



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.005

К.-Ж. Верне — ведущая фигура французской школы морского пейзажа в XVIII веке

Агратина Елена Евгеньевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-код (Science Index): 6691-3631



Аннотация. Статья посвящена творчеству К.-Ж. Верне, мастера пейзажного жанра, считавшегося в XVIII веке второстепенным. Тем не менее Верне оказался весьма влиятельной фигурой в парижской художественной среде, что заметно по востребованности его у заказчиков и большому количеству выпускаемой им художественной продукции. Целью исследования является выяснение истоков и основ популярности Верне, а также значимости его творчества для современников. Хотя многие вопросы, связанные с личностью и искусством Верне, рассматривались в искусствоведческой — преимущественно франкоязычной — литературе, подобная постановка вопроса до сих пор отсутствовала в научной историографии, что определило новизну данного исследования. Представляется, что здесь важно изучить оригинальное взаимодействие художественного и социального, выразившееся в деятельности живописца, нацеленного на успешную карьеру. А потому задачи статьи включают в себя рассмотрение новшеств, привнесенных Верне в пейзажный жанр; его работы над уникальным заказом на серию «Порты Франции»; роли Верне в сложении теории пейзажного жанра; значения науки для формирования его творческой концепции; участия художника в официальных и частных парижских выставках и отзывов на его творчество критиков и теоретиков. На основании изучения всех указанных аспектов образ Верне приобретает устойчивость и материальность, вписывается в художественную и общественную жизнь своего времени, складывается картина того, как воспринимали мастера его современники и что служило катализатором их непреходящего интереса. В статье привлекается ряд произведений Верне, на материале которых возможно проследить важнейшие принципы его творчества. Изучение теоретических работ Верне и их отражение в трудах современников, таких как Дидро и Кошен, демонстрирует его роль в формировании теории пейзажа. Художник успешно синтезировал пейзаж с элементами исторического жанра, создавая драматические и эмоционально насыщенные произведения, что позволяло современникам воспринимать его как «исторического живописца в режиме реального времени». Новаторский характер творчества Верне в сочетании с социальным успехом сделал его самым влиятельным пейзажистом парижской художественной среды XVIII века.

Ключевые слова: французское искусство XVIII века, пейзажная живопись, морской пейзаж, творчество К.-Ж. Верне, художественная критика, художественные выставки, теория искусства

Для цитирования: Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне — ведущая фигура французской школы морского пейзажа в XVIII веке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 78–95.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1267>.

Original article

C.-J. Vernet was a leading figure of the French school of marine painting in the 18th century

Elena E. Agratina

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation**agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-code (Science Index): 6691-3631*

Abstract. The article focuses on the work of C.-J. Vernet, a master of the landscape genre, which was considered secondary in the 18th century. Despite this, Vernet proved to be a highly influential figure within the Parisian art scene, as evidenced by his popularity among patrons and the large volume of artwork he produced. The aim of this article is to understand the origins and foundations of Vernet's popularity and the significance of his work for his contemporaries. While many questions related to Vernet's personality and art have been explored in French-language art historical literature, this particular approach has been absent from scholarly historiography until now, making this study novel. It is important to examine the original interaction between the artistic and social spheres as manifested in the career-oriented activity of the painter. Therefore, the article's objectives include investigating the innovations Vernet introduced to the landscape genre, his work on the unique commission for the series "Ports of France," Vernet's role in the formation of landscape theory, the importance of science in shaping his creative concept, the artist's participation in official and private Parisian exhibitions, and the reception of his work by critics and theorists. By studying these aspects, the image of Vernet gains stability and tangibility, becoming integrated into the artistic and social life of his time. This creates a clearer picture of how the artist was perceived by his contemporaries, which served as a catalyst for their lasting interest. The article draws on several of Vernet's works, through which the key principles of his creativity can be traced. Studying Vernet's theoretical works and their reflection in the writings of contemporaries like Diderot and Cochin demonstrates his role in shaping landscape theory. The artist successfully synthesized landscape with elements of the historical genre, creating dramatic and emotionally rich works, which allowed contemporaries to perceive him as a "historical painter in real-time mode." The innovative nature of Vernet's work, combined with social success, made him the most influential landscape painter in the Parisian art world of the 18th century.

Keywords: 18th-century French art, landscape painting, marine painting, Claude-Joseph Vernet's oeuvre, art criticism, art exhibitions, art theory

For citation: Agratina, E.E. (2026) 'C.-J. Vernet was a leading figure of the French school of marine painting in the 18th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 78–95.

doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1267>. (In Russ.)

Введение

Во Франции XVIII столетия можно было наблюдать довольно любопытный парадокс. С одной стороны, существовала и никем прямо не оспаривалась жанровая иерархия: во главе всех прочих стоял исторический жанр. Только мастера, работавшие в историческом жанре, могли занимать серьезные административные посты в Академии.

Директор королевских строений, призванный делать заказы от имени короля, работал в основном с историческими живописцами и портретистами, причем первым отдавалось предпочтение, выразившееся в том числе и в финансовом эквиваленте. В то же время с середины столетия раздавалось всё больше голосов в поддержку второстепенных жанров. Даже сам директор

Академии Ш.-А. Куапель (1694–1752) писал: «Ничто не представляется нам столь важным для молодых людей, посвятивших себя живописи, как сделать верный выбор между различными жанрами, которые она в себе заключает...» [1, р. 205]. Куапель полностью поддерживает идею о том, что лучше быть первым в скромном второстепенном жанре, нежели посредственностью в главном — историческом, а также замечает, что каждый жанр предполагает достаточное количество вариаций, а потому любой художник может найти то, что подойдет именно ему.

Что касается частных заказчиков, то они отдавали предпочтение «низшим» жанрам без всяких оговорок и теоретических обоснований. На первом месте по востребованности, несомненно, стоял портрет, однако мастера бытового, «галантного» жанров, пейзажа и натюрморта также пользовались благосклонностью у частного заказчика и вполне могли сделать карьеру, альтернативную академическим высотам.

В настоящее время многие из этих мастеров известны и изучены лучше, чем современные им исторические живописцы. Не был лишен внимания и герой настоящего исследования. Во Франции первый монументальный труд, посвященный К.-Ж. Верне (1714–1789), был создан Л. Лагранжем в середине XIX века. Спустя несколько лет монография была доработана и заново опубликована с приложением в виде записных книжек художника [2]. Это очень подробное исследование исторического характера, которое, несмотря на отдельные устаревшие сведения, до сих пор остается вполне актуальным.

Каталог работ К.-Ж. Верне в двух томах, сопровождаемый научной статьей, был издан Ф. Инджерсоул-Смуз в 1926 году [3]. Полный и масштабный каталог, снабженный иллюстрациями, — свидетельство несомненного интереса к мастеру. Однако, учитывая столетнюю давность труда, приведенные в нем сведения нуждаются в корректировке и должны быть использованы с осторожностью.

В XX веке Верне неоднократно привлекал внимание исследователей. Ф. Конисби посвятил живописцу свою диссертацию, защищенную в 1971 году. Тезисы этого труда нашли отражение во вступительной статье к каталогу выставки Верне 1976 года [4]. Два года спустя вышла статья того же автора о воздействии на сложение творческого профиля Верне такого итальянского мастера, как Сальватор Роза [5]. Также Ф. Конисби принадлежит исследование, посвященное пребыванию Верне в Италии, причем в научный оборот вводятся некоторые ранее не опубликованные документы [6]. В каталог Руанской выставки пейзажной живописи 1650–1890 годов вошла статья

Ф. Конисби, посвященная проблематике «прекрасного и возвышенного» в творчестве Верне [7].

Последовательницей Ф. Конисби в деле изучения наследия Верне стала Э. Бэк-Саэлло. В масштабном труде «Неаполь и Франция» она постоянно обращается к творчеству Верне, его опыту мигрирующего художника [8]. Кроме того, исследовательницей был создан целый корпус статей, посвященных различным аспектам творчества Верне. Одно из исследований достаточно широкого профиля посвящено жанру пейзажа в эпоху Просвещения на примере Верне [9]. В другой статье подробно рассматривается проблема подражания природе в понимании XVIII столетия: то, как манера Верне сформировалась на основании уже имеющихся принципов и какое влияние мастер оказал на ее дальнейшее развитие [10]. Э. Бэк-Саэлло уделила внимание разработке Верне теории пейзажной живописи [11], а также явилась автором и других статей, затрагивающих отдельные аспекты творчества пейзажиста.

Обширная статья Х. Хаммонд посвящена заказу, полученному Верне еще в Италии от Неаполитанского короля [12]. Исследовательница не только подробно анализирует масштабное полотно под названием «Королевская охота на озере Патрия» (1746, Национальный музей Каподимонте), но и рассматривает многие обстоятельства пребывания Верне в Неаполе, приводит весьма любопытные исторические справки, относительно политического и экономического положения этой области в первой половине XVIII столетия.

Особенности масштабного королевского заказа на изображение самых значительных портов Франции рассмотрены А. Кантенон в статье с соответствующим названием [13]. Также из современных трудов можно отметить небольшое исследование Ш. Гишар, где внимание уделено анализу записных книжек Верне [14], а также статью С. Вурман, где популярные в XVIII столетии понятия «возвышенного» и «прекрасного» исследуются применительно к творчеству пейзажиста [15].

Что касается русскоязычной литературы, посвященной К.-Ж. Верне, то она крайне ограничена. Может быть упомянута публикация Е.В. Дерябиной о работах, хранящихся в Государственном Эрмитаже [16]. Атрибуционной проблеме, связанной с двумя полотнами Верне, одно из которых хранится также в Эрмитаже, а другое — в Музее изящных искусств Бордо, посвящена статья И.С. Немиловой в авторском сборнике «Загадки старых картин» [17]. Примером плодотворного изучения художественных влияний и модных тенденций в искусстве пейзажа является статья Е.Б. Шарновой, посвященная роли итальянского живописца Сальватора Розы в сложении французского пейзажа XVIII века; творчеству Верне здесь уделено немало внимания [18].

Изученная литература освещает различные стороны творчества К.-Ж. Верне: есть исследования, где проанализировано его пребывание в Италии, масштабные произведения французского периода, существуют научные работы, где творчество Верне ставится в контекст художественной жизни, теории искусства и даже философских исканий эпохи. Все эти труды — свидетельства того, что за фигурой Верне признается особая значимость в художественной культуре своего времени, а привлекаемые учеными источники доказывают, что и современники пейзажиста ставили его талант весьма высоко. Намерение понять истоки и основы этой необычной влиятельности станет *целью* настоящей статьи. Хотя факт популярности Верне и особого уважения к нему в парижской художественной среде XVIII века неоднократно констатировался учеными, причины того, почему маринисту удалось занять столь уникальное место, еще предстоит выяснить. Таким образом, состояние вопроса в настоящее время обуславливает *новизну* данного исследования. В то же время интерес современного научного сообщества к изучению жанровых и стилевых вариаций внутри определенной эпохи, к взаимосвязи социального и художественного делает исследование *актуальным* и отвечающим интенциям искусствоведческой науки XXI века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить несколько значимых *задач*:

- рассмотреть состояние пейзажного жанра и, в частности, такой его разновидности, как морской пейзаж, до того момента, как Верне занял свое место во французской художественной среде;
- изучить обстоятельства замысла и реализации уникального заказа на изображение Верне всех значимых портов Франции;
- определить роль Верне в сложении теории пейзажной живописи в эпоху Просвещения и влияние науки на творческую концепцию художника;
- рассмотреть участие Верне в столичной выставочной жизни, имея в виду не только Королевские салоны, но и частную инициативу в этой области;
- на основании всего вышеописанного, а также критических и теоретических сочинений эпохи определить, как видели и воспринимали творчество Верне его современники.

Материалом исследования послужили произведения К.-Ж. Верне из отечественных и зарубежных собраний, теоретические работы художника и труды современников.

«Порты Франции»:

новая концепция пейзажной живописи

Если говорить о судьбе морского пейзажа во Франции, то по вполне понятным причинам местом наибольшего интереса к этому жанру изначально стал не Париж, а приморские города. Собственно, даже главный французский пейзажист XVII столетия Клод Лоррен (1600–1682) не был уроженцем Парижа и не жил в столице. Большая часть его жизни протекла в Риме, а несколько лет, проведенных во Франции, мастер работал в родной ему Лотарингии. Однако Лоррен — фигура масштабная и, несомненно, уникальная. Была во Франции школа маринистов более практического и прозаического свойства, находящаяся совсем недалеко от тех мест, где прошли юные годы Верне. Речь о школе при Тулонском арсенале. Тулон и Марсель, как известно, города, имевшие большое коммерческое и оборонительное значение для Франции. Были они и центрами кораблестроения. А потому обучавшиеся при Тулонском арсенале живописцы прочно стояли на практическом ремесленном фундаменте: им вменялось в обязанность не только писать станковые морские пейзажи, но и украшать интерьеры, расписывать декоративные части кораблей. Основателем и крупнейшим мастером тулонской школы стал Жан-Батист Делароз (1612–1687). 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 [19, р. 12].

Работы упомянутых мастеров оказались важной составляющей формирующейся тогда творческой индивидуальности К.-Ж. Верне. Эти произведения давали молодому мастеру уверенную привязку к реальности: показывали — очень достоверно — процесс строительства кораблей и их спуска на воду, воспроизводили природную и архитектурную среду французских портовых городов, изображали портовую публику от многочисленных корабельщиков, строителей и работников верфей до торговцев и местной знати. Примером может служить масштабное полотно Делароза-старшего под названием «Порт Ла Съота в 1664 году» (1664, Национальный морской музей, Марсель, ил. 1). Больше половины полотна занято изображением облачного неба, на фоне которого ясно различимы вдающийся в море мыс под названием «Клюв орла», форт Сент-Антуан у самой воды и гора с возвышающейся на ней крепостью Форт-Беруар. На первом плане происходит активная портовая жизнь. Справа на фоне невысоких домиков с черепичными крышами выделяется ребристый остов строящегося корабля. Ближе к зрителю несколько человек заняты просмаливанием шлюпки. В середине картины на воде происходит



1. Ж.-Б. Делароз.

Порт Ла Сьота

в 1664 году.

1664.

Холст, масло.

115 × 193.

Национальный морской музей, Марсель.

Источник: webmuseo.com

весьма любопытное действо: опрокинутый на бок корабль буксируют к берегу. Весь этот мир населен бесконечным количеством персонажей, в которых можно узнать моряков, портовых рабочих, путешественников с Востока и даже цыган. Есть в полотне и присочиненная деталь: передний план решительно отделяется от заднего масштабными арками полуразрушенного акведука. Это сооружение, очень напоминающее римский Понте Ротто, вполне органично вписалось в реальный пейзаж. Несомненно, вся эта портовая жизнь была хорошо знакома Верне, а картины Делароза словно проявляли ее, пересоздавали, придавая повседневности величественность, созвучную Античности.

Свойство придавать пейзажу исторический масштаб могло только созреть и развиваться за время пребывания Верне в Италии, где он соприкоснулся с наследием Лоррена и Пуссена, а также вошел в тесный контакт со многими современными мастерами, как итальянскими, так и проживающими в Риме иностранцами [20]. В Италии Верне был замечен очень влиятельным человеком, чей гений смог породить идею, сомасштабную возможностям художника. Маркиз де Мариньи (1727–1781), готовясь к должности директора королевских строений, в 1749–1751 годах совершил путешествие по Италии. Знакомство с Верне и его произведениями заставили Мариньи задуматься о том,

чтобы поставить неординарный талант живописца на службу Франции. Будущий директор обещал мастеру крупный королевский заказ и сдержал слово. Когда в 1753 году Верне приезжает в Париж, чтобы получить звание академика в Королевской академии живописи и скульптуры, заказ уже ждет его. Речь о знаменитой серии «Порты Франции». Верне должен был в целой веренице масштабных полотен увековечить главные портовые города королевства.

Маркиз сам составил для Верне маршрут многолетней командировки. Этот маршрут, переписка художника с маркизом и все собственные записки художника собраны в IV томе «Архива французского искусства» [21, р. 139–167]. Первоначально должны были быть созданы виды следующих городов: Монако, которое не принадлежало Франции, но находилось под ее контролем, Антиба, Тулона, Марселя, Сетта, Байонна, Бордо, Рошфора, Ла Рошели, Порта-Луи и Лорьена (вместе), Бреста, Сен-Мало, Гавра, Кале и Дюнкерка. Заказ насчитывал двадцать полотен, так как значимые порты, например, Марсель, Бордо и Брест следовало написать не менее двух раз с различных точек зрения, а Тулон предполагалось изобразить трижды. Первоначальный план работы был впоследствии изменен. Вид Монако не вошел в серию. Порт-Луи и Лорьен, Брест, Сен-Мало, Гавр,

Кале и Дюнкерк так и не были написаны, мастер до них так и не доехал. Созданы были незапланированные виды Бандоля и Дьеппа. Таким образом, Верне выполнил следующие виды: Марселя (два полотна), Тулона (три полотна), Антиба, Бандоля, Сетта, Бордо (два полотна), Байонна (два полотна), Рошфора, Ла Рошели и Дьеппа. В итоге серия включила в себя пятнадцать полотен.

Французский исследователь А. Кантен пишет, что цель заказа состояла в том, чтобы «дать точное, но позитивное изображение морских портов королевства. Акцент должен был быть сделан на их стратегическом и фортификационном значении ... а также на разнообразии и активности торговых сообщений» [13, р. 59–60]. Поэтому требовалось, чтобы каждый вид достоверно показывал все основные сооружения порта, находящиеся в нем корабли, местную и приезжую публику во всем ее разнообразии. Два или даже три пейзажа создавались в случае, если приморский город был слишком значителен, чтобы представить все его достопримечательности на одном полотне [22, с. 23].

Маркиз де Мариньи, который, готовясь к должности, старался как можно основательнее изучить лучшие образцы каждого живописного жанра, естественно, указал Верне на свои предпочтения и сообщил, какие примеры для подражания представляются ему наиболее приемлемыми. Любопытно, что он рекомендовал Верне не итальянских ведутистов и даже не Лоррена, а уже известного нам Делароза. Мариньи отмечал, что «по приезде в Тулон г-н Верне найдет у различных частных лиц множество морских пейзажей, написанных покойным г-ном Деларозом, маринистом, которого считают лучшим в этом живописном жанре, особенно по точности передачи пропорций кораблей и изображению их снастей» [21, р. 141].

Мариньи от имени короля требовал достоверности в передаче всех топографических особенностей местности, а кораблям уделялось особое внимание. Например, на одном из пейзажей Тулона можно было обнаружить изображения таких кораблей как «Ласточка», «Прочный» и — гордость французского флота — «Молниеносный». Последний был построен в Тулоне и спущен на воду в 1750 году. Однако в 1756 году его захватят англичане, и следующие двадцать лет корабль будет ходить под английским флагом. Верне успел написать его в тот совсем недолгий период, когда корабль стоял еще в родном порту. Случалось, Мариньи настаивал на том, чтобы Верне внес частичные изменения в композиции. Так, в период создания вида Бордо в порту находилось очень небольшое количество кораблей, поскольку шла Семилетняя война и их присутствие требовалось на театре военных действий. Мариньи дал Верне

указание написать «столько кораблей, сколько их имеется в мирное время» [13, р. 63], чтобы создать впечатление богатого и посещаемого порта [22, с. 24].

При создании полотен строго соблюдался принцип серийности, поэтому при общих размерах (1,65 × 2,63 м) и общем горизонтальном формате, полотна во многом сходятся и по композиции. Небу — очень живому и переменчивому — отведено обычно две трети. Остальное пространство занято изображением моря и суши. Здесь художник оказывается весьма изобретательным, варьируя не только точку зрения на тот или иной город, но и время суток, погоду, состояние моря.

В качестве примера приведем виды Марселя, который как один из самых крупных и значимых портовых городов был изображен дважды. На первом полотне (1754, Лувр, Париж, ил. 2) мы видим портовые укрепления издалека, со стороны скалистого берега. Бухта усеяна кораблями и шлюпками, слева от центра возвышается мощная крепость. Скалы на первом плане отнюдь не безлюдны. Здесь можно видеть как рыбаков и купальщиков, толпу веселящихся простолюдинов, так и компанию благородных путешественников, рассеявшихся для пикника. Рядом художник изобразил и самого себя за работой. Вокруг него собралась вся его семья: сын Ливио, тесть и супруга. Взгляд, пробежав по пестрой многолюдности, останавливается на фигуре мужчины с подозрительной трубой. Эта фигура направляет своим примером внимание зрителя вглубь картины, на мощную архитектуру порта и выписанные со знанием всех деталей корабли. Автор раннего исследования, посвященного анализируемой серии, сообщает, что «порт Марселя — шедевр природы. Это бассейн овальной формы, имеющий 1198 метров (580 туазов) в длину и 312 метров (160 туазов) в ширину... может вместить до 700 кораблей по меньшей мере. На всем Средиземном море нет более надежных гавани и порта, чем Марсель...» [23, р. 3].

Если в рассмотренном полотне в целом преобладают прохладные, голубые оттенки, характерные для изображения дали, то второй вид Марселя (1754, Национальный морской музей, Париж, ил. 3) показывает пылающие закатными тучами внутренности шумного коммерческого порта. Набережная на первом плане завалена тюками, сундуками и бочками, только что выгруженными или предназначенными для погрузки на отплывающие суда. Со времен Людовика XIV в Марселе производились парусные ткани и мыло, сюда для перевозки попадали продукты из окрестных хозяйств: оливки и оливковое масло, миндаль, инжир и виноград. Привозили в город товары из Китая, Африки, Америки и обеих Индий: лен,



2. К.-Ж. Верне.
Вид на порт Марселя.
1754.
Холст, масло,
165 × 263.
Лувр, Париж.
Источник:
collections.louvre.fr

хлопок, шелк, различные пряности и экзотические плоды. Всё это выгружается на берег и погружается на корабли, вокруг снуют рабочие, за процессом надзирают торговцы и их поверенные. Купцы и путешественники, собравшись группами, важно беседуют между собой. Далее простирается закрытая часть гавани, окруженная портовыми сооружениями. Корабли, столпившиеся для отдыха и починки, вздымают целый лес мачт. Как некогда можно было видеть на полотне Делароза, одно судно опрокинуто на бок, чтобы у рабочих была возможность обследовать и починить его днище. В отличие от Делароза, Верне не вводит в композицию никаких выдуманных элементов, старательно выполняя требование Марины о точности. Собственно, виды Марселя являют собой развитую, осовремененную и сочетающуюся с высочайшим живописным мастерством традицию Тулонской школы маринистов. Верне в совершенстве владеет геометрической и воздушной перспективой, прекрасно представляет себе все особенности современного кораблестроения. В то же время он уделяет особое внимание состоянию природы, которая не вытесняется из городского пространства, но сосуществует на полотне с человеческой цивилизацией.

Еще один пейзаж, на котором небезынтересно остановиться, — это вид Сета (1757, Лувр, Париж, ил. 4). Здесь город открывается со стороны моря, на этот раз взволнованного и обещающего опасность. В небе лазурные просветы чередуются с темными рваными тучами, проливающими косыми струями дождя над городом, расположенным у подножия горы. Сет еще освещен солнцем. Этот контраст восходит к философской идее противопоставления «возвышенного» и «прекрасного». Концепция эта была сформулирована в 1757 году английским философом Э. Бёрком, который связывал ощущение «возвышенного» с предметами, заставляющими зрителя испытывать ужас, а «прекрасного» — со спокойствием и благоденствием [24, с. 72]. Эффекты и преимущества подобного контраста, художники понимали и не обращаясь к сочинениям философов. Верне, еще в бытность свою в Италии, нередко создавал произведения, изображающие бурю и спокойное море. Были случаи, когда мастер помещал оба мотива на одно полотно. Такой пример являет собой картина под названием «Поток или Водопады в Тиволи» (1735–1740, Лувр, Париж). Еще раз Верне воспользовался этим приемом при изображении вида Сетта. Однако здесь, в отличие от итальянского полотна, в противостоянии природных сил

3. К.-Ж. Верне.

Вид на порт Марселя.

1754.

Холст, масло,

165 × 263.

Национальный морской

музей, Париж.

Источник: musee-marine.fr



оказывается активно вовлечен человек. На первом плане борется с пенистыми волнами полная людей шлюпка. Чуть дальше слева кренится на бок, почти ложится на воду парусное судно. Освещенный солнцем город с выстроившимися вдоль берега кораблями оказывается тем самым желанным местом спасения и отдохновения, куда стремятся застигнутые штормом люди. Такая сверхпрограмма оказывается наложена на обязательную программу достоверного изображения конкретного топоса. Современники заметили специфику создаваемого эффекта. Д. Дидро писал о Верне: «Он умеет... искусно передавать движение и покой, свет и мрак, тишину и шум. Даже одно из этих качеств, выраженное в картине, приковывает внимание и чарует; какое же впечатление должны производить их сочетание, контраст между ними!» [25, т. 2, с. 129].

Верне и теория пейзажной живописи. Экспозиции и критика

Несмотря на то что в 1753–1762 годах художник лишь изредка появлялся в столице, здесь

были хорошо осведомлены о его деятельности, поскольку Верне представлял свои полотна почти в каждом академическом Салоне [23, р. 24–25]. Так, уже в Салоне 1755 года появились четыре полотна с видами Марселя и Тулона, а также была выставлена изображающая кораблекрушение картина, принадлежащая маркизу де Мариньи [26, р. 22–24]. В официальной брошюре-путеводителе, выпущенной к открытию указанного Салона, отмечено, что Верне «объединил на полотне всё, что может характеризовать торговый порт с обширными связями» [26, р. 22]. В Салоне 1757 года художник показал виды Антиба, Тулона и Сетта, а также не менее пятнадцати пейзажей, сделанных для частных заказчиков [27, р. 17–18]. В Салоне 1759 года было выставлено пятнадцать полотен Верне, среди которых можно было видеть два вида Бордо, вид Авиньона и двенадцать пейзажей, названия которых не указаны [28, р. 16–17]. В 1761 году в Салоне были представлены два вида Байонна и «множество картин под одним номером» [29, р. 17–19]. В 1763 году, обосновавшись в Париже на постоянное жительство, Верне экспонировал, помимо



4. К.-Ж. Верне.
Порт Сета в Лангедоке.
1757.
Холст, масло,
165 × 263.
Лувр, Париж.
Источник:
collections.louvre.fr

других пейзажей, виды Рошфора и Ла Рошели [30, р. 18–20].

Верне принимал участие не только в Королевских Салонах, но и в частных выставочных проектах, например в «Салоне Корреспонденции» Пазна де Ла Бланшери (1752–1811). Этот салон пользовался большой популярностью. Зачастую его экспонентами оказывались мастера прославленные, признанные Королевской академией и имеющие возможность выставляться в академическом Салоне, такие как М.-К. де Латур, Ж.-Б. Грёз, Ж.-А. Гудон, Ж.-Б. Лемуан, О. Пажу, А. Валайе-Костер. Самая знаменитая художница своего времени М.-Л.-Э. Виже-Лебрен выставлялась у Бланшери в 1783 году, то есть непосредственно в год своего принятия в Королевскую академию. Так же поступила и А. Лабиль-Гийар.

Верне выставлялся у Бланшери в 1779, 1782 и 1786 годах. В 1783 году была организована его персональная выставка, составленная из произведений, принадлежавших на тот момент разным собирателям. Экспозиция включала пятьдесят шесть полотен. Следует отметить, что сам Верне не пришел на открытие собственной выставки. Французский исследователь XIX века Э.-Б. Шавиньери считает, что мастер не захотел привлекать к себе излишнего внимания [31, с. 168].

Современный ученый Ж. Шатлю, напротив, высказывает предположение, что Верне выразил таким образом неудовольствие проведением его выставки, устроенной без его согласия [32, р. 28–29]. Ж. Шатлю, очевидно, опирается на свидетельство «Секретных мемуаров», где сообщается, что «г-н Верне считал весьма прискорбным, что без его участия столько его произведений было представлено публике», и отмечается, что в каталоге к выставке были допущены ошибки [33, т. 23, р. 111]. Однако в таком случае представляется весьма странным, что уже в 1786 году Верне снова принимает участие в салоне Бланшери. Кроме того, выставка Верне 1783 года была организована не одним лишь Бланшери, а общими усилиями коллекционеров, коллег и друзей мастера. Так, М.-Л.-Э. Виже-Лебрен представила для экспозиции портрет Верне, выполненный ею самой в 1778 году (Лувр). Трудно вообразить, что столь серьезная организационная работа была проведена без ведома художника. Более естественно предположить, что Верне сам принимал участие в формировании экспозиции или, по крайней мере, был поставлен о ней в известность. Выставка, очевидно, отвечала пожеланиям публики, для которой возможность ознакомиться с большим количеством произведений мариниста представлялась весьма ценной [34, с. 167–168].

Разумеется, будучи столь неординарным мастером пейзажного жанра, Верне вполне в духе своего времени попытался сформулировать теоретические основы своего искусства. Сохранилось три полноценных текста, доступных современному исследователю. В 1754 году в Риме было опубликовано «Письмо Жозефа Верне молодым людям, которые посвятили себя изучению пейзажа или марины» [35, р. 622–625]. Поскольку письмо было опубликовано сразу после отъезда мастера из Италии, а написано, по всей вероятности, еще в Риме, его можно рассматривать в качестве итога лет, проведенных Верне в стране Возрождения. Письмо невелико и посвящено исключительно вопросам художественной практики. Свои рассуждения Верне начинает с основного: «Самый простой и надежный способ [овладеть мастерством], — утверждает он, — это писать и рисовать с натуры» [35, р. 622]. Известно, что пейзажист во время своего пребывания в Риме постоянно выполнял такие зарисовки, поскольку имел перед собой великолепную натуру. В письме отцу своего друга Верне специально отмечает, что здесь «имеются самые прекрасные виды для рисования» [36, р. 43]. Далее Верне объясняет, на каком расстоянии от объекта следует находиться художнику, чтобы передать его наиболее достоверным образом. Пейзажист указывает, что, работая на пленэре, нужно стараться передавать натуру как можно точнее, а любые «исправления» следует вносить уже в мастерской, где художник создает законченное произведение, используя натурные зарисовки, но при этом руководствуясь своими представлениями о гармонии. Для более тонкого понимания природы Верне советует не прерывающе сопоставлять природные объекты. Это позволит научиться воспринимать и передавать градации цвета, существующие, например, в мире растительности. Верне уделяет внимание тому, как лучше передавать отражения в воде, показывать переходные состояния в природе, воспроизводить особенности атмосферы. Подводя итог, пейзажист подчеркивает, что изучение природы является основополагающим для любого мастера кисти [20, с. 73].

Во втором тексте, который представляется более традиционным, речь ведется о предметах более общих, например, о необходимости овладеть перспективой, о светотени, которая должна быть не условной, а определенной реальными обстоятельствами: освещением и временем суток [11, р. 67–71]. Далее Верне отмечает, что, устранившись рисовать на пленэре, художник должен поместиться таким образом, чтобы работать, не поворачивая головы: весь вид должен открываться ему «разом». Еще раз уделяется внимание проблеме дистанции, делается вывод, что расстояние между художни-

ком и предметами на первом плане должно в два раза превосходить их высоту. Как ни странно, имеется довольно подробное отступление, касающееся портрета: того, как слишком малая дистанция между мастером и моделью заставляет искажать черты лица и фигуру.

Рукопись третьего письма хранится в Публичной университетской библиотеке Женевы и доступна онлайн [37]. Письмо на четырех страницах адресовано лично женевскому коллекционеру и меценату Ф. Троншену, который обратился к Верне с просьбой высказать свое мнение о двух полотнах начинающего пейзажиста де Ларива. В своем ответе Верне упрекает молодого живописца в нескольких недостатках. Во-первых, в слишком резком переходе от переднего плана к заднему. Верне советует де Лариву вводить в свои полотна средний план. Во-вторых, Верне считает, что листва на деревьях и фигуры изображены слишком манерно, и предлагает художнику «призвать на помощь природу, которая одна дает основательные уроки» [37, р. 1]. При этом Верне отмечает, что нужно «иметь глаза, уши и особенно душу, чтобы их воспринять, выбрать, что в ней есть хорошего и удачного для живописи» [37, р. 2]. Верне отмечает, что «талантливый живописец находит в природе то, что ни правила, ни заповеди не могут дать. Правила созданы лишь для того, чтобы сохранить то лучшее, что обнаружил гений. Правила учат, но невозможно научить гениальности, а по вдохновению делаются вещи, к которым никакие правила не могли бы сподвигнуть» [37, р. 2]. Верне утверждает, что, рассматривая внимательно шедевры живописи, видишь, что «чувство вело художника по верному пути» [37, р. 3]. И смотря на картину, зритель желает найти этот самый гений, а не старательные упражнения по отработке правил.

Впрочем, о правилах Верне не забывает и дает несколько практических советов. «Иногда встречаются предметы, которые совпадают по цвету, находясь на различном расстоянии от художника; это не мешает в природе видеть их форму и место; тогда, изображая их, нужно их показывать столь же совпадающими, не стараясь подчеркивать их форму или добавлять цвета; если их различают в природе, то будут различать и на картине. Нужно также внимательно наблюдать воздушную перспективу, согласно времени суток и погоде...» [37, р. 2], поскольку этому общему настроению будут подчиняться все предметы, как дальние, так и ближние. Верне указывает, что тени, полностью лишённые световых рефлексов, не должны содержать в себе цвета или указывать на него.

Внимание мастера к состоянию природы и согласование всех частей изображения с этим «общим знаменателем» кажется нам особенно

значимым. Верне был увлечен наблюдением за натурой во всех смыслах, в том числе и научными изысканиями. Л. Лагранж, исследователь творчества пейзажиста, заметил, что дневники мастера за 1764 год содержат повторяющееся чуть ли не на каждой странице слово «*Comus*». Заинтересовавшись значением этого слова, Л. Лагранж выяснил, что таково было прозвище популярного ученого Н.-Ф. Ледрю, «которому принесли известность сеансы занимательной физики. Ледрю был одной из тех двойственных натур, полуфокусников-полуученых, которые умеют, забавляя, поучать...» [2, р. 259]. Он был назначен профессором математики при детях Людовика XV, что не мешало ему держать открытый научный салон, где он устраивал представления, используя эффекты электричества и магнетизма. Верне, одной из любимых тем которого был шторм, использовал «уроки» Ледрю, чтобы лучше изучить и понять явление молнии.

Итак, Верне практически первым начал говорить о том, как применяется знаменитый тезис подражания природе к пейзажному жанру, какие эффекты и какими средствами должны достигаться. Значим для Верне и еще один вопрос: как будет видеть картину зритель. Художник должен располагаться на определенном расстоянии от натуры, так как потом, когда речь уже пойдет о картине, на месте художника будет находиться зритель, который увидит натуру как бы его глазами. Обманывать зрителя, предлагая ему искаженное и недостоверное изображение было бы большой ошибкой. Но и зритель должен помещаться на верном расстоянии от картины, чтобы увидеть ее правильно. Расстояние это зависит от размеров картины и составляет примерно полторы ее высоты [11, р. 69–70]. Верне, таким образом, дает не только рекомендации, как правильно писать картины, но и советы, как их следует смотреть, учитывая, что верное восприятие образа требует ответственности обеих сторон: художника и зрителя.

Хотя письма К.-Ж. Верне не были широко распространены, а последнее из них даже не предназначалось для печати, идеи пейзажиста получили распространение через его современников, с которыми он поддерживал личное знакомство и вел беседы. Среди этих современников были критики и теоретики, чьи сочинения получили широкую известность во французской художественной среде. Это, в первую очередь, Д. Дидро, а также секретарь Королевской академии Ш.-Н. Кошен. Э. Бек-Саэлло полагает, что «Салоны» Дидро 1760–1770-х годов и его «Опыт о живописи» «отражают, вполне возможно, его беседы с Верне» [11, р. 55]. В частности, со всей очевидностью, повторяются идеи о воздушной перспективе, светотени, необходимости работать на пленэре и уважения

к цвету в природе. Дидро был настолько увлечен творчеством Верне, что имя пейзажиста постоянно встречается на страницах «Салонов». Этому мастеру философ посвящает и самые длинные эссе, поскольку дело касается животрепещущего и очень важного для Дидро вопроса отношения искусства к природе. Первое масштабное эссе о Верне появилось в тексте «Салона» 1763 года. После восторженной речи о манере художника Дидро заявляет, что Верне «похитил у природы ее тайны; он способен повторить всё то, что она создает» [25, т. 1, с. 81]. Здесь же Дидро восклицает: «Кто больше этого художника смыслит в воздушной перспективе!» [25, т. 1, с. 81]. Высказываемые философом идеи вполне соответствуют тому, что Верне писал в своих письмах.

Кроме того, Дидро дает объяснение, почему Верне для него — больше чем пейзажист: «Природа разделила свои создания на холодные, недвижные, неживые, нечувствительные, немыслящие и на живые, чувствующие и мыслящие. Таким образом, граница была определена издревле: следовало бы называть жанровыми художниками тех, кто изображает неживую натуру, девственную природу, историческими же — тех, кто пишет натуру живую и чувствующую» [25, т. 1, с. 234]. У Верне натура чувствующая и мыслящая, она величественна в своем первозданном совершенстве, но одушевлена человеческой цивилизацией. Дидро отмечает, что «Верне неизменно гармоничен, могуч и мудр, какими бывают великие поэты, эти редкостные люди, у которых вдохновение и рассудок уравновешены» [25, т. 1, с. 136]. Также Дидро заявляет, что «мастерство приобретается постепенно, а вдохновение и фантазию приобрести нельзя, с ними надо родиться» [25, т. 1, с. 167]. У Верне «надо всем витает творческий дух, вдохновение» [25, т. 2, с. 129]. Определенно, здесь есть сходство с тем, что Верне писал о творческом гении.

Ш.-Н. Кошен же, прямо советуя молодым мастерам взять за образец Верне, утверждает: «Великий художник не использует воображение, чтобы с огромным усилием извлекать из своей головы то, что он может увидеть с легкостью глазами» [38, р. 110].

О Верне упоминается и у авторов «Секретных мемуаров». В тексте, посвященном Салону 1767 года, читаем: «Каждая из его марин — это целая история, благодаря движению, которое властвует в его картинах... Правдивость составляет характер этого художника» [39, р. 41]. В тексте о Салоне 1769 года говорится о том, что слава Верне распространилась так широко, как это вообще доступно смертному [39, р. 54]. А описывая Салон 1773 года, автор именует Верне «честью французской нации в своем жанре» [39, р. 112]. Еще один современник Верне был склонен видеть

5. К.-Ж. Верне.

Смерть Виргинии.

1789.

Холст, масло,

87 × 130.

Государственный

Эрмитаж,

Санкт-Петербург.

Источник:

collections.hermitage.ru



в нем исторического живописца. Сен-Жюльен еще в 1753 году писал: «Кроме свежести, произведения г-на Верне обладают правдивостью, он умеет оживить их фигурами, чрезвычайно интересными и нарисованными со всем пылом и выразительностью. Актеры, которых он вводит в свои сюжеты, не бывают немymi и бесполезными. Если судить о господине Верне с этой, отдельно взятой стороны, он может сойти за исторического живописца; скажу больше — за очень хорошего поэта, настолько превосходно передает он характеры, чувства и страсти во всей их правдивости» [40, р. 10].

Здесь важно учитывать несколько существенных моментов. Во-первых, Верне, несмотря на то что являлся пейзажистом, получил такой серьезный и масштабный королевский заказ, какого не всегда удостоивались мастера исторического жанра. И хотя работа на корону имела свои минусы, в частности, неаккуратность в оплате, такой монументальный заказ, отданный в руки одного живописца, не мог не вызывать удивления и восхищения современников. Во-вторых, Верне сознательно никоим образом не собирался уступать историческим живописцам. Его приняла Академия св. Луки в Риме, которая славилась своим строгим

отбором и приверженностью высокому жанру. В 1753 году Верне стал членом Парижской академии живописи и скульптуры. Во время своего пребывания в Италии Верне постоянно делал рисунки с антиков. Он брался и за литературные сюжеты. В 1789 году Верне выполнил «Смерть Виргинии» (Государственный Эрмитаж, ил. 5) на сюжет «Поля и Виргинии» А.-Б. де Сен-Пьера. Сцена эта представляет кораблекрушение — сюжет хорошо известный и великолепно освоенный Верне.

Перед зрителем разворачивается картина настоящей катастрофы: разбитый корабль лежит на боку среди скал, гигантские волны бьются о берег, выбрасывая обломки. Тело Виргинии распростерто на песке, в руке она сжимает портрет своего возлюбленного. Рядом с ней склоняются в отчаянье выжившие. Еще несколько человек вскарабкались на скалу. Всё это при апелляции к литературному сюжету приобретает характер драматического репортажа о трагедии, разыгрывающейся здесь и сейчас. Как верно замечает С. Вурман, фокусировка на судьбе нескольких персонажей на фоне разразившейся катастрофы дает сильнейший эмоциональный эффект [15, р. 403–404]. Это уже не просто пейзаж и не просто историческое полотно, но их синтез,

приводящий к полному погружению зрителя в происходящее. Э. Бек-Саэлло отмечает, что Верне был если не свидетелем, то современником нескольких серьезных кораблекрушений [9, р. 3]: в 1738 году все были взволнованы гибелью у берегов Америки корабля «Принцесса Августа». На борту находилось 400 человек, из которых выжило всего 115. В 1740 году разбился корабль «Атлас» из Бордо, причем из 178 человек в живых осталось всего четверо. Э. Бек-Саэлло отмечает, что тема «бурь» и «кораблекрушений» начинает активно эксплуатироваться Верне с 1742 года. Это дает нам основания утверждать, что в глазах современников Верне был не просто пейзажистом, а историческим живописцем в режиме реального времени. Кроме того, заметим, что природная катастрофа обладает универсальным и вневременным характером, она объединяет все эпохи. Разумеется, природа у Верне может не только подавлять. Просто на примере изображения природных катастроф надысторический характер произведений Верне высвечивается особенно ярко. Природа у Верне может быть благосклонна к человеку, возвышать его, просто присутствовать рядом в виде неизменной и непреодолимой данности. Именно это завораживало современников, хотя не все и не всегда могли объяснить свои ощущения.

Заключение

Среди молодых пейзажистов, ощутивших влияние К.-Ж. Верне, можно назвать Ф.-Ж. Лутербур (1740–1812). В критических сочинениях его постоянно сравнивали с Верне. Лутербур писал весьма разнообразные пейзажи, однако в том, что касается марин, его можно назвать талантливым подражателем авиньонского мастера. Также находился под впечатлением от творчества Верне Ж.-Ф. Юэ (*Huë*) (1751–1823). Этому мастеру было суждено после смерти Верне продолжить знаменитую серию «Порты Франции». Репертуар живописца весьма напоминает охват Верне: здесь встречаются как изображения морского побережья в разное время суток, так и знаменитые бури, кораблекрушения и пожары. Прямым учеником Верне, способствовавшим распространению его творческих

принципов, стал П.-Ж. Волер (1728–1799). Манера и сюжеты Верне привлекали зрителей и подражателей более позднего времени, например, эпохи романтизма.

Что касается творческого метода Верне, то и в теории, и на практике мастер далеко уходит от идеализированного пейзажа Пуссена и Лоррена. Отличался он и от современных ему итальянских ведутистов, хотя опыт пребывания в Италии оказался для него весьма ценным. Данная статья, являющаяся составной частью цикла исследований, посвященных творчеству Верне, показывает, как опыт путешествий вкупе с впечатлениями, полученными на родине, и собственными открытиями пейзажиста позволили ему стать уникальной фигурой в художественной среде Франции. Фактически Верне первым вербализировал теорию пейзажной живописи, компенсировав малое количество сочинений постоянным общением с самыми крупными теоретиками своей эпохи, способными транслировать идеи мастера. Верне, хотя и не первый, кто советовал выходить на пленэр и говорил о его важности, смог в значительной степени содействовать распространению этой практики. Поскольку пейзажистов до него было немного, то работа на натуре не имела для предшественников Верне столь серьезного значения. Во многом именно благодаря Верне пленэр стал важнейшим опытом для современников мастера и пейзажистов последующего времени.

Знаменитая серия «Порты Франции» стала новым словом в европейской пейзажной живописи, объединив естественнонаучный интерес к природе и внимание к современной жизни во всех ее проявлениях: общественном, экономическом и культурном. Наблюдение повседневной жизни приморских городов и поселений, человеческих типажей и бытовых ситуаций, умение передать связь природы и цивилизации заставили современников воспринимать Верне как мастера, перешедшего границы своего жанра. Новаторский характер творчества К.-Ж. Верне в совокупности с его социальным успехом и возвел его в статус самого влиятельного пейзажиста в парижской художественной среде XVIII века.

Список источников

1. Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Vol. 6 / éd. A. de Montaignon. Paris: Charavay frères, libraires de la Société, 1885. 440 p.
2. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet. Paris: Didier et Co, 1864. 503 p.
3. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, avec trois cent cinquante-sept reproductions. Vol. 1–2. Paris: E. Bignou, 1926.
4. Conisbee P. Claude-Joseph Vernet, 1714–1789. London: Greater London Council, 1976. 80 p.
5. Conisbee P. Salvator Rosa and Joseph Vernet // The Burlington Magazine. 1973. Vol. 115. № 849. P. 789–794.
6. Conisbee P. Vernet in Italy // Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: atti del convegno (Pisa, Domus Galilaeana 3–4 dicembre 1990) / a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, M. Sicca. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1993. P. 129–140.
7. Conisbee P. La nature et le sublime dans l'art de Claude Joseph Vernet // Autour de Claude-Joseph Vernet: La marine à voile de 1650 à 1890 (catalogue de l'exposition de Rouen) / éd. C. Pétry. Paris: Anthèse, 1999. P. 27–43.
8. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010. 250 p.
9. Beck-Saiello E. "Les Marines de Vernet sont pour moi des tableaux d'histoire...". Quelques réflexions sur le genre du paysage au Siècle des Lumières // Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, actes du colloque (Paris, INHA). T. VII / éd. D. Rabreau, C. Henry. Paris: Annales du Centre Ledoux, 2011. P. 181–191.
10. Beck-Saiello E. La fabrique de la nature et le "vrai rhétorique" chez Joseph Vernet // Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du Grand Siècle à nos jours. Vol. 1 / éd. Ch. Henry. Paris: Mairie du 11e arrondissement, 2018. P. 7–23. URL: <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Дата обращения: 30.09.2025).
11. Beck-Saiello E. Joseph Vernet: de la pratique à la théorie // De l'art et de la nature du paysage, actes du colloque (Marseille, 20 mai 2011) / dir. J.-N. Bret et Y. Escande. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017. P. 51–71.
12. 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. M. Calaresu, H. Hills. Farnham: Ashgate, 2013. P. 121–146.
13. Cantin A. Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi // Histoire de l'art. 2009. Vol. 65. № 1. P. 59–69.
14. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités / sous la dir. de J.-P. Bardet, M. Cassan, F.-J. Ruggiu. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2007. P. 231–244.
15. Wuhrmann S. Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / sous la dir. de Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 403–424.
16. Дерябина Е.В. Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования : сб. ст. / редкол.: Т.А. Илатовская и др. Л.: Искусство, 1987. С. 47–55.
17. Немилова И.С. О трех пожарах Верне // Немилова И.С. Загадки старых картин. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83–93.
18. Шарнова Е.Б. «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // Искусствознание. 2017. № 3. С. 122–145.
19. Ginoux M.-Ch. Les écoles d'art à Toulon 1640–1887. Paris: Imp. Plon-Nourrit, 1887. 536 p.
20. Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714–1789) в Италии. Путешествия и знакомства // Философия и культура. 2025. № 5. С. 60–77. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2025.5.74433>.
21. Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France. V. 4 / sous la dir. de Ph. de Chennevières. Paris: J.-B. Dumoulin, 1855. 396 p.
22. Агратина Е.Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714–1789) // Человеческий капитал. 2023. № 1 (169). С. 20–29. <https://doi.org/10.25629/HC.2023.01.02>.

23. Miger P.-A.-M. Les ports de France, peints par Joseph Vernet et Huë: dont les tableaux enrichissent la galerie du Sénat conservateur, au Luxembourg : accompagnés de notes historiques et statistiques sur chacune des villes où ils se trouvent situés : on y a joint les portraits des auteurs, et l'ouvrage est précédé de la vie de J. Vernet. Paris: chez l'éditeur, chez MM. Lenormand, Treuttel et Würtz, Nicolle, Blankenstein, 1812. 164 p.
24. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
25. Дидро Д. Салоны. Т. 1–2. М.: Искусство, 1989. 321 с.; 434 с.
26. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LV. Avec privilege du Roi, 1755. 34 p.
27. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LVII. Avec privilege du Roy, 1757. 32 p.
28. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LIX. Avec privilege du Roy, 1759. 32 p.
29. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXI. Avec privilege du Roy, 1761. 32 p.
30. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763. Paris: l'Imprimerie de Jean-Thomas Herissant, Imprimeur du Roy, des Cabinet, Maison & Bâtimens de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXIII. Avec privilege du Roi, 1763. 36 p.
31. Chavignerie E.-B. de la. Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés. Paris: J. Renouard, 1865. 422 p.
32. Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991. 280 p.
33. Mouffle d'Angerville B.-F.-J. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur... T. 23. Londres: Chez John Adamson, 1784. 248 p.
34. Агрatina Е.Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2021. № 3. С. 148–172.
35. Jay L.-J. 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. 459 p.
36. 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. P. 2–44.
37. Archives Tronchin, coll. 190, fol. 58. La Bibliothèque publique universitaire, Genève.
URL: https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/tronchin_141_397 (Дата обращения: 30.09.2025).
38. Cochin Ch.-N. Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, donnée le 26 mai 1753 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et publiée en 1757 // Revue Universelle des Arts, T. XX. Paris: Vve Jules Renouard, Bruxelles, Mertens et fils, 1865. P. 34–45.

39. Les salons des “Mémoires secrets” 1767–1787 / sous la dir. de B. Fort. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999. 384 p.
40. Baillet de Saint-Julien L.-G. La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.*, un des Auteurs de l'Encyclopédie. Londres [i.e. Paris]: [s. n.], 1753. 32 p.

References

1. Montaignon, A. de. (ed.). (1885) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Vol. 6*. Paris: Charavay frères, libraires de la Société. (In French)
2. Lagrange, L. (1864) *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet*. Paris: Didier et Co. (In French)
3. Ingersoll-Smouse, F. (1926) *Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, avec trois cent cinquante-sept reproductions*. Vol. 1–2. Paris: E. Bignou. (In French)
4. Conisbee, P. (1976) *Claude-Joseph Vernet, 1714–1789*. London: Greater London Council. (In French)
5. Conisbee, P. (1973) 'Salvator Rosa and Joseph Vernet', *The Burlington Magazine*, 115(849), pp. 789–794.
6. Conisbee, P. (1993) 'Vernet in Italy', in Ciardi, R.P., Pinelli, A. and Sicca, M. (eds.) *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: atti del convegno (Pisa, Domus Galilaeana 3–4 dicembre 1990)*. Firenze: Studio per edizioni scelte, pp. 129–140. (In Italian, in English)
7. Conisbee, P. (1999) 'La nature et le sublime dans l'art de Claude Joseph Vernet', in Pétry, C. (ed.) *Autour de Claude-Joseph Vernet: La marine à voile de 1650 à 1890 (catalogue de l'exposition de Rouen)*. Paris: Anthèse, pp. 27–43. (In French)
8. Beck-Saiello, E. (2010) *Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*. Roma: L'Erma di Bretschneider. (In Italian)
9. Beck-Saiello, E. (2011) 'Les Marines de Vernet sont pour moi des tableaux d'histoire... Quelques réflexions sur le genre du paysage au Siècle des Lumières', in Rabreau, D. and Henry, C. (eds.) *Le public et la politique des arts au Siècle des Lumières, actes du colloque (Paris, INHA). T. VII*. Paris: Annales du Centre Ledoux, pp. 181–191. (In French)
10. Beck-Saiello, E. (2018) 'La fabrique de la nature et le “vrai rhétorique” chez Joseph Vernet', in Henry, Ch. (ed.) *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du Grand Siècle à nos jours*. Vol. 1. Paris: Mairie du 11e arrondissement, pp. 7–23. Available from: <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Accessed September 30, 2025). (In French)
11. Beck-Saiello, E. (2017) 'Joseph Vernet: de la pratique à la théorie', in Bret, J.-N. and Escande, Y. (eds.) *De l'art et de la nature du paysage, actes du colloque (Marseille, 20 mai 2011)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 51–71. (In French)
12. Hammond, H. (2013) 'Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the Siti reali', in Calaresu, M. and Hills, H. (eds.) *New Approaches to Naples, c. 1500–1800: The Power of Place*. Farnham: Ashgate, pp. 121–146.
13. Cantin, A. (2009) 'Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi', *Histoire de l'art*, 65(1), pp. 59–69. (In French)
14. Guichard, Ch. (2007) 'Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle', in Bardet, J.-P., Cassan, M. and Ruggiu, F.-J. (eds.) *Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, pp. 231–244. (In French)
15. Wuhrmann, S. (2001) 'Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIIIe siècle: l'exemple de Claude-Joseph Vernet', in Gaehtgens, Th.-W., Rabreau, D., Schieder, M. and Michel, Ch. (eds.) *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 403–424. (In French)
16. Deryabina, E.V. (1987) 'Paintings by Joseph Vernet in the Hermitage. On the history of the collection', in Ilatovskaya, T.A. et al. (eds.) *Western European art of the 18th century. Publications and studies* [Collection of articles]. Leningrad: Iskusstvo, pp. 47–55. (In Russ.)
17. Nemilova, I.S. (1989) 'On the three fires of Vernet', in Nemilova, I.S. *The mysteries of old paintings*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, pp. 83–93. (In Russ.)
18. Sharnova, E.B. (2017) "Landscape in the Taste of Salvator Rosa." Salvator Rosa and French landscape of the 18th century', *Iskusstvoznaniye = Art Studies*, (3), pp. 122–145. (In Russ.)
19. Ginoux, M.-Ch. (1887) *Les écoles d'art à Toulon 1640–1887*. Paris: Imp. Plon-Nourrit. (In French)

20. Agratina, E.E. (2025) 'K.-J. Verne (1714--1789) in Italy. Travels and Encounters', *Philosophy and Culture*, (5), pp. 60–77. doi:10.7256/2454-0757.2025.5.74433. (In Russ.)
21. Chennevières, Ph. de (ed.) (1855) *Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*. Vol. 4. Paris: J.-B. Dumoulin. (In French)
22. Agratina, E.E. (2023) 'Artist and customer in Europe of the 18th century: on the example of the landscape painter Joseph Vernet (1714–1789)', *Human capital*, (1), pp. 20–29. doi:10.25629/HC.2023.01.02. (In Russ.)
23. Miger, P.-A.-M. (1812) *Les ports de France, peints par Joseph Vernet et Huë: dont les tableaux enrichissent la galerie du Sénat conservateur, au Luxembourg : accompagnés de notes historiques et statistiques sur chacune des villes où ils se trouvent situés : on y a joint les portraits des auteurs, et l'ouvrage est précédé de la vie de J. Vernet*. Paris: chez l'éditeur, chez MM. Lenormand, Treuttel et Würtz, Nicolle, Blankenstein. (In French)
24. Burke, E. (1979) *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
25. Diderot, D. (1989) *Salons*. Vol. 1–2. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
26. Anon. (1755) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtiments du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LV. Avec privilege du Roi. (In French)
27. Anon. (1757) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LVII. Avec privilege du Roy. (In French)
28. Anon. (1759) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LIX. Avec privilege du Roy. (In French)
29. Anon. (1761) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761*. Paris: l'Imprimerie de J.J.E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXI. Avec privilege du Roy. (In French)
30. Anon. (1763) *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtiments, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763*. Paris: l'Imprimerie de Jean-Thomas Herissant, Imprimeur du Roy, des Cabinet, Maison & Bâtiments de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXIII. Avec privilege du Roi. (In French)
31. Chavignerie de la, E.-B. (1865) *Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés*. Paris: J. Renouard. (In French)
32. Chatelus, J. (1991) *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon. (In French)
33. Mouffle d'Angerville, B.-F.-J. (1784) *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur... T. 23*. Londres: Chez John Adamson. (In French)
34. Agratina, E.E. (2021) 'Art exhibitions in the 18th century Paris', *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art Criticism*, (3), pp. 148–172. (In Russ.)
35. Jay, L.-J. (1817) *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. (In French)
36. Marcel, A. (1915) 'La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines', in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1)*. Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, pp. 2–44. (In French)

37. *Archives Tronchin*, coll. 190, fol. 58. La Bibliothèque publique universitaire, Genève.
Available from: https://archives.bge-geneve.ch/archive/fonds/tronchin_141_397
(Accessed September 30, 2025). (In French)
38. Cochin, Ch.-N. (1865) 'Dissertation sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, donnée le 26 mai 1753 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et publiée en 1757, in *Revue Universelle des Arts*, T. XX. Paris: Vve Jules Renouard, Bruxelles, Mertens et fils, pp. 34–45. (In French)
39. Fort, B. (ed.) (1999) *Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts. (In French)
40. Baillet de Saint-Julien, L.-G. (1753) *La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.**, un des Auteurs de l'Encyclopédie. Londres [i.e. Paris]: [s. n.]. (In French)

Информация об авторе

Агратина Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-код (Science Index): 6691-3631.

Information about the author

Elena Evgenievna Agratina, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Senior Scientific Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, agratina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>, SPIN-code (Science Index): 6691-3631.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.11.2025; одобрена после рецензирования 29.01.2026; принята к публикации 30.01.2026.

The article was received by the editorial board on 17 November 2025; approved after reviewing on 29 January 2026; accepted for publication on 30 January 2026.