы и касается исключительно художественной практики. Начинает Верне сразу с главного: «Самый простой и надежный способ [овладеть мастерством], – утверждает он, – это писать и рисовать с натуры» [\[15, с. 622\]](#). Мы знаем, что Верне делал рисунки с натуры с самого начала своего пребывания в Риме, поскольку еще в письме архитектору Ж.-Б. Франку он упоминал, что в Риме «имеются самые прекрасные виды для рисования» [\[27, с. 43\]](#). Верне указывает, на каком расстоянии от натуры следует помещаться художнику, чтобы работать с удобством. Он отмечает, кроме того, что на пленэре копировать природу нужно очень точно, а любые «исправления» можно внести уже в мастерской, где художник komponует работы, с одной стороны, пользуясь натурными зарисовками, а с другой – руководствуясь своими представлениями о прекрасном. Для лучшего понимания натуры Верне предлагает постоянно сравнивать природные объекты между собой, что позволит научиться схватывать тонкие отличия: например, в колористическом строе растительности, где зеленый цвет деревьев отличается от зелени трав и кустарников. Верне описывает, как лучше передавать отражения в воде, как показывать различные времена суток, как изображать особенности состояния атмосферы и т.п. В заключении он подчеркивает, что именно наблюдая природу, возможно понять верное соотношение вещей между собой, идет ли речь о колорите, перспективе или еще о чем-либо.

Письмо было задумано как маленький свод советов начинающим пейзажистам, поэтому Верне не пишет здесь о впечатлениях, полученных от посещения различных мест Италии. Однако это своего рода итог итальянского путешествия: художник транслирует коллегам свой долгий опыт работы с натуры, полученный именно в Италии. Оказавшись во Франции, мастер будет и дальше работать с натуры: этого потребует поистине гигантский королевский заказ на изображение всех главных портов страны. Но итальянские впечатления отнюдь не канут в прошлое: о них будет помнить не только сам художник, но и его заказчики. Аркообразные скалы, увиденные в Италии, появляются даже в таких поздних работах, как «Купальщицы» (1787, Лувр, Париж). Итальянский пейзаж со скалами и кипарисами под названием «Утро на берегу. Отъезд рыбаков» (1766, Лувр, Париж) был заказан маркизом де Лабордом уже во Франции для его замка Меревиль. Дневники мастера содержат подтверждение живучести итальянских мотивов в творчестве Верне. Например, в 1764 году сын герцога Бедфорда заказал пейзаж «с высокими скалистыми горами, водопадами и [живописными] стволами деревьев» [\[1, с. 343\]](#), что явно отсылает к видам Тиволи, которые Верне с таким энтузиазмом писал в



Италии. Очень похожий заказ на полотно со скалами и водопадами делает в 1774 году английский аристократ по фамилии Шелборн [\[1, с. 351\]](#).

Оригинальные полотна итальянского периода очень ценились во французской художественной среде. Если после смерти первоначальных заказчиков происходила распродажа их собраний, полотна Верне уходили обычно за довольно высокую цену. Так, например, в 1765 году было распродано собрание де Виллетта, на котором рассмотренные нами виды вилл Памфили и Людовизи были проданы за 1302 ливра [\[1, с. 327\]](#), а две марины 1748 года создания ушли за 3635 и 2710 ливров соответственно [\[1, с. 470-471\]](#). В эти годы во Франции за историческую картину размером 22х18 футов была назначена цена в 6000 ливров, за полотно 17х13 футов – 5000 ливров, а за работу размером 12х9 футов следовало платить 4000 ливров [\[28, с. 7\]](#). За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный – 2500 ливров, а поясные и оплечные оценивались в 1500 ливров [\[29, с. XVII\]](#).

Добавим к этому, что еще долгое время после возвращения Верне во Францию с его картин итальянского периода снимались гравюры. Так, например, «Праздник на Тибре» (1750, Национальная галерея, Лондон) и «Вид Сорренто» (1745–1750, Музей Прадо, Мадрид) были гравированы П.-Ж. Дюре после 1766 года.

Хотя возвращающемуся во Францию Верне предстояла очень масштабная работа по выполнению королевского заказа на изображение главных портов Франции, и живописец успешно вольется во французскую художественную среду, будет работать на многочисленных заказчиков и выставляться в Королевских салонах и на частных выставках, можно сказать, что итальянский период стал основополагающим для его становления как мастера пейзажного жанра.

## 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. – 504 p.
2. Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome. Paris: Léonce Laget, 1975. – 260 p.
3. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments / Ed. A. De Montaiglon. Tome 9: 1733-1741. Paris: Noël Charavay, 1899. – 496 p.
4. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714-1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois centcinquante-sept reproductions. V. 1-2. Paris: E. Bignou, 1926. – 315 p., 285 p.
5. 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.
6. Conisbee F. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. № CXV (115). Pp. 789-794.
7. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
8. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the siti reali // New Approaches to Naples, c. 1500-1800: The Power of Place / eds. Helen Hills and Melissa Calaresu. Farnham: Ashgate, 2013. P. 121-146.
9. [Misson M.] Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage. Tome 1-2. La Haye: H. Van Bulderen, 1698. 451+471

pp.

10. [Merville Guyot de M.] Voyage Historique d'Italie... T. 1-2. A la Haye: Chez M. G. de Merville, 1729. – 624 p.; 483 p.
11. [Deseine Fr.] Nouveau voyage d'Italie : contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considérables. Partie 1-2. Lyon: J. Thioly, 1699. 416+456 pp.
12. [Richard J.] Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... V. 6. Paris: Chez Delalain, 1770. – 509 p.
13. Lalande G. de. Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. T. 5. Venise: Chez Desaint, 1769. – 467 p.
14. [Swinburne H.] Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780. V. 3. Paris: De l'imprimerie de Didot l'aîné, 1785. – 463 p.
15. Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe ; publiées à Rome par Bottari en 1754. Paris: Galerie de Tableaux, 1817. – 637 p.
16. 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 salon du Louvre. Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérisant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.
17. Le Pont et le château Saint-Ange à Rome-Louvre site des collections [Электронный ресурс]. Дата просмотра 12.05.2025.
18. Агратина Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его время. Александр Рослин в европейской и русской художественной среде XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2019. – 672 p.
19. Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2008. – 1072 p. EDN: NPUBWX.
20. De Los Llanos, J. Tivoli. Variations sur un paysage au 18e siècle // Dix-huitième siècle. 2018. 50(1). Pp. 23-40. <https://doi.org/10.3917/dhs.050.0023>.
21. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
22. Fresnoy du Ch.-A. L'art de peinture traduit en français, enrichy de rémarques & augmenté d'un dialogue sur le coloris. Paris: N. Langlois, 1673. – 402 p.
23. Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes. T. 1. Trévoux: Impr. de S. A. S., 1725. – 377 p.
24. [Moreri L.] Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane. T. 2. P. 2. Lyon: J. Gyrin et B. Rivière, 1683. – 562 p.
25. Sanchez Canton F.-J. Guías del Museo del Prado. I. Salas de pintura francesa. Madrid: Tipografia de archivos, 1925. – 29 p.
26. Moureau F. L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste // Dix-huitième Siècle. 1988. № 20. C. 449-458.
27. 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.
28. Locquin J. La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Т. дис. факультет lettres, университет Париж. Paris: H. Laurens, 1912. – 502 p.
29. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtimens du roi

(1709-1792): inventaires des collections de la couronne / Ed. F. Engerand. Paris: E. Leroux, 1900. – 764 p.

## 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) в Италии. Путешествия и знакомства») и уточнил в целеполагании, является 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.

Заявленная автором цель исследования («изучение того, как происходило знакомство пейзажиста с природой и достопримечательностями различных областей Страны Возрождения и какое воздействие этот опыт оказал на сложение творческой манеры мастера, репертуара его сюжетов, образов и живописных мотивов») достигнута, намеченные задачи решены. На основе решенных задач, автор приходит к выводу, что «итальянский период стал основополагающим» для становления Верне как мастера пейзажного жанра. 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, и мнение Е. В. Дерябиной. 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 и его современников, с которыми он встречается во время своего пребывания в Италии. В целом авторский методический комплекс (элементы сравнительно-исторического, историко-биографического, 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.

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.

Апелляция автора к оппонентам 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.