

Федеральное государственное бюджетное научное учреждение
«Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств»
Отдел зарубежного искусства

на правах рукописи

Бринцева Анастасия Андреевна

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА И ОРАСА
ВЕРНЕ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ
Федотова Елена Дмитриевна

Москва – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Семейство Верне: роль традиций в формировании творческого метода художников.....	25
ГЛАВА II. Исторический жанр в творчестве Карла Верне.....	59
2.1. Общая характеристика произведений исторического жанра Карла Верне.....	59
2.2. Живопись Карла Верне на сюжеты древней истории.....	59
2.3. Наполеоновская тема в графике Карла Верне.....	64
2.4. Сражения и портреты Наполеона I в живописи Карла Верне.....	91
2.5. Сцены охоты в творчестве Карла Верне.....	106
ГЛАВА III. Наполеоновская тема в творчестве Ораса Верне.....	110
3.1. Общая характеристика наполеоновской темы в творчестве Ораса Верне.....	110
3.2. Наполеоновские сюжеты в творчестве Ораса Верне до 1821 года.....	111
3.3. Наполеоновские сюжеты в живописи Ораса Верне после смерти императора.....	125
3.4. Творчество Ораса Верне на наполеоновские сюжеты в «genre historique» в период Июльской монархии и Второй империи.....	138
ГЛАВА IV. Произведения Ораса Верне на сюжеты истории средних веков, Возрождения, Нового времени, 1830–х годов, библейские сюжеты и аллегорические сцены.....	149
4.1. Живопись Ораса Верне на сюжеты истории Средневековья, Возрождения и Нового времени.....	149
4.2. События 1830-х годов в творчестве Ораса Верне.....	158
4.3. Войны Июльской монархии и Второй империи в картинах Ораса Верне.....	167
4.4. Библейские сюжеты в творчестве Ораса Верне.....	177
4.5. Живопись Ораса Верне на аллегорические сюжеты.....	182
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
ПРИМЕЧАНИЯ.....	189
БИБЛИОГРАФИЯ.....	212
ПРИЛОЖЕНИЕ	

ВВЕДЕНИЕ

Известные французские художники Антуан-Шарль-Орас (Карл) Верне (1758–1835) и его сын Эмиль-Жан-Орас (Орас, Гораций) Верне (1789–1863) были популярны не только в Европе, но и в России. Их произведения заказывали и приобретали российские императоры Александр I, Николай I и члены знатных аристократических родов. Орас Верне дважды приезжал в Санкт-Петербург по личному приглашению Николая I, сопровождал императора в поездках по России, на военных смотрах, парадах и светских мероприятиях¹. Достаточно большое количество произведений Ораса Верне хранится в отечественных музеях (Государственный Эрмитаж, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный музей-заповедник «Царское село», Государственный музей-заповедник «Архангельское»), а литографии и гравюры по рисункам Карла Верне находятся практически во всех крупных историко-художественных музеях страны. Тем не менее, несмотря на такую популярность и распространенность их произведений в России, отдельного исследования, посвященного живописи и графике Карла и Ораса Верне на русском языке не проводилось.

Творчество этих двух художников необходимо рассматривать в совокупности. Имея общие черты «семейного» стиля и заимствуя композиционные и технические приемы из произведений Карла Верне, Орас Верне явился прямым продолжателем творчества отца. Тенденции, наметившиеся в произведениях Карла, нашли свое развитие в его живописи. Посвященные одним и тем же сюжетам, преимущественно сражениям наполеоновских войн, они вписаны в линию развития батальной живописи конца XVIII – первой половины XIX века. Именно поэтому некоторые произведения Верне, особенно графические, в собраниях отечественных музеев порой неверно атрибутировались.

Большую часть своего творчества художники посвятили исторической, в частности, батальной живописи, которая активно развивалась в ту эпоху. Батальная живопись является малоисследованной темой в современной

искусствоведческой науке, так как воспринимается учеными преимущественно как иллюстрация к историческим событиям, как изобразительный источник для специалистов, занимающихся военной униформой и для военных историков, художественной значимости батальных произведений придается мало значения.

Карл и Орас Верне являлись ключевыми фигурами наполеоновского времени, Реставрации, Июльской монархии и Второй империи, были реформаторами батальной живописи и летописцами военных побед Франции. Творчеству обоих Верне присуще новаторство и смелые композиционные решения. Очевидно, что влияние их на последующую батальную живопись было значительным, при одновременном сохранении традиций живописи XVIII века.

О творчестве обоих художников семейства Верне много и подробно писали современники – писатели и композиторы: Ш. Бодлер, Г. Гейне, Стендаль, А. Дюма-отец, В. Гюго, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, философ П.-Ж. Прудон. Впоследствии имя Карла Верне было практически забыто и вплоть до начала XXI века он упоминался лишь как художник спортивных и охотничьих сцен и как отец Ораса Верне. Поэтому историография творчества Карла Верне довольно скудна. В свою очередь наследие и Ораса Верне, хотя и вызывало больший интерес у художественных критиков и историков искусства, до сих пор остается изученным лишь фрагментарно. А вопрос традиций и влияний в живописи и графике этих двух художников практически не освещен в литературе.

Особую важность для изучения творчества отца и сына Верне имеют документальные источники, как опубликованные, так и не введенные до сих пор в научный оборот. К ним относятся, в первую очередь, переписка Карла и Ораса Верне, сочинения Ораса Верне на тему авторских прав художника² и рассуждения о древнееврейском костюме³, записные книжки мадам Верне (супруги О. Верне), в которых указаны даты продажи картин⁴, протоколы заседаний Королевской академии живописи и скульптуры⁵. Кроме того, безусловно, ценны мемуары, опубликованная художественная критика Салонов (регулярных художественных выставок в Париже) 1800–1863 годов, прижизненные биографические статьи, а также некрологи живописцев. Вся последующая и весьма разнообразная

литература о Верне в той или иной мере основана на этих источниках.

В Архиве Национальных музеев Франции (AMN) в фондах P 30, P 6, T 16 и Xsalons находится переписка Карла и Ораса Верне с различными корреспондентами, в том числе и о заказе картин. Часть писем Ораса Верне была опубликована еще при жизни художника. Большинство писем содержит впечатления от путешествий, описания событий и встреч. Его письма из России (опубликованные Теофилом Сильвестром⁶ без разрешения автора⁷) воспринимались современниками, как источник сведений о жизни Санкт-Петербурга. Избранные письма в 1856 году были переведены на немецкий⁸, а в 1896 году на русский языки⁹. Более полно корреспонденция живописца приведена в книге Армана Дайо, кроме этого она дополнена перепиской Карла Верне. Несмотря на то, что эти письма практически не содержат упоминаний о процессе работы над картинами и теоретических рассуждений о живописи, при их изучении можно выявить описание сюжетов и событий, легших в основу последующих живописных произведений. Письма Карла и Ораса Верне из Рима (1829–1834) опубликованы в 2010 году Французской академией в Риме¹⁰.

Часть писем, которые вошли в публикации Дайо, находятся в частном архиве семьи Деларош-Верне в Париже (AFDV). Также в этом архиве есть некоторое количество неопубликованных писем художников, которые дают полезную информацию о процессе работы над картинами. В архиве Национального института истории искусств (INHA) и Национальном архиве Франции (AN) также хранятся дела о заказе полотен живописцам. Большой коллекцией рисунков, гравюр, фотографий картин обоих Верне располагает Отдел эстампов и рукописей Французской Национальной библиотеки в Париже (BNF). Также некоторые материалы, касающиеся жизни и творчества Карла и Ораса Верне находятся в архивах Академии изящных искусств в Париже (AF), Французской академии в Риме, Нидерландского института в Париже (INP), Университета Стирлинг и др.

Достаточно значительное количество документов о деятельности Ораса Верне можно найти и в российских хранилищах. Дела о пребывании художника в

Российской империи, об организации его приездов, о заказах картин, выплате гонораров, награждениях, обсуждении деталей композиции исполняемых картин хранятся в архиве Государственного Эрмитажа (ГЭ), Российском военно-историческом архиве (РГВИА), Российском государственном историческом архиве (РГИА).

Особый интерес представляют мемуары французских современников, часть из которых была опубликована еще при жизни живописцев. Воспоминания оставили как люди хорошо их знавшие, так и те, кто встречался с ними лишь однажды или случайно. Карла Верне упоминают в своих мемуарах художники М.-Э.-Л. Виже-Лебрен¹¹, Э.-Э. Амори-Дюваль¹², гравер И.Г. Вилль¹³ и другие.

Орас Верне стал широко известен во время своего пребывания в Риме в качестве директора Французской академии, и «молодые художники из разных стран по возвращению домой восторженно о нем рассказывали»¹⁴, – писал немецкий предприниматель и путешественник Винсент Нольт в своих мемуарах. Имена художников встречаются на страницах воспоминаний и писем знаменитого сказочника Ганса Христиана Андерсена¹⁵, живописца Леопольда Роббера¹⁶, композиторов Феликса Мендельсона¹⁷ и Гектора Берлиоза¹⁸. Нольт выразил свое мнение об Орасе Верне, как об удивительно трудоспособном и активном художнике, о Карле Верне как о неутомимом танцоре и собеседнике, любителе музыки. Берлиоз писал об устройстве Французской академии в Риме, об управлении, образовании, жизни и развлечениях молодых художников, в которых непосредственное участие принимал и сам директор. По мнению Александра Дюма-отца, римская школа расцвела при Орасе Верне, писатель сравнивал его с солнцем, обогревающим и ободряющим молодые таланты. Писатель называл живописца «мушкетером с закрученными усами, шпагой, стучащей по каблукам и конем, выпускающим огонь из ноздрей»¹⁹.

В книге Фредерика-Огюста-Антуана Гупиля-Феске (1806–1893) «Путешествие Ораса Верне на Восток»²⁰, изданной в 1844 году, вопреки своему названию, художник упоминается всего три раза, и то относительно его невообразимых нарядов. Гупиль-Феске, сопровождавший О. Верне в поездке,

использует имя Верне в названии для того, чтобы привлечь читателей к своему литературному произведению, о чем открыто сообщает во вступлении. Книга изобилует подробностями путешествия, в ней присутствует точное описание маршрутов, достопримечательностей, обычаев и костюмов жителей Мальты, Греции, Египта, Палестины, Ливана, Турции и Сирии. Несмотря на свое название, произведение Гупиля-Феске практически не дает полезной для изучения творчества Ораса Верне информации и не может сравниться по содержательности с впечатлениями художника от путешествия, красочными описаниями в его письмах.

Примечательны отзывы об Орасе Верне пейзажиста Жана-Антуана-Теодора де Гудена²¹ и художественного критика Армана де Портмартена²². Гуден выражал своё уважение к таланту Ораса Верне, видя в нем наследника дарования его деда Клода-Жозефа Верне, творчеством которого он восхищался. А. де Портмартен вспоминал о посещении художником Авиньона в 1845 году.

Личные впечатления от картин и воспоминания о встречах с обоими художниками отражены и в художественной критике, которая переживала в XIX веке свой расцвет в жанре описания Салонов. Упоминания произведений Карла и Ораса Верне в периодической печати XIX века далее описываются в хронологическом порядке. Критики Салонов 1804, 1808, 1810, 1812 годов отмечали батальные картины Карла Верне, его умение компоновать многофигурные сцены, уделяли внимание мастерству написания лошадей и точности в передаче деталей обмундирования²³.

Первое упоминание об Орасе Верне относится к описанию Салона 1817 года критиком Франсуа Мьелем²⁴. Естественно, живопись Ораса Верне сравнивалась с живописью его отца, представленной в этом же Салоне в Лувре. Мьель отмечал унаследованный Орасом от Карла Верне талант батального живописца, обращал внимание на недостатки молодого художника – плохо выделенные планы и наивные позы персонажей.

Значимому событию в творческой жизни Ораса Верне, персональной выставке в 1822 году, посвящен обзор журналистов Этьена де Жуи и Антуана Же:

«Салон Ораса Верне, исторический и художественный анализ 45 картин выставленных в мастерской Верне в 1822 году»²⁵. Авторы приводят подробное описание произведений, обращая особое внимание на сюжеты национальной истории.

В 1827 году Э. де Жуи и А. Же включают статью о живописце с подробным описанием ряда полотен в биографический словарь современников²⁶. Еще одним изданием, упрочившим известность Ораса, стал «Каталог литографических работ О. Верне», составленный Л.-М. Буизаром и состоящий из перечисления двухсот шести гравюр, в основном на военно-бытовые и батальные сюжеты²⁷.

В описаниях Салонов в период Реставрации велись споры о романтизме и салонном академизме. В этом контексте Орас Верне воспринимался одними критиками как «оригинальный художник редкого таланта»²⁸, другими как «отвратительный художник»²⁹, как сторонник романтической школы³⁰.

Живопись Ораса Верне как оригинального баталиста рассмотрел Стендаль (1783–1842) в обзоре Салона 1824 года³¹. Автор подтверждал, что его симпатии находились на стороне молодых художников, которые пытались вырваться из-под гнета академической школы. По мнению Стендаля, в Салоне 1824 года только Орас Верне отличался независимостью манеры. Писатель призывал художников добиваться максимально возможной степени красоты, не противоречащей правде, и отмечал, что Орасу Верне «не следует вставлять в баталию маленьких бельведерских аполлонов, но на передних планах могли бы иногда появляться красивые молодые люди, которых мы часто видим среди офицеров нашей армии»³². Стендаль определил место Ораса в европейской живописи, заметив, что он «единственный в Европе может за месяц написать большое полотно, и написать хорошо...но этим его талант ограничивается»³³.

В обзорах Салонов 1827, 1830, 1831, 1836 и 1839 годов³⁴ представлено непосредственное впечатление критиков от полотен Ораса Верне, не подкрепленное, однако, серьезным анализом картин. А. Бери в обзоре Салона 1827 года отмечал влияние английской живописи, признавал легкость и скорость работы неотъемлемой частью творческого метода художника. По его мнению,

Орас Верне «даже если бы захотел работать медленнее, то только бы все испортил»³⁵. Писатель Проспер Мериме (1803–1870) обвинял в академичности поз персонажей и неправдоподобии сюжетов³⁶.

Исключение составляет статья о картинах Ораса Верне, выставленных в Салоне 1831 года, написанная Генрихом Гейне (1827–1856). Он оставил поэтичное, тонкое и прочувствованное описание полотна «Юдифь и Олоферн»³⁷, на его взгляд, лучшего произведения живописца.

Римский период творчества (1797–1835) Ораса Верне вызывал недовольство у критиков, которые называли художника «посредственностью с массой недостатков»³⁸, пытались понять причины его популярности. Шарль Ленорман (1802–1859), например, находил, что успех Ораса Верне в первые годы Реставрации был «исключительным и знаковым событием в истории живописи»³⁹. Он отмечал, что художнику удалось преобразовать живопись, обратившись к военным воспоминаниям и сюжетам современной французской политики, и реалистическому воспроизведению событий и персонажей. Однако он выражал убежденность, что изменение стиля и сюжетов стало реакцией О. Верне на упреки критиков в том, что он «испортил искусство»⁴⁰ и, подражая Рафаэлю, художник старается исправить вкусы публики, что получается у него нелогично и непонятно. В завершение статьи авторитетный критик язвительно замечал: «...если бы меня хотели наказать за критические замечания, лучший способ – это заставить меня видеть картины подобные “Рафаэль в Ватикане” кисти О. Верне»⁴¹.

Карл Верне не пользовался такой популярностью у критиков как Орас, в период с 1817 по 1836 годы его имя практически не упоминалось в периодической печати. Лишь после смерти Карла Верне в 1836 году был опубликован некролог, в котором член Академии изящных искусств, художник Этьен-Бартелеми Гарнье (1759–1849) не только обозначил основные этапы творческого пути и назвал самые выдающиеся произведения живописца, но и отметил преемственность художественных традиций семейства Верне⁴². Художественный критик Огюст Жаль (1795–1873) в статье, посвященной Карлу Верне в журнале «L'Artiste» (1837) впервые обратил внимание на новаторство художника в батальной

живописи. С 1837 по 1863 годы художественная критика также не обращалась к творчеству Карла Верне, исключением можно считать только мнение Шарля Бодлера о художнике как о талантливом карикатуристе в его эссе «Несколько французских карикатур» (1857)⁴³.

Все внимание современной прессы было уделено живописи Ораса Верне и анализу причин его популярности. Литературный критик Густав Планш (1808–1857) считал, что это результат соответствия избираемых живописных сюжетов политическим реалиям времени⁴⁴. Писатель Альфред де Мюссе (1810–1857), напротив, приходил к выводу, что в живописи Ораса Верне было нечто большее, чем просто злободневность сюжета, так как «полотна генерала Лежена давно забыты, а про Верне продолжают говорить»⁴⁵.

В 1841 году Луи-Леонар де Ломени (1818–1878), писатель и эссеист, редактор журнала «Revue des Deux Mondes», автор десяти томов очерков о знаменитых современниках, опубликовал статью о художнике⁴⁶. Ломени рассказал о мастерской Ораса Верне, дал описание картины «Мастерская», которая, по его мнению, являлась лейтмотивом всего его творчества. Писатель выразил свое видение причин популярности художника, отметил положительные черты и недостатки творчества. В текст включены цитаты из обзоров Салонов. В заключении Ломени попытался суммировать все оценки высказанные критиками: «Орас Верне не принадлежит ни к семье Рафаэля, ни к семье Рубенса, ни к греческой школе Давида; он – ни великий рисовальщик, ни великий колорист, у него нет ни изящества да Винчи, ни страсти Тициана, ни силы Микеланджело; как батальный живописец он не превосходит Сальватора Розу, ван дер Мейлена и Гро; что касается стиля, то у него нет ни точного и экспрессивного контура Энгра, ни драматического эклектизма Делароша, ни удачной дерзости Делакруа, его невозможно отнести ни к одному лагерю, которые разделяют современную французскую школу: так что это “малеватель вывесок” (barbouilleur d'enseignes), которому политические пристрастия сделали всю популярность, и которому нет места в истории искусств»⁴⁷. Сам де Ломени считал художника «блестящим импровизатором», «самым оригинальным в Европе»⁴⁸. Подобного мнения

придерживался и Генрих Гейне, в ответ на упреки критики в адрес живописца, он писал в его защиту: «Верне все же гений, а гению позволительны вещи, которые обыкновенным грешникам запрещены»⁴⁹.

Отдельного внимания заслуживает оценка творчества Ораса Верне Шарлем Бодлером (1821–1867) в критике Салона 1846 года⁵⁰, в котором Орасу Верне отведена целая глава. В контексте эстетических взглядов поэта Орас Верне становится олицетворением всего худшего в живописи, своеобразным антигероем: «Точнее всего мы определим г-на Ораса Верне, сказав, что он — полная противоположность художника»⁵¹. Бодлер обвинял Верне в националистической идеологии и французском шовинизме, ассоциировал его работы с водевилем, осуждал желание нравиться салонной публике. Критик обличал в лице художника батальную живопись и все военное: «Г-н Орас Верне — солдафон за мольбертом. Я ненавижу искусство, создаваемое под барабанный бой, холсты, намалеванные галопом, живопись, которая точно выстреливается из пистолета, — я вообще ненавижу армию, военщину и все то, что с бряцанием оружия вторгается в мирную жизнь»⁵². Вслед за Бодлером многие критики начали более резко высказывать свое негативное отношение к живописи О. Верне.

Авторы обзоров Всемирной выставки в Париже в 1855 году оценивали творчество Верне не слишком высоко. Шарль Перрье определял его место в истории искусств «далеко после Делакруа, Энгра, Делароша, Шеффера и Декана»⁵³; Эдмон Абу (1828–1885) характеризовал его дарование как «нечто среднее между гениальностью и посредственностью»⁵⁴.

Неудивительно, что после столь масштабной выставки, появились биографические статьи об Орасе Верне, в которых художественные критики пытались на примере отдельных работ выявить отличительные особенности манеры художника. Писатель и публицист Эжен де Мирекур (1812–1880, псевдоним Шарля-Жана-Батиста Жако), ставший известным благодаря скандальной серии заметок о знаменитых современниках, состоящей из неподтвержденных историй, следуя своему кредо, опубликовал статью об Орасе Верне, изобилующую всевозможными анекдотами⁵⁵, достоверность которых не

подтверждается документальными источниками. В 1858 году Е. Миллекен перевела эту статью на английский язык⁵⁶ и впоследствии она пересказывалась практически всеми авторами, писавшими об Орасе Верне. Анатолий де ла Форж, политический деятель Третьей республики, в статье о жизни и творчестве художника, уделял особое внимание историко-политическому значению картин и их роли в выражении идей эпохи Реставрации и воспитании целого поколения французских граждан⁵⁷.

Из биографических статей наиболее информативна работа писателя, журналиста и критика Теофиля Сильвестра (1823–1876), составленная в форме интервью с художником⁵⁸. Орас Верне рассказал автору статьи о Клоде-Жозефе Верне и Карле Верне, о значимых событиях своей жизни, о творческом методе, об истории создания некоторых картин. Сильвестр дополнил рассказы художника комментариями о личности О. Верне и о процессе его работы над полотном «Сражение при Альме». Сильвестр – единственный, кто написал об Орасе и как о преподавателе, раскрыв его педагогические принципы. Но при всем интересе, который автор проявил к живописцу, он пришел к выводу, что Орас Верне это «художник без эмоций, без поэзии, без характера, который понимает пейзаж как офицер Депо карт и планов, историю – как стенограф, декоративное великолепие – как обойщик»⁵⁹. В приложении к публикации собраны высказывания Г. Планша, Т. Торе, Т. Готье, Э. Делеклюза, Ш. Бодлера о некоторых картинах О. Верне, выставленных в Салонах 1833–1850 годов. Сильвестр составил список картин, выставленных в Салонах с 1812 по 1855 год, хронологический каталог произведений художника, что является важным источником для изучения творческого наследия Ораса Верне. К сожалению, около половины произведений указаны без названий и сюжетов, они обозначены, например, как «две картины для герцога Орлеанского» или «жанровая картина. 4000 франков»⁶⁰.

Если при жизни Ораса Верне критики в основном уделяли внимание сюжетной стороне его произведений и причинам оглушительного успеха в Салонах, то после смерти мастера они предприняли новые попытки переосмыслить его творчество, высказывали то резкое его неприятие, то полное

одобрение, однако все они были едины в том, что Орас Верне – истинно национальный художник. Александр Дюма-отец (1802–1870) в некрологе живописцу в 1863 году писал: «Франция потеряла не только одного из самых великих художников, но и одного из самых понятных и самых популярных»⁶¹. Теофиль Сильвестр в статье на смерть Верне отмечал, что он «знаком иностранцам больше, чем кто-либо другой»⁶². Археолог, историк искусства и политический деятель Шарль-Эрнест Бёле (1826–1874) в прощальном слове над могилой О. Верне, рассматривая весь творческий путь мастера, упоминая основные его произведения и оценивая эволюцию стиля, утверждал, что О. Верне это «гордость нации, истинный француз, с присущей оригинальностью и изобретательностью, дерзостью, легкостью», «сердце, которого билось вместе с сердцем самой Франции» и именно поэтому «будучи при жизни популярным, после смерти он становится национальным художником»⁶³. Эти слова повторял скульптор и критик Луи Овре, выражая скорбь по поводу кончины художника в обзоре Салона 1863 года⁶⁴. Виктор Фурнель в статье о династии Верне добавлял, что даже недостатки живописи подчеркивают национальное значение художника, так как это – «недостатки, свойственные французам»⁶⁵.

Сразу после смерти Ораса Верне его письма были опубликованы в книге Амаде Дюранда (1838–1870) «Жозеф, Карл и Орас Верне: корреспонденция и биографии»⁶⁶. Труд французского историка искусства полностью соответствует своему названию, в нем впервые была полностью приведена переписка (ранее издавалась частями), критический обзор картин и анекдоты, раскрывающие личность художников, перенесены в приложение. Во вступлении, чтобы его не обвинили в плагиате, Дюранд перечислил источники, на которые опирался: это обзоры Салонов разных лет, биографические статьи А. Делаборда (1811–1899), Э. Мирекура, Т. Готье (1811–1872). Очевидная ценность книги Дюранда заключается в публикации корреспонденции и составлении подробной биографии, основанной на мемуарах и исторических источниках.

Эрнест Шезно (1833–1890), автор книги о современных художниках (1864), характеризовал О. Верне как одного из ведущих мастеров и лучшего в мире

баталиста⁶⁷. Он отмечал, что после смерти живописца, критика стала относиться к нему более благосклонно, восхищался его умением пользоваться профессиональными секретами, оставаясь «на протяжении двадцати лет для девяти десятых французов самым великим художником»⁶⁸. Шезно также констатировал, что во время правления Луи-Филиппа I (1830–1848), одного из самых миролюбивых королей Франции, Верне создал наибольшее число батальных полотен, заменяя реальные военные действия иллюзорными.

Живописец и художественный критик Анри Делаборд в биографической статье об Орасе Верне отмечал диспропорцию между его всемирной известностью и незначительным влиянием на развитие искусства в целом. Он также выделил три этапа творчества живописца: до 1819 года – повторение манеры и сюжетов Карла Верне, 1820–1845 годы – сложившийся авторский стиль, 1845–1863 годы – особый стиль последних двух десятилетий жизни⁶⁹. Делаборд, защищая Верне от претензий критики, считал, что все недостатки его творчества вызваны особенностями жанра: скупой колорит оправдан монотонностью военной формы, прозаичность и резкость композиции – ограниченностью военных построений. В отличие от литературного критика Шарля-Огюстена Сент-Бёва (1804–1869), который считал Ораса Верне художником-романтиком⁷⁰, ассоциируя романтизм только с изображением современных сюжетов, Анри Делаборд в биографической статье, написанной сразу после смерти О. Верне, определял место Верне в «битве» между романтизмом и салонным академизмом и полагал, что художник «занял позицию между двух лагерей, недоступную для атак»⁷¹, считал, что его живопись, хотя и является второстепенной в этой «битве», достойна большего внимания со стороны критиков. Размышлял о стиле живописца.

Смерть Ораса Верне в 1863 году побудила серьёзный всплеск интереса к творчеству Карла Верне, которое достаточно подробно рассмотрели критики Леон Лагранж⁷² и А. Лемонье⁷³, но их больше занимали исторические анекдоты, связанные с жизнью Верне-старшего, каламбуры и биографические подробности, а рассмотрение батальных и военных сцен Карла, на которых базировалось

творчество О. Верне, так и не стало объектом внимания.

Несмотря на предсказание философа Пьера-Жозефа Прудона (1809–1865) о том, что Орас Верне будет забыт вскоре после смерти⁷⁴, художественные критики разных стран продолжали о нем активно писать до конца XIX века. Тем более что во время этого периода во Франции интерес к творчеству Карла и Ораса Верне был обусловлен востребованностью национальных и патриотических сюжетов во французском обществе. Авторы рассуждали об отдельных картинах Ораса Верне⁷⁵, об экспозиции на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов⁷⁶, о взаимном творческом влиянии Ораса Верне и Т. Жерико⁷⁷, составляли биографические очерки⁷⁸, сравнивали с Орасом последующих баталистов⁷⁹. Поль Лакруа в своей статье осветил пребывание художника в России⁸⁰. Американский художник Джон Ла Фарж на примере произведений О. Верне строил свои рассуждения о влиянии художественного образования на формирование творческого метода живописца⁸¹. Английская писательница Жанет Руутц-Рис в 1880 году опубликовала биографическую книгу о живописце⁸².

Вопросам развития французской батальной живописи XVII–XIX веков посвящена книга Арсена Александра «История батальной живописи во Франции» (1889)⁸³, в которой он среди прочего рассматривает творчество Карла и Ораса Верне в контексте общих тенденций развития жанра. А. Александр считал Карла Верне одним из лучших батальных живописцев периода Первой империи, отмечал его влияние на графику Н.-Т. Шарле. Орас Верне, по мнению автора, несмотря на многочисленные недостатки, в которых упрекала его современная критика, был одним из первых, кто привнес черты романтизма в этот жанр. Французский солдат в произведениях Ораса Верне, хотя и не обладал героизмом персонажей Ж.-А. Гро и пылкой страстью персонажей Т. Жерико, был истинно французским солдатом, живым, реагирующим, обладающим чувством юмора, при необходимости яростно сражающимся. Основное достоинство этих изображений, как считал А. Александр, это их современность и документальность.

В 1898 году прославленным живописцем Второй империи Жаном Леоном Жеромом была организована выставка трех Верне, благодаря которой

художественные критики получили возможность сопоставить живопись Ораса, Карла и Клода-Жозефа Верне. Открытие выставки вызвало неоднозначную реакцию прессы – от острого неприятия до восторга в адрес трех живописцев. Авторы уделили повышенное внимание батальной живописи Ораса Верне, удостоив живопись его отца и деда лишь несколькими фразами. Писатель Робер де Монтестье (1855–1921) в статье «Три Верне»⁸⁴ весьма язвительно критиковал представленные на выставке произведения, не находя в них ни одного положительного момента. Отказывая художникам в духовной наполненности творчества, он называл их «троицей Верне», «которую не посетил Святой дух»⁸⁵. Романист и историк Жюль Кларети (1840–1913) в журнале «Парижская жизнь»⁸⁶ выражал восхищение Орасом, последним из династии Верне, которого он вслед за художником Ж.-Л.-Э. Мессонье, называл «историком армии с кистью»⁸⁷. Генеральный директор Департамента изящных искусств Густав Поль Ларруме (1852–1903) дал наиболее объективное описание выставки⁸⁸, отметив, что все три художника мало знакомы зрителю и выставка предоставила уникальную возможность увидеть картины живописцев этой династии, попытаться понять в чем заключался их семейный гений.

Столь масштабная выставка стала источником дальнейшего роста интереса к творчеству семейства Верне. Были переизданы более ранние статьи о Клоде-Жозефе, Карле и Орасе Верне в одной книге⁸⁹ выдающегося историка искусства XIX века, «французского Вазари» – Шарля Блана⁹⁰. Он считал, что, хотя ни Карл, ни Орас Верне не являлись великими художниками и уступали живописи Гро, Жерара, Энгра, Жерико и Шарле, они превосходно отображали окружающую их действительность, сумев связать память о себе со славой французских знамен.

В 1889 году была издана «ин фолио» с большим количеством гравюр книга Армана Дайо «Верне: Жозеф, Карл, Орас»⁹¹. Автору, военному историку, Карл и Орас Верне были особенно интересны, он попытался оценить вклад отца и сына в развитие исторической живописи. До сегодняшнего дня книга А. Дайо является наиболее полным трудом о художниках семейства Верне. Она включает биографии, критический анализ картин, воспоминания современников,

сохранившуюся переписку, в дополнении приводятся записные книжки жены Ораса Верне со сведениями о продаже картин, с указанием точных дат и цен, что является документальным источником для дальнейшего исследования творчества художника.

Выставку трех художников упоминал в книге об истории романтизма французский исследователь Леон Розенталь⁹². По его мнению, выставка восстановила справедливость, привлекая внимание зрителей к Орасу Верне, художнику столь популярному в 20-е годы XIX века. Розенталь ввел термин «*le juste milieu*» – «золотая середина»⁹³, для характеристики живописи О. Верне, П. Делароша и других художников, которым был свойственен эклектизм и стремление быть востребованными публикой. Многие исследователи XX – начала XXI века соглашаются с ним в оценке творчества живописца⁹⁴.

Экспозиции графики Карла Верне в 1923 и 1925 годах послужили импульсом к двум серьезным публикациям. Труд Поля Колена «Собрание Розен. Каталог произведений Карла Верне»⁹⁵, несмотря на то, что содержит лишь часть произведений Карла Верне, ценен тем, что почти все работы снабжены иллюстрациями и датированы. Арман Дайо соединил в своей книге (1925) каталог выставки графики Карла 1925 года и биографическую статью о нем⁹⁶, текст практически не отличался от уже опубликованного автором в книге о трех Верне 1889 года, упомянутые в каталоге произведения не проиллюстрированы и не датированы.

В XX веке литература о Карле Верне по-прежнему довольно малочисленна, несмотря на то, что гравюры и литографии по его рисункам нередко переиздаются и становятся иллюстрациями для книг по военной истории⁹⁷, истории костюма⁹⁸ и иппологии⁹⁹. Подробному анализу рисунков Карла Верне для «Регламента Бардена» посвящена вступительная статья к переизданию избранных рисунков для «Регламента Бардена» хранителя парижского Музея армии Фредерика Лакалля¹⁰⁰. Картины Карла Верне на сюжеты античной истории рассматриваются в статье французского историка искусства русского происхождения М. Н. Бенисовича (1891–1963)¹⁰¹, в статье «Какая это битва» специалист по военной

истории Т. Кенистон атрибутирует полотно Карла Верне «Битва в горах»¹⁰². Уже в XXI столетии, в 2010 году вышла книга Ксавье Пари «Карл Верне. Художник от отца до сына»¹⁰³, которая, хотя и призвана привлечь внимание к творчеству Карла Верне, является биографическим романом, основанном на трудах А. Дайо, А. Дюранда, Ш. Блана. Автор не рассматривает художественные качества произведений художника, и, тем более, не ставит вопрос о традициях и новаторстве в творчестве Карла Верне.

Творчество Ораса Верне, напротив, продолжало активно обсуждаться на протяжении всего XX века. Но, в целом, живопись Ораса Верне на сегодняшний день изучена фрагментарно: одним исследователям он интересен только как баталист, другим – как анималист, третьим – как ориенталист. Военные историки и специалисты по военной униформе¹⁰⁴ рассматривают его произведения как изобразительные источники. Как один из первых фотографов-путешественников, и один из первых художников, кто оценил все преимущества дагерротипии, Орас Верне упоминается в книгах по истории фотографии¹⁰⁵. Прошедшая в 1980 году в Париже выставка работ Ораса Верне стимулировала появление ряда публикаций зарубежных авторов, касающихся анализа его отдельных произведений¹⁰⁶. В предисловии к каталогу выставки Роберт Розенблум, профессор истории искусства в Университете Нью-Йорка, рассуждая о месте художника между романтизмом и реализмом, писал о том, что признанные современниками недостатки художника, такие как эмоциональное отстранение от героев и черты журналистского репортажа, являлись общими чертами реализма 1850-х–1860-х годов, которыми восхищался современный зритель на картинах Курбе и Мане. Розенблум отмечал, что именно полотна О. Верне стали своеобразным связующим звеном между романтизмом и реализмом, и таким образом, сыграли немаловажную роль в истории искусства.

Живопись Второй империи до сих пор остается малоизученной, возможно, в частности из-за того, что для современных французских исследователей тема завоевательных войн Наполеона I и Наполеона III представляется особо деликатной и почти запрещенной, поэтому они, если и вспоминают об Орасе

Верне, то ограничиваются биографической справкой или анализируют его анималистическую и религиозную живопись. Об отношениях художника с властью пишут М. Маринан¹⁰⁷, Т. Гетгенс¹⁰⁸, А. Бойм¹⁰⁹, К. Гранжер¹¹⁰. Авторы подробно анализируют официальную политику в области искусства, но живописные качества полотен Ораса Верне их совершенно не привлекают. Имя Ораса возникает на страницах книг и статей зарубежных авторов, посвященных самым разным проблемам. Как участник создания «Наполеоновской легенды» живописец рассматривается М. П. Дрискедем¹¹¹ и П. Нуаро¹¹². Как художник-баталист, по мнению Мартина Уонка, автора книги «Политический пейзаж»¹¹³, Орас Верне следует сложившимся иконографическим схемам в изображении полководца на поле сражения. Питер Парет в книге об отражении темы войны в европейском искусстве¹¹⁴ отмечает вклад художника в изображение участия женщин в войне. Джон Хайбергер пишет в основном о влиянии батальной живописи Верне на картины английских художников¹¹⁵.

В контексте развития исторической живописи XIX века произведения Ораса Верне упоминают такие известные французские ученые как Бруно Фукар¹¹⁶, Мари-Клер Шардонере¹¹⁷, Клер Констан¹¹⁸, Е. Буилло¹¹⁹ и С. Пакку¹²⁰. Творчество Верне рассматривается или в контексте некоторых общих тенденций развития жанра, интереса к сюжетам истории средних веков и поисков новых решений в религиозной живописи.

Исследования по ориентализму стали в последние десятилетия такими же многочисленными, каковым и являлись художники-ориенталисты в XIX веке. Рассматривая общие вопросы истории ориентализма XIX века¹²¹, особенности творчества мастеров разных национальных школ¹²², географические источники вдохновения художников¹²³, авторы, пишущие об Орасе Верне, обращают внимание на библейские сюжеты и сцены восточной охоты в его живописи, приходя к выводу о стилистической близости их исполнения к работам мастеров английской и американской школ. Батальная живопись Верне на сюжеты войн в Алжире и Крыму удостоена внимания в работах французских исследователей Н. Гарнье¹²⁴ и Н. Од¹²⁵.

Отечественная историография творчества Карла и Ораса Верне намного более скромна. О встречах с Орасом Верне на страницах своих мемуаров писали такие известные русские художники, как Карл Брюллов¹²⁶ и А. П. Боголюбов¹²⁷. Историк А. И. Тургенев вспоминал о том, как стал свидетелем процесса работы Ораса Верне над картиной «Инвалид, подающий прошение Наполеону на параде гвардии в Тюильри» (1837, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)¹²⁸. Художественный критик В.В. Стасов проанализировал произведения живописца на библейские сюжеты и отметил его смелость и новаторство¹²⁹.

Пребывание Ораса Верне в России и произведения, созданные по заказу императора Николая I, были темами, особенно интересовавшими отечественных исследователей. В 1896 году хранитель Кабинета изящных искусств и древностей Московского университета Н. Н. Трескин перевел и опубликовал часть писем Ораса Верне из России, отдельно выделил его высказывания о русских художниках¹³⁰. В 1911 году историк искусства Н. Н. Врангель в статье «Иностранцы в России» писал об Орасе Верне в числе многих художников-баталистов, приглашенных Николаем I¹³¹. Литературовед С. Н. Дурылин в статье «Дюма-отец и Россия» (1937)¹³² посвятил несколько страниц пребыванию Ораса Верне в Санкт-Петербурге. Основываясь на письмах Верне и книге Армана Дайо, он подкрепляет текст большим количеством архивных документов, что особенно ценно.

Художник «золотой середины» Орас Верне воспринимался историками искусства XX века как второстепенный живописец, и поэтому его имя достаточно редко встречается на страницах трудов отечественных авторов по истории французского искусства XIX столетия. Например, Н. В. Яворская в книге «Романтизм и реализм во Франции в XIX веке» (1933)¹³³ не упоминает его ни разу, а Н.Н. Калитина в книге «Эпоха реализма во французской живописи XIX века» (1972)¹³⁴ – один раз в списке официальных художников. Деятельность Карла Верне практически полностью лишена их внимания. В. С. Турчин в книге «Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона» (2007), которая представляет собой подробный анализ культурной политики и художественной

жизни Франции обозначенного периода, лишь упоминает Карла Верне, как художника второго круга¹³⁵.

Ливанский исследователь З. С. Битар в своей кандидатской диссертации «Ориентализм во французской живописи эпохи романтизма» (1987)¹³⁶, написанной на русском языке, отмечает, что Орас Верне не прочувствовал Восток и не смог понять его колорит, что в обилии детально воспроизводимых им аксессуаров нет достоверности, а также, что большинство его картин носят ярко выраженный антигуманный характер.

О. В. Шереметьев в своей диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII-начала XX вв.» приводит подробный анализ униформы, изображенной в нескольких произведениях батальной живописи и графики Карла и Ораса Верне¹³⁷. Картина Ораса Верне «Взятие укрепления Воля» в контексте влияния Крымской войны на формирование интерьеров Фельдмаршальского зала Зимнего дворца рассматривается в статье Е. М. Болтуновой «Крымская война и батальные полотна фельдмаршальского зала»¹³⁸.

Статья историка Д. Соловьева «Орас Верне, живописец трех императоров», опубликованная в приложении к переведенным им же письмам художника из Петербурга¹³⁹, представляет собой перевод фрагментов из книги А. Дайо, дополненный комментариями автора по поводу жизни Петербурга середины XIX века. Перевод писем Ораса Верне ввел в научный оборот еще один источник, что доказывает статья ведущего специалиста РГВИА Б. Б. Давыдова «Письма французского художника Ораса Верне, как источник по истории военных поселений в России начала 40-х годов XIX века»¹⁴⁰.

Завершая обзор публикаций о художниках можно повторить слова Р. Розенблума о том, что творчество Карла и Ораса Верне остается изученным недостаточно. Связь с живописной традицией предыдущих и последующих веков, а также особенности творческого метода обоих Верне практически не исследованы. Все вышесказанное позволяет считать предпринятое

диссертационное исследование актуальным.

Целью диссертационной работы является выявление роли Карла и Ораса Верне в развитии жанра французской и европейской батальной живописи первой половины XIX века, уяснение их положения в кругу мастеров Франции этого времени.

В ходе исследования автор ставил перед собой следующие **задачи**:

- выявить основные стилевые особенности творческого метода Карла и Ораса Верне на примере живописи и графики художников;
- проследить связь батальных произведений обоих Верне с европейской традицией этого жанра;
- показать нововведения Карла и Ораса Верне в батальной живописи своего времени и обосновать их значимость в рамках исторической живописи эпохи;
- охарактеризовать особое место Карла и Ораса Верне в кругу мастеров французской салонной живописи первой половины XIX века;
- уточнить хронологию создания некоторых графических и живописных произведений обоих художников в опоре на документальные источники;
- определить вклад Карла и Ораса Верне в создание «Наполеоновской легенды» как сюжета, оказавшегося столь важным для поэтики европейского исторического жанра последующего времени и способе репрезентации героя («великого человека»);
- оценить вклад Ораса Верне в живопись и графику на восточные сюжеты первой половины XIX века;
- определить круг граверов, воспроизводивших работы обоих Верне;
- наметить круг мастеров батального жанра, испытавших влияние Карла и Ораса Верне;
- уяснить влияние росписи Ораса Верне в Национальной ассамблее (1837–1847) на произведения французских символистов конца XIX века.

Предметом исследования являются, в первую очередь, образные и формально-стилистические особенности творчества Карла и Ораса Верне; предпосылки, сам процесс формирования и специфика творческого метода обоих

художников; нововведения Карла и Ораса Верне в жанре баталистики первой половины XIX века. В диссертации затрагивается ряд теоретических вопросов, связанных с особенностями развития исторического жанра во французской живописи первой половины XIX века.

В роли **объектов исследования** выступают живописные и графические произведения Карла и Ораса Верне, архивные документы по истории изобразительного искусства и военной истории, письма, источники мемуарного характера, публикации в периодической печати.

Методологической основой исследования является комплексный подход к изучению произведений живописи и графики Карла и Ораса Верне, который сочетает иконографический, типологический и сравнительный анализы с привлечением необходимых элементов формально-стилистического описания, а также элементов культурно-исторического подхода, необходимого в связи с темой диссертации.

Научная новизна заключается в том, что впервые на русском языке проведено исследование художественного наследия двух французских живописцев Карла и Ораса Верне, рассмотренное в контексте исторических событий во Франции конца XVIII – первой половины XIX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Карл и Орас Верне – наследники и, одновременно, реформаторы академической традиции в жанре исторической живописи;
2. Карл и Орас Верне – непосредственные участники военных кампаний первой половины XIX века; этим обусловлены достижения обоих художников в реалистическом воспроизведении природы, стремление к исторической достоверности в воспроизведении батальных и бытовых сцен;
3. Карл и Орас Верне – мастера, в творчестве которых нашли отражения изменения, происходившие в академической исторической живописи первой половины XIX века: рождение «genre historique», ставшего официальным стилем Июльской монархии и Второй империи.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы и

выводы исследования могут быть использованы в научно-практической работе специалистов по истории искусства XIX века и по военной истории; в музейной научно-исследовательской и экспозиционной работе; в образовательном процессе (при составлении лекционных курсов по истории искусства Франции первой половины XIX века). Сведения могут быть полезны хранителям тиражной графики российских музеев, для выявления работ по оригиналам Карла и Ораса Верне, уточнения атрибуции и времени создания.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на заседании Отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ и рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации были изложены в докладах в разные годы на международных и всероссийских научных конференциях: «Бородино и Наполеоновские войны. Битвы. Поля Сражений. Мемориалы» (2007, 2009, 2011, 2012, 2014, Можайск); «Стиль мастера» (2008, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва), «Молодые об искусстве» (2009, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва); «Отечественная война 1812 года и российская провинция в событиях, человеческих судьбах и музейных коллекциях» (2009, 2013, Малоярославец); «Автопортрет и портрет художника» (2009, Научно-исследовательский музей РАХ, СПб.); «Россия и Франция в искусстве трех столетий» (2010, РАХ, Москва); «Россия и мир в конце 19–начале 20 века» (2010, ПГУ, Пермь); «Искусство Западной Европы XVI–XX вв. Актуальные проблемы изучения, сохранения и реставрации» (2010, Омск); «Ломоносов» (2010, 2014, 2015, МГУ, Москва); «Произведения искусства как исторический документ» (2011, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва); «Лошадь и война в XIX веке» (2012, Музей современной истории, Москва); «Декабрьские диалоги» (2013, Омск); «От Таураге до Парижа» (2014, Калининград).

Результаты исследования изложены в опубликованных научных работах автора.

ГЛАВА I.

СЕМЕЙСТВО ВЕРНЕ: РОЛЬ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ХУДОЖНИКОВ

Традиции династии Верне, безусловно, оказали большое влияние на творчество всех ее представителей. Для создания полного представления о деятельности художников семейства Верне необходимо учитывать не только жизненные обстоятельства, но и исторические события во Франции того времени, которые влияли на формирование их личностей и находили непосредственное отражение в творчестве. Поэтому следует детально рассмотреть биографии живописцев, хронологии важных событий их жизни и создания основных произведений.

Семьи художников, насчитывавшие два поколения, не были редкостью во Франции XVIII–XIX веков, но династия Верне, в которой этих поколений насчитывается шесть¹⁴¹, – явление исключительное. Первым представителем семьи, оставившим след с истории живописи, был **Антуан Верне (1689–1753)**, рисовальщик гербов в Авиньоне, также он занимался гербовой росписью карет и кресел. По словам современников, А. Верне был хорошим мастером своего дела¹⁴². Трое сыновей Антуана продолжили семейное дело и стали живописцами, однако известность приобрел лишь один из них, **Клод-Жозеф Верне (1714–1789)**, прекрасный маринист и пейзажист. Он был первым учителем своего сына **Карла (Антуана-Шарля-Ораса) Верне (1758–1835)**, а также оказал огромное влияние на живопись своего внука **Ораса (Эмиля-Жана-Ораса) Верне (1789–1863)**. Практически во всех работах Карла Верне и в некоторых работах Ораса Верне можно проследить этот «семейный стиль», берущий свое начало в пейзажах, наполненных множеством миниатюрных фигурок людей в движении. В творчестве представителей династии Верне очевидны ярко выраженные общие «семейные» черты, подчас игнорирующие влияние окружавшей живописцев художественной среды.

Мастерство, жизнелюбие, активность и независимость творческого подхода,

характерные для всех членов семьи, поражали критиков. Генеральный директор Департамента изящных искусств Франции Г. Ларруме (1851–1903)¹⁴³ считал, что при различии тем, к которым обращались Верне, общими для всех были легкость живописи и умение создавать сложные композиции¹⁴⁴. Живописи Клода-Жозефа был присущ тонкий колорит, полотнам Карла – точный рисунок, произведения Ораса, хотя и уступают им по колориту и по рисунку, но его сложные многофигурные композиции с изображениями войны во «французском стиле», когда «чувство юмора затмевает ужасы»¹⁴⁵, отличаются композиционным единством, лаконичностью и соразмерностью групп и фигур. Писатель и историк Амаде Дюранд (1838–1870)¹⁴⁶ относит к «семейному стилю» Верне – легкость кисти; тонкий, четкий, вдохновенный мазок; преувеличенное внимание к деталям. Однако он обращает внимание и на острую индивидуальность каждого, признает Карла Верне реформатором батальной живописи, а Ораса Верне – одним из великих французских художников¹⁴⁷.

В контексте исследования творчество Клода-Жозефа Верне заслуживает внимания, в основном из-за того, что оно оказало значительное влияние на формирование личности и живописного стиля Карла и Ораса Верне. **Клод-Жозеф Верне** в ранние годы работал под руководством своего отца Антуана, но вскоре значительно превзошел его в живописном мастерстве. Стремление к новым знаниям и желание овладеть приемами живописи старых мастеров стало причиной путешествия в 1734 году молодого тогда художника в Италию, где он сразу же увлекся морем. Согласно официальной биографии, для того чтобы изучить движение волн, свечение воды и всплески света, К.-Ж. Верне однажды даже привязал себя к мачте парусника во время шторма¹⁴⁸. Впоследствии этот сюжет станет основой для полотна его внука Ораса Верне – «Жозеф Верне, привязанный к мачте во время шторма» (1822. Музей Кальве, Авиньон), на котором, несмотря на различие в живописной манере, изображение бушующего моря очень близко картинам Клода-Жозефа.

Через несколько лет упорной работы Клод-Жозеф приобрел известность и славу в Италии, Российской империи и Великобритании, среди его заказчиков

появились аристократы и члены правящих династий (в том числе российский император Павел I), он стал получать большие гонорары. Живя в Риме, художник создал около 155 картин¹⁴⁹. После двадцати лет, проведенных в Италии, Клод-Жозеф решил оставить Вечный город, что стало следствием глубочайших личных переживаний¹⁵⁰. Прежде чем перебраться в Париж, он отправляет несколько своих картин на престижнейшую выставку в квадратном Салоне Лувра. Стать участником Салона было непросто, в 1748 году было введено жюри, которое осуществляло строгий отбор работ. Благодаря знакомству с маркизом де Мариньи, братом фаворитки короля Людовика XV маркизы де Помпадур, Клод-Жозеф Верне через некоторое время после участия в Салоне стал придворным художником и получил от короля, соответствовавший его живописным предпочтениям, заказ на создание серии картин, изображающих порты Франции¹⁵¹ (Ил. 1–2). Работы по написанию пейзажей десяти портов заняли около десяти лет (1753–1763).

Клод-Жозеф продолжает изображать виды спокойного или бурного моря при различных эффектах освещения, сцены кораблекрушений, которые пользуются успехом в Салоне у публики и художественных критиков. В статье, посвященной Салону 1767 года, Дени Дидро писал о серии живописных произведений Верне, что это – реальная прогулка на природе¹⁵². Описывая действительные морские виды и одновременно сравнивая их с живописными произведениями художника, Дидро на этом примере раскрывал основные принципы своей теории подражания. «Какое огромное разнообразие сцен и фигур! Какие воды, какие небеса, какая правдивость, какое волшебство, какой эффект! Если он берет людей в действии, вы и видите, что они действуют. Лишь Верне умеет собирать бури, низвергать водопады и наводнять землю. Лишь он умеет, когда захочет этого, рассеять бурю и вернуть спокойствие морю, ясность небесам. Тогда вся природа, вышедшая как бы из хаоса, проясняется чарующим образом и возвращает всю свою прелесть.

Как ясны его дни, как спокойны его ночи, как прозрачны его воды. Он похитил у природы ее тайны; все, что она создает, он может повторить» – восклицает Дидро¹⁵³.

В 1753 году Клод-Жозеф вместе с супругой Вирджинией Паркер (дочерью английского морского офицера) и первым сыном Ливио выезжает в Марсель, где начинает работу над серией видов французских портов, заказанных королем. По мере написания картин семья переезжает в другие портовые города.

Карл Верне родился 14 августа 1758 года в Бордо. 14 июля 1762 года Клод-Жозеф с семьей вернулся в Париж и поселился в галереях Лувра, где находились мастерские королевских художников. Именно там Карл и провел все свое детство. Его способности к рисунку и пристрастие к лошадям проявились еще в раннем возрасте. В Лувре хранится рисунок Карла Верне (ил. 3), выполненный им в возрасте шести лет. Историю создания этого детского рисунка описывают все биографы художника. Маленького Карла поставили в самый центр среди собравшихся гостей и попросили нарисовать лошадь. Карл смело начал с головы и шеи, но, когда он переходил к изображению тела животного, среди гостей послышался ропот о том, что лошадь не поместится на рисунке. Юный художник несколькими карандашными линиями очертил линию воды. Все присутствующие были поражены изобретательностью и находчивостью Карла. По одной из версий, действие происходило у принца Конде, который взял Карла на колени и попросил выполнить рисунок¹⁵⁴. Эта история подчеркивает большие способности и живость ума тогда еще очень юного художника, которые он неоднократно проявлял на протяжении всей жизни.

Детские впечатления, несомненно, оказали влияние на личность Карла Верне и формирование его художественного языка. Биографы семьи Верне оставили описания событий и историй, связанных с его детством и юностью. В семье маленького Карла звали Шарло, он был слабым и болезненным ребенком, долгое время не мог самостоятельно ходить. После того, как старший брат Ливио уехал из дома на учебу, Карл оставался при родителях и был любимым ребенком в семье. Именно в этом, возможно, кроются истоки утонченности и рафинированности его искусства, как считают некоторые биографы¹⁵⁵. Для Карла Париж был полон новых впечатлений – прогулки по бульварам, где он внимательно разглядывал лица и наряды прохожих, бои животных на улице Севр,

скачки на ослах в лесах Медон. Эти яркие впечатления неоднократно найдут отражение в его графике.

Супруга Клода-Жозефа Вирджиния не смогла приспособиться к жизни в Париже, следствием чего стала душевная болезнь, женщине казалось, что ее хотят заключить в тюрьму. Нездоровая атмосфера в семье должна была повлиять на Карла, но, тем не менее, в его живописи, легкой и жизнерадостной, нет и следа драматичности или беспричинной печали. В 1774 году Вирджиния окончательно потеряла рассудок и Клод-Жозеф был вынужден поместить её в пансион в районе парка Монсо, где она и прожила до своей смерти в 1808 году. В музее Кальве в Авиньоне находится портрет мадам Вирджинии Верне, в её образе явно присутствует дух мистицизма: портретируемая закутана в зеленую шаль и держит лампу в руке.

Но, несмотря на болезнь матери, детство Карла и его сестры Эмилии нельзя назвать несчастливым. Их отец был знаменитым художником, любимым французской аристократией. Клод-Жозеф опекал своих детей и везде брал их с собой: в театр марионеток, на концерты, в Салон, в оперу. Они посещали живописца Луи-Мишеля ван Лоо (1707–1771) и скульптора Гийома Кусту (1716–1777) в Сен-Клу, часто приглашали в гости семью архитектора Жака-Жермена Суффло (1713–1780). В Лувре мастерская Верне находилась в Большой галерее. Соседями Верне была семья художника Жана-Батиста Грёза (1725–1805). Мари-Элизабет-Луиза Виже-Лебрен (1755–1842), подруга Эмилии (сестры Карла), часто приходила в галерею к Клоду-Жозефу Верне, который поддерживал молодую талантливую художницу советом. Впоследствии она написала портрет Клода-Жозефа, который выставила в Салоне незадолго до смерти мастера в 1789 году. Виже-Лебрен долгое время оставалась близка семье Верне, Клод-Жозеф даже заменил ей отца, которого она потеряла в раннем возрасте¹⁵⁶.

Детские годы Карла пришлось на расцвет эпохи Просвещения. В 1751 году вышел первый том «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, возрастал всеобщий интерес к наукам, обсуждались открытия Декарта и Ньютона, открывались публичные библиотеки, развивалось издательское дело, возникла художественная

критика, появились трактаты о различных аспектах искусства, живописцы стали принимать активное участие в художественной жизни, возрос их общественный авторитет.

Первые творческие шаги Карл сделал под руководством Клода-Жозефа. Он не стал виртуозом в передаче световых эффектов, как отец, но уроки Верне-старшего несомненно оказали влияние на формирование его творческой манеры, мастерства в передаче световых контрастов и атмосферных эффектов. Способность к передаче света проявилась во всех работах Карла. Он унаследовал у Клода-Жозефа и умение компоновать панорамные пейзажи, что помогло ему затем изображать батальные сцены. Детали пейзажей, например, ветки или купы деревьев, скалы, горные ручьи, стилистически близки к изображениям этих же элементов в работах Клода-Жозефа. Стоит отметить его способность компоновать многофигурные сцены, также унаследованную от отца. Клод-Жозеф наполнял передние планы видов портов с множеством жанровых сцен и фигур, в современной одежде, изображая людей разной внешности и разных национальностей.

Имя отца всегда помогало Карлу и избавило его от конкурентных битв, которых столь многие его коллеги не выдерживали. Еще до того, как молодой художник закончил обучение, он уже был знаком со многими влиятельными людьми того времени, участвовал в дискуссиях, получал одобрения и похвалы, был знаком с Руссо и Дидро, представлен Вольтеру.

Карл Верне продолжил свое обучение у живописца Николя-Бернара Леписье (1735–1784). В соответствии с требованиями эпохи он совершенствовался в исторической живописи: в изображении страданий христианских мучеников, военного героизма греков и римлян. Поступив в мастерскую Леписье 1 июля 1769 года, он начал писать маслом 14 ноября 1771 года. Сохранился портрет Карла в возрасте четырнадцати лет, выполненный Леписье (ил. 4). В одном из писем отцу юный художник подробно описывает работу в мастерской: «Мой очень дорогой папа, я пишу сообщить Вам о том какой распорядок мы установили, Гуно¹⁵⁷ и я. Мы ложимся спать вечером в восемь

часов, утром мы встаем в 5 утра, чтобы идти к месье Леписье в половину шестого, у нас модель до восьми, остаток дня мы рисуем, то по рисункам, то по большим гравюрам, чтобы научиться компоновать. Мы рисуем одну неделю с натуры, и одну по памяти, но всегда в одно и то же время. Нас шестеро: месье Леписье, Метивье, Годфруа, Кольмар, Гуно и я. Это стоит нам по 3 франка в неделю. Месье Леписье говорит, что если он увидит, что я достаточно сильный ученик, чтобы рисовать в Академии, и если Вы этого захотите, то я буду рисовать в Академии»¹⁵⁸.

В 1776 году, когда Карлу было восемнадцать, Леписье счел его достаточно сильным учеником, чтобы рисовать в Академии. В дневниках немецкого гравера, академика (с 1861) Королевской академии живописи и скульптуры Иоганна Георга Вилля (1715–1808) есть заметка о том, что в декабре 1776 года Карл Верне был на первом месте по рисунку натурщика¹⁵⁹. Очевидно, что Карл следовал традиционному пути в обучении рисунку, начиная с копирования гравюр, потом переходя к гипсовым слепкам и живой модели. Карл делает наброски лошадей в королевских конюшнях, манеже и в Тюильри. В 1779 году участвует в конкурсе на Римскую премию и получает второй приз за картину «Давид и Авигея» (1779. Музей Тессе, Ле-Ман) (ил. 5). Леписье изменяет в это время свой стиль, увлекшись живописью Жана-Батиста-Симеона Шардена (1699–1779), он вводит в свои работы элементы бытовых сцен. Вопреки мнению современников о том, что Леписье был довольно посредственным художником, именно под его руководством Карл Верне смог в 1882 году завоевать первую Римскую премию за картину «Возвращение блудного сына»¹⁶⁰ и в качестве вознаграждения был отправлен в Италию. Немногим молодым художникам удавалось получить Римскую премию, с 1774 по 1803 годы только тридцать два победителя были младше двадцати пяти лет¹⁶¹. Римская премия была, действительно, очень сложным конкурсом. От претендентов требовалось создать произведение, соответствующее канонам и правилам академической живописи, причем тема работы сообщалась им за достаточно небольшой срок до ее представления. Шарль-Николя Кошен-младший (1715–1790), французский художник, гравер,

художественный критик, который был близок к семье Верне, пишет в письме от 31 августа 1789 года: «Я выхожу из Академии, где мы присуждали премию, под аплодисменты преподавателей и их учеников. Сын Верне получил первую премию... Вся семья Верне была в слезах»¹⁶².

Прежде чем, Карл Верне отправился в Рим, «гувернер Академии», распорядитель королевских сооружений, садов, академий и мануфактур Шарль-Клод-Флао де ля Билардери, граф д'Анживийе (1730–1810) отправил письмо директору Французской академии в Риме Луи-Жану-Франсуа Лагрене (1724–1805) касательно Карла: «Среди ваших новых пенсионеров есть один у которого большой вкус к английскому костюму. Поэтому, я вам очень рекомендую ввести правила касательно скромности костюма художника... Наши молодые люди с большой легкостью выставляют себя на посмешище перед иностранными гражданами»¹⁶³. Также он опасался, что Карл будет плохо влиять на остальных студентов. По воспоминаниям современников, «он был очень модным молодым человеком. Элегантный и отстраненный, был всегда желанным в свете»¹⁶⁴. На портрете кисти Элизабет Виже-Лебрен 1778 года он представлен заносчивым денди¹⁶⁵ (ил. 6). Карл действительно был истинным англоманом и денди. В 1770–1780-е годы во Франции появляется страсть ко всему английскому, это проявляется в одежде и манерах, а также, что было особенно важно для Карла, в появлении скачек и лисьих охот. Своим дендизмом в одежде, увлечением конным спортом и лошадьми в живописи Карл Верне стал главным «проводником» английского стиля в быту и в искусстве.

Пенсионерство в Италии было призвано приобщить молодых художников к памятникам древности, к пониманию античных идеалов красоты, благотворно влиять на них, но Карлу Верне оно не принесло никакой пользы, наоборот, ввергло его в уныние, религиозные поиски, породило желание забросить живопись и уйти в монастырь. Причиной этому стали любовные переживания, перед отъездом он расстался со своей возлюбленной Элен де Монтбар. Обеспокоенный Клод-Жозеф увозит сына в Париж и пытается всеми силами вернуть его к живописи. Однако поездка всё же оказала влияние на творчество

молодого художника. Карл, как и все остальные пенсионеры, изучал полотна Рафаэля и Джулио Романо, но только с точки зрения их манеры изображения лошадей, так как эти животные были его особой страстью.

В год получения первой Римской премии, Карл преподнес отцу превосходный этюд бегущей лошади. Это была его первая серьезная попытка в жанре, мастером которого он позже стал. Изображение лошадей впоследствии станет центральной темой творчества художника. Несмотря на то, что анималистическая живопись Карла Верне не рассматривается в данном исследовании, при упоминании о его исторических картинах (особенно изображающих сцены кавалерийских атак) невольно придется касаться темы изображения лошади и новаторства художника в этом жанре. Уже во время пенсионерской поездки формы лошадей античности и эпохи Возрождения, их массивность, преувеличенная для создания более героического образа, не впечатлили молодого художника. При написании своих полотен на античные сюжеты он решил прибегнуть к более реалистической манере изображения животных. По мнению некоторых исследователей¹⁶⁶, он стал реформатором анималистической живописи во Франции, своеобразным «связующим звеном» между английской манерой, характерной для Джорджа Стаббса (1724–1806) и французской романтической манерой Теодора Жерико (1791–1824)¹⁶⁷ (ил. 7–9). Историк французского искусства Ф. Бенуа писал: «Это был превосходный рисовальщик, правдивый и способный дать глубокую индивидуальную характеристику, предшественник новейших анималистов, давший точное и живое изображение лошади»¹⁶⁸.

Клод-Жозеф поддерживал увлечение сына английской скаковой модой. Чтобы отвлечь его от грустных мыслей о Риме и мадемуазель де Монтбар, он преподнёс ему в подарок чистокровную английскую лошадь, темпераментную и резвую, тогда как французы в то время предпочитали спокойных. Чистокровная английская лошадь и по сей день считается лучшей и красивейшей представительницей своего вида, её характеризуют элегантная шея, сухая крепкая мускулатура, сильный круп и мощные тонкие ноги с ярко очерченными

сухожилиями. Английские лошади отличаются пылким темпераментом, отвагой и выносливостью. Именно таких лошадей Карл Верне и изображал на многих своих картинах.

По возвращении в Париж Карл восстановил свои прежние связи, также подружился с Луи-Филиппом-Жозефом, герцогом Шартрским (в 1785 году ставшим герцогом Орлеанским), участвовал во всех охотах, где с удовольствием делал наброски лошадей, ездил верхом с герцогом Орлеанским и его сыном, получившим титул герцога Шартрского, будущим королем Луи-Филиппом.

В галерее Лувра тем временем произошли изменения: умер Ж.-Б.-С. Шарден, его место занял Жан-Мишель Моро младший (1741–1814), дочь которого впоследствии стала супругой Карла.

Первой значительной картиной Карла Верне стало грандиозное полотно «Триумф Эмилия Павла» (1789. Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 38). Картина полностью соответствует духу неоклассицизма. Фигуры и целые группы изображенных персонажей заимствованы из античных памятников и произведений эпохи Возрождения, некоторые фигуры отчетливо перекликаются с фигурами из произведений Жака-Луи Давида (1748–1825) и художников его школы. Картина впоследствии долгое время оставалась в мастерской Карла Верне и, несомненно, оказала большое влияние на формирование художественных взглядов его сына.

Полотно «Триумф Эмилия Павла» было подлинным триумфом и самого художника: оно открыло ему двери Академии. Это произошло за несколько месяцев до смерти его отца Клода-Жозефа Верне, который помог сыну войти в круги Королевской академии живописи и скульптуры, где он вращался на протяжении почти сорока пяти лет. По традиции того времени, нового члена Академии представляли каждому из ее действующих членов, он должен был остановиться и поклониться каждому, но, проходя мимо отца, по свидетельству современников, он забыл все правила этикета и бросился к нему в объятия под аплодисменты собравшихся академиков¹⁶⁹. Впервые за всю историю создания Академии отец и сын находились в ее зале собраний одновременно. После смерти

отца в 1789 году Карл оставил жанр, принесший ему известность, лишь изредка он возвращался к историческим ретроспективам, предпочитая отдавать весь свой талант событиям современности.

Революционные события 1789 года принесли художнику множество личных потрясений и заставили его на время отказаться от творчества. Они стали причиной изменений не только в политической и социальной, но и в художественной жизни Франции. Королевская академия живописи и скульптуры потеряла свое влияние и была упразднена в 1792 году. Многие художники, такие как Пьер-Поль Прюдон, Жак-Франсуа-Жозеф Свебах, Жан-Антуан Гудон, Антуан-Дени Шоде, Франсуа-Паскаль-Симон Жерар, Франсуа-Андре Венсан, Луи-Леопольд Буальи, приняли революцию, она подарила им множество сюжетов и дала импульс развитию творчества. По словам художественного критика Пьера-Жана-Батиста Шоссара (1766–1823), революция 1789–1799 годов благоприятствовала развитию искусства¹⁷⁰. Но многие художники, лишившись источников заказов и богатых покровителей, покинули Париж, в том числе Жан-Лоран Монье, Мари-Элизабет-Луиза Виже-Лебрен, Жан-Оноре Фрагонар, а некоторые, выступившие против революции, были арестованы.

Произошли изменения и в повседневной жизни Карла Верне. Кафе де Фуа (Café de Foy)¹⁷¹, где вся семья Верне проводила много времени, стало центром агитации, Камиль Демулен (1760–1794) произносил там свои речи и призывал к вооруженному восстанию. Политические страсти превращали мирных граждан в солдат. Округ Сен-Жермен избрал Карла своим офицером. В 1792 году он стал капитаном Национальной гвардии. Сын Карла, маленький Орас с самого детства играл с военным снаряжением, и, как пишет историк искусства Леон Лагранж (1828–1868) в довольно возвышенном стиле, «впитывал с молоком эту любовь к национальной гвардии», которую он сохранит до самой смерти¹⁷².

Отношение Карла к событиям 1789 года не очень ясно, художник был близок к лидеру либеральной оппозиции герцогу Орлеанскому, являлся завсегдатаем Кафе де Фуа, где выступали революционные ораторы. Супруга Карла Верне значится в списке женщин, пожертвовавших свои украшения в пользу

Национальной ассамблеи в сентябре 1789 года¹⁷³. В 1793 году в книге расходов мадам Верне значится запись: «Кокарды для меня и моих детей»¹⁷⁴. Но эти факты не подтверждают, что Карл был революционером, Клод-Жозеф и Карл относились к элите и пользовались благосклонностью короля, Карл был капитаном королевской Национальной гвардии. В архиве Национального института истории искусств Франции сохранился документ, который подтверждает участие Карла в защите короля 10 августа 1792 году во дворце Тюильри¹⁷⁵. Карл был подвержен либеральным влияниям, но оставался всегда роялистом.

10 августа 1792 года, во время атаки повстанцами дворца Тюильри, Карл, находившийся со своей семьей в Лувре, услышал выстрелы и поспешил вывести свою семью из дворца. Когда они пересекали верхом площадь Каррусель, по художнику открыли огонь, приняв его красный сюртук за форму швейцарских гвардейцев, охранявших дворец. Пуля задела руку Карла, чудом не поранив трехлетнего Ораса. Амаде Дюранд отмечает, что это событие стало большим поводом для гордости у будущего баталиста – в три года он уже носил свою первую кокарду и попал под обстрел¹⁷⁶.

Сестра Карла Верне Эмилия (она стала женой архитектора Жана-Франсуа Шальгрена (1739–1811)), была приговорена к казни на гильотине за хранение запрещенной корреспонденции. Биографы Верне рассказывают драматичную историю, в которой роль главного злодея играл Жак-Луи Давид¹⁷⁷. По свидетельству Эжена Мирекура, еще долгое время при упоминании имени Давида Карл бледнел, терял свой обычный веселый вид, его лицо приобретало самое мрачное выражение¹⁷⁸. В Лувре хранится портрет мадам Шальгрен кисти Давида, закончена только голова, которая выделяется на кроваво-красном фоне. Картина значится как «Портрет мадам Трюден» (1791–1792. Лувр, Париж) (ил. 10). История создания этого портрета и сложные взаимоотношения между Эмилией Шальгрен и Давидом раскрыты в статье французского исследователя Эмиля Байяра¹⁷⁹.

Смерть сестры, отъезд друзей и другие сложности революционного времени стали причиной творческого бездействия Карла в это время. К живописи он

вернулся только во времена Директории (1795–1799), когда основные переживания были позади.

После революции произошли серьезные изменения в художественной жизни Франции. Все бывшие Академии, упраздненные после революции, были объединены в 1795 году в Институт Франци, сложилась разветвленная бюрократическая система управления искусствами. Изменились вкусы публики и приоритеты в жанрах живописи. В тяжелых условиях отсутствия заказов многие художники меняли свою специальность, переходили от исторических картин к рисункам на сюжеты современной истории, карикатурам и другим видам печатной графики, в то время активно развивавшейся. Объявленная в 1789 году свобода печати вызвала появление большого количества карикатур, которых по выражению критика Шанфлери (Жюль-Франсуа-Феликса Юссона) (1821–1889) «было много как листьев на деревьях»¹⁸⁰.

В период Директории художником были созданы серии карикатур «Лез Анкруаябль и Мервеёз» («Les Incroyables and Merveilleuses») (ил. 11–13), изображающие парижских денди («анкруаяблей») с невообразимыми галстуками, достающими почти до самого носа. Карл также создал серии карикатур на темы скачек. В этих рисунках проявилось необычайное чувство юмора художника, легкость и живость рисунка, с помощью нескольких штрихов ему удалось передать характерные жесты, позы и гримасы персонажей. Многие исследователи особо выделяют карикатуры Карла из всей печатной графики конца XVIII–начала XIX века, считая, что именно в этих рисунках талант художника проявился наиболее полно, и порой называя художника даже основателем современной карикатуры¹⁸¹.

Карл Верне жил со своими детьми Камиллой и Орасом и с супругой Катериной-Франсуазой в Галерее Лувра, по соседству с ними поселились художники Жан-Оноре Фрагонар, Жан-Батист Изабе, Гюбер Робер.

Ранние годы **Ораса Верне** хорошо известны, внук королевских живописцев Клода-Жозефа Верне и Жана-Мишеля Моро-младшего, сын Карла Верне, без преувеличения, должен был быть юным гением. И судя по дошедшим до нас

воспоминаниям, современники считали его таковым. В мастерской своего деда Моро-младшего он получил первые уроки живописи.

Первый сохранившийся рисунок Ораса, датируется 1796 годом (ил. 14) и находится в собрании Государственного Эрмитажа¹⁸². Поражает, с какой легкостью семилетний ребенок изображает всадника в движении. Уже с ранних лет он проявлял интерес к батальной живописи и это не удивительно, ведь детство и юность его прошли в заполненном солдатами Париже, и в мастерской отца, который писал батальные полотна и изображал лошадей.

Творческий путь Ораса Верне можно условно разделить на несколько этапов: первый (1789–1828) – ранний, для которого характерно влияние Карла, некоторые полотна Ораса этого периода настолько близки по манере исполнения к произведениям его отца, что часто возникают вопросы с точным определением авторства; второй этап (1829–1834) – римский, когда на его творчество оказали влияние полотна мастеров итальянского Возрождения; третий (1835–1848) – Орас Верне становится официальным художником короля Луи-Филиппа, его слава достигает своего пика, в этот период созданы наиболее значимые произведения художника; четвертый (1849–1855) – Орас продолжает создавать произведения, прославляющие военное могущество Франции; пятый (1856–1863) – последние годы жизни. Большая часть творческого наследия Ораса, также, как и Карла, посвящена наполеоновской теме.

Французское искусство периода Консульства (1799–1804) и Первой империи (1804–1814) было вынуждено развиваться в рамках прославления могущества государства и создания культа императора. Гегемония Наполеона I и существенные перемены в политическом устройстве страны и общественной жизни нашли отражение и в культуре. Искусство перестало восприниматься лишь как украшение интерьеров; живопись и скульптура дают мощные визуальные образы, которые можно использовать в интересах государства, поэтому многие философы и мыслители оправдывали контроль власти над искусством. Уже в Салоне 1799 года преобладали картины в виде аллегорий побед, идеализированных портретов и батальных сцен, возвеличивающие Наполеона I.

Ежегодный Салон стал настолько политизированным, что превратился в орган официальной пропаганды. В живописи Наполеон предпочитал одни только национальные сюжеты, но в период Первой империи «национальное» подразумевало «наполеоновское»: в императоре видели воплощение национального духа. Главным героем эпохи и всего художественного стиля ампира мог быть только Наполеон. И это не вызывает удивления, так как десятилетие нестабильности, постоянного экономического и политического кризиса, состояние отчаяния, стали причиной, по которой требовался лидер. Только военный лидер мог стать национальным героем в эту эпоху, ведь основным содержанием времени правления Наполеона Бонапарта была война. Для поддержания своей власти Наполеону приходилось вести постоянные войны, память о победах должна была быть увековечена, вокруг неудач сочинены легенды, прославляющие добродетели императора. Например, на картине Жана-Антуана Гро (1771–1835) «Наполеон Бонапарт посещает зачумленных в Яффе» (1804. Лувр, Париж) император, приказавший отравить несколько сотен больных солдат, представлен милосердным и уподоблен Святому Роху, исцеляющему зачумленных. Эта необходимость сочинения легенд и породила в ампире сочетание – натурализма и гиперболизации. Несомненно, любая война – явление отрицательное, имеющее разрушительную природу. Но военные события постоянно предоставляют новые сюжеты для живописцев, и, можно сказать, что наполеоновские войны возродили батальную живопись. Карл Верне, также, как и Жан-Антуан Гро, но с меньшим героическим пафосом, обратился к батальной живописи, видя в ней множество преимуществ для современного живописца.

С приходом к власти Наполеона, в жизни и творчестве Карла Верне произошли серьезные изменения. Его страсть к изображению лошадей и всадников счастливо совпала с возросшим спросом на изображения кавалеристов и батальных сцен с их участием, которые стали одним из самых популярных видов исторической живописи в это время. Новый лидер страны призвал Карла запечатлеть военные победы Франции, в период с 1800 по 1810 годы Карл становится официальным художником Наполеона I.

В 1804 году Карл был зачислен в Главное военное депо (Dépôt de la Guerre), ведавшее военно-историческими, топографическими и картографическими вопросами. Художник прошел вместе с Наполеоном вторую Итальянскую кампанию, его задачей было запечатлеть военные победы генерала. Карл Верне продолжал работать на Главное военное депо до самой своей смерти, он создал несколько сборников гравюр с изображениями униформы французской армии, а также эскизы униформы для главного документа по реформе обмундирования французской армии 1812 года, известного как Регламент Бардена, названного так по имени одного из составителей, полковника Этьена-Александра Бардена (1774–1823)¹⁸³.

Манера изображения сражений Карла Верне не отличалась особой оригинальностью, но, тем не менее, по мнению его биографа, историка искусства Армана Дайо, художником был открыт новый способ запечатлеть битвы¹⁸⁴. Верне словно помещал зрителя в самый центр баталии и изображал не только общую схему генерального расположения сил, но и показывал перемещения войск, отдельные драматические эпизоды, в которых участвовали генералы, солдаты, лошади и пушки. Карл Верне включал в картину и второстепенные события, которые обрамляют подобно занавесу главную сцену сражения: марши, отдельные столкновения, залпы артиллерии. Сам ход сражения был показан развернуто и динамично.

Победоносные походы Наполеона стали основной темой в творчестве Карла, он создал серию графических работ из истории итальянских походов, большемерные полотна, прославляющие сражения при Маренго, Риволи, Аустерлице, Мадриде.

Картины, посвященные своим победам, Наполеон выставлял в Лувре, но ему, естественно, не хватало места, чтобы разместить все эти огромные полотна, так как галерею до сих пор, несмотря на открытие в Лувре музея, занимали мастерские художников. По этой причине в 1806 году все художники были выселены, семья Верне переехала на улицу Лилль, недалеко от Лувра.

В 1808 году в Салоне Карл Верне представил картину «Утро Аустерлица»

(1808. Национальный музей, Версаль) (ил. 151), за которую был удостоен кавалерского креста ордена Почетного Легиона. Жану-Антуану Гро, одному из любимых художников Наполеона, была заказана картина, «Наполеон I посещает Салон 1808 года» (1808(?). Национальный музей, Версаль) (ил. 15, 16). На полотне отчетливо различимы художник Ж.-Л. Давид, получивший офицерский крест ордена Почетного Легиона, Анн-Луи Жироде-Триозон, Карл Верне и Пьер-Поль Прюдон, награжденные кавалерскими крестами.

В 1808 году мастерскую Карла посетил юный Теодор Жерико, который разделял страсть Карла к лошадям и ценил его как независимого художника, имеющего свой стиль и манеру. Позднее Жерико стал другом Ораса Верне, и они оказывали творческое влияние друг на друга.

С 1794 года Орас Верне также начинает посещать мастерскую известного художника Франсуа-Андре Венсана (1746–1816). Причин, по которым Карл Верне выбрал в качестве учителя для своего сына Венсана, а не Ж.-Л. Давида, можно назвать несколько. Во-первых, Венсан придерживался умеренных политических взглядов, а для Карла, как роялиста, радикализм Давида был неприемлем; во-вторых, Венсан был другом семьи Верне, а точнее другом семьи Шальгрена, а Давид, по мнению Карла, был повинен в смерти его сестры, о чем уже говорилось выше. Были и профессиональные причины: историк искусства Шарль Блан считал, что, Давид в своей живописи стремился к идеалу, а Венсан ценил реализм и точность изображения деталей, что импонировало Карлу и нашло отражение в творчестве Ораса¹⁸⁵.

Из ученических работ Ораса Верне в мастерской Венсана сохранилась студия обнаженного молодого натурщика со спины¹⁸⁶ (ил. 27). Полуфигура юноши в позе, повторяющей греческую статую «Аполлино» из собрания Лувра, выполнена в академической манере, почти монохромно, с резкими светотеневыми контрастами, с тщательной моделировкой форм. Орас не идеализирует натурщика, не превращает его в изображение языческого бога или библейского святого. Эта живописная работа показывает, что Орас Верне получил традиционное академическое образование. Этьен Делеклюз (1781–1863) писал об учениках

Венсана: «У Венсана было большое количество учеников, которые состязались за академические награды с более многочисленными учениками Давида. Но из всех его учеников только один стал известным – Орас Верне»¹⁸⁷.

Кроме мастерской Венсана Орас, пропуская занятия в Колледже четырех наций – элитном учебном заведении, куда его определил отец, проводит время в мастерских Анн-Луи Жироде-Триозона, Пьера-Нарсисса Герена, Франсуа Жерара, Робера Лефевра, Жана-Батиста Изабе. На протяжении всего творческого пути в живописи Ораса Верне можно проследить прямое влияния этих известных художников периода Первой империи, а иногда и заимствования из их произведений.

Орас Верне, яростный бонапартист, выражал настойчивое желание поступить на военную службу, чем приводил своего отца в ужас. В 1810 году Карл Верне откупил сына от конскрипции¹⁸⁸, а в 1811 году Орас женился, что освободило его от воинской повинности. Избранницей стала Луиза-Жанна-Генриетта Пужоль, которую он повстречал в мастерской Изабе. Но стремление быть военным и быть среди военных проходит через все творчество Ораса Верне. Шарль Блан писал: «Он любил придавать себе вид офицера армии, у него была лаконичная речь, манеры, привычки»¹⁸⁹, Арман Дюранд отмечал военный дух художника¹⁹⁰, Пьер-Поль Прюдон – «солдатский шик»¹⁹¹, беллетрист и публицист Эдмон Абу называл Верне «художником-солдатом» и дал очень емкую характеристику: «Орас Верне это художник войны, большие батальоны его не пугают. Он следовал за армией, слышал свист пуль и эту странную музыку, которая так нравилась Карлу XII. Он изучил на поле боя сложное искусство выстраивать войска, он присутствовал на военных советах, он участвовал в смотрах, он знает строевые уставы как капрал, обучающий рекрутов, отчетность как фельдфебель, униформу, как интендант. Он знает своего солдата от помпона на кивере до пуговицы на гетрах. По одному только козырьку кивера он полностью воссоздаст солдат. <...> Его талант тактика несомненно привел бы его к маршальскому жезлу»¹⁹². Александр Дюма-отец в мемуарах пишет, что Орас Верне «скорее мушкетер, чем художник»¹⁹³. С 1812 года Орас Верне – су-

лейтенант Национальной гвардии Парижа, с 1825 – капитан¹⁹⁴, с 1840 – шеф эскадрона¹⁹⁵ и затем полковник Национальной гвардии Версаля¹⁹⁶.

Стремление Ораса к изображению военнослужащих и точных деталей их обмундирования поддерживается Карлом, и Орас принимает участие в создании серий графических работ с изображениями французской униформы. Он также помогает отцу писать небо и некоторые детали на картинах. Подтверждением этому служит письмо от 5 марта 1813 года, в котором он пишет своей супруге Луизе: «Наконец небо закончено, и я свободен»¹⁹⁷.

В Музее армии в Париже хранится блокнот с зарисовками Ораса Верне (ил. 18–20), которые можно отнести к периоду 1808–1814 годов. Собрание графических рисунков показывает влияние Карла Верне на выбор сюжетов: преобладают изображения лошадей, всадников, силуэтов фигур в военной форме. Влияние отца ощущается и в технике исполнения рисунков.

В 1812 году Орас Верне впервые, также, как и Жерико, демонстрирует свою работу в Салоне. Представленная им картина «Развалины замка, служащие конюшней полякам» (Частное собрание) (ил. 199) выполнена в духе традиционных академических композиций.

В 1813 году обер-шталмейстер двора Наполеона I и управляющий императорскими конюшнями Арман-Огюстен-Луи де Коленкур, герцог Виченцы (1773–1827) заказывает художнику-анималисту А. И. Зауервейду (1783–1844) и Орасу Верне двадцать три «портрета» «лошадей ранга Его Императорского Величества»¹⁹⁸, то есть лошадей достойных ходить под седлом Наполеона I. Сначала Коленкур дал Орасу Верне заказ на «портрет» жеребца по кличке Али и лишь затем, оставшись довольным качеством исполнения, поручил художнику написать еще несколько лошадей, таких как Визирь, Жизор, Арбе, Нерон, Ваграм, Тамерлан и Гиппогриф¹⁹⁹ (ил. 224, 296). В этих картинах явно прослеживается прямое влияние английской живописи XVIII века, в которой жанр иппического портрета занимал значительное место. Для этих работ Ораса Верне характерно изображение лошади в состоянии покоя и в профиль, полотна исполнены в гладкой живописной манере. Если сравнивать эти «портреты» с работами кисти

Жерико, который также работал в императорских конюшнях, то лошади Ораса кажутся застылыми, несколько неуклюжими, их изображение тяготеет к искусству XVIII столетия. В то же время лошади, написанные Жерико в более свободной живописной манере, кажутся обладающими бурным темпераментом.

В первых числах января 1814 года войска союзников вторглись во Францию. Орас Верне – су-лейтенант гренадер 2-го полка Национальной гвардии Парижа, откладывает свои кисти и с 29 по 31 марта 1814 года принимает участие в обороне заставы Клиши вместе с отцом, также офицером Национальной гвардии. За участие в этом сражении Орас был награжден кавалерским крестом ордена Почетного Легиона²⁰⁰. Это событие стало боевым крещением Ораса не только как военного художника, но и как солдата. Полотно «Оборона заставы Клиши» (ил. 278), которое он написал позже, показывает, с какой ясностью и точностью запечатлелась в его памяти каждая деталь происходящего.

После падения Первой империи во Франции происходит Реставрация Бурбонов и последовательно правят короли Людовик XVIII (1814–1824) и Карл X (1824–1830), а после революции 1830 года установилась Июльская монархия, к власти приходит король Луи-Филипп Орлеанский (1830–1848). Формируется режим конституционной монархии, который пытался учитывать результаты революции. Это был важный период в развитии музеев, а также образования в области изящных искусств. В 1816 году директором музея Лувра стал ученик Ж.-Л. Давида – граф Луи-Николя-Филипп-Огюст Форбен (1777–1841). В его обязанности, в числе прочего, входило и распределение заказов государства для художников. В 1818 году был учрежден музей в Люксембургском дворце, специально для которого закупались произведения современных живописцев и скульпторов. Таким образом, новое правительство пыталось поддержать искусство, особенно, историческую живопись, воспевающую Бурбонов.

Салон 1814 года вызвал некоторое замешательство у художников. Привыкшие писать полотна, прославляющие победы Наполеона Бонапарта, теперь они должны были выставить картины на сюжеты Реставрации. Жюри, состоявшее в том числе из таких художников как Жан-Антуан Гро, Анн-Луи

Жиросе-Триозон, Франсуа Жерар, Пьер-Нарсисс Герен, чтобы не оставить Салон без работ, разрешило представить старые полотна. На батальных полотнах лишь попросили заменить трехцветные кокарды роялистскими белыми. Но художники-«бонапартисты» образовали своеобразный «бастион сопротивления» и около двухсот картин не были допущены в Салон 1814 года по соображениям цензуры. С 1824 года Салон открывали раз в два года, король и министры вручали медали художникам. Эту церемонию иллюстрирует картина Франсуа-Жозефа Хейма «Карл X вручает награды художникам в конце Салона 1824 года» (1827. Лувр, Париж) (ил. 21). На полотне изображены Карл Верне, награжденный орденом Св. Михаила, и Орас Верне.

Реставрация Бурбонов не изменила взглядов Ораса Верне, оставшегося убежденным бонапартистом. Больше, чем многие другие, он внес свой вклад в прославление Наполеона I и Великой Армии. Все эти наполеоновские сюжеты, воспроизведенные в гравюрах, распространялись по Франции, и правительство Людовика XVIII безуспешно пыталось обезоружить этого своего противника, предоставляя ему заказы на написание портретов короля и украшение залов дворца Тюильри и Лувра.

В 1817 году Орас Верне переехал в новую мастерскую на улице Мартир на Монмартре. Рядом находилась мастерская Т. Жерико. Генерал Луи Бро де Комер в своих мемуарах сообщает, что у Верне собирались сторонники императора, либералы и орлеанисты²⁰¹, мастерская на улице Мартир находилась под наблюдением королевской полиции. Известно, что мастерскую художника несколько раз посещали русские великие князья Николай Павлович (будущий император Николай I) и Михаил Павлович, для того чтобы познакомиться с творчеством и приобрести картины²⁰². В это время многие художники работали в новой технике литографии, посвящая множество листов военным сюжетам. Карл и Орас Верне не избежали общего вейния и создавали серии иллюстраций к басням Ж. де Лафонтена²⁰³ (ил. 22–25). Орас Верне исполнил в технике литографии два портрета Карла Верне: погрудный портрет и портрет в рост, на котором Карл изображен во время зарисовок на военном смотре (ил. 26–27).

В 1818 году Орас участвует в парусной регате в Гранвилле, и под впечатлением от увиденного шторма, пишет несколько морских пейзажей, в которых вновь сказалось влияние живописи Клода-Жозефа Верне, как в передаче эффектов освещения, так и в выборе сюжета с изображением беспокойного моря. В ранние годы Орас Верне также достаточно часто обращался к теме морского пейзажа, предпочитая изображать морские сражения греческой войны за независимость 1821–1832 годов (ил. 28).

Репутация противника власти Бурбонов принесла Орасу Верне покровительство и заказы либеральной оппозиции, в частности герцога Орлеанского: десять картин из восемнадцати выставленных художником в Салоне 1819 года принадлежали ему. Отец, который всегда оставался роялистом и не разделял политических взглядов сына, увез Ораса в Рим, в надежде хотя бы на время избавить его от влияния герцога. Карл Верне, пробывший в Риме всего четыре месяца во время пенсионерской поездки, считал, что «пребывание в Риме очень полезно для молодых художников. Они тут поднимают голову и впитывают важные уроки, глядя на произведения старых мастеров»²⁰⁴. К тому же Рим был городом, в котором Клод-Жозеф Верне создал свои самые значительные произведения. Орас в письме своему дяде Ливио сообщает: «мы посмотрели дома, где жил мой дед, в том числе и тот, где ты родился, и церковь, в которой тебя крестили»²⁰⁵. Карл пишет своей дочери Камилле: «Вчера мы были в Тиволи, я узнаю все места, где мой отец провел свои знаменательные дни»²⁰⁶.

Во время путешествия в 1820 году по Швейцарии и Бельгии Теодор Жерико (тогда уже известный художник, автор картины «Плот “Медузы”») и Орас Верне посетили стареющего классика и реформатора живописи Жака-Луи Давида, находящегося после отречения Наполеона I в ссылке в Брюсселе. Это посещение отмечено в письмах Давида художникам Огюсту Кудеру и Виктору Шнецу от 16 ноября 1820 года²⁰⁷. Сохранился также портрет Давида, выполненный Орасом Верне в своем альбоме для зарисовок (ил. 29).

В Салон 1822 года Орас Верне подал около двадцати картин, включая портреты герцога Орлеанского, герцога Шартрского, Бернара Франсуа де

Шовелена. Жюри позволило представить все работы, кроме полотен «Битва при Жемаппе» и «Оборона заставы Клиши», в которых, по мнению его членов «трехцветные кокарды бросаются в глаза»²⁰⁸. Но эти картины были важны для Ораса, особенно последняя. Он отказался перекрашивать кокарды в белый цвет и забрал с выставки все остальные картины, кроме одной, заказанной королем, с изображением его деда Клод-Жозефа Верне, привязывающего себя к мачте парусника в самый разгар бури («Жозеф Верне, привязанный к мачте во время шторма») (ил. 30). Эта картина стала предметом оживленных политических споров. В журнале «La Foudre» была опубликована небольшая пьеса «Говорящие картины», в которой от лица Клода-Жозефа Верне резко критиковались политические взгляды Ораса: «политика заполняет палитру живописца ложными, эфемерными цветами. ... Если бы мой внук, вместо того, чтобы позволить себя “либерализовать” группой корсаров, посвятил свое время и талант, который он растрачивает на эскизы этих гренадеров с орлом, и этих егерей с триколорами, достойному изображению своего деда, то я выглядел бы намного лучше»²⁰⁹. Критики обвиняли Ораса Верне в том, что своими батальными полотнами он позорит не только историческую живопись, но и своего уважаемого предка. Тем не менее, это полотно с изображением парусника в бурю показывает, насколько близко понимание одного и того же события Клодом-Жозефом и Орасом Верне. Клод-Жозеф считал непосредственное наблюдение основой передачи знаний о мире. Но объективное наблюдение невозможно без субъективного опыта участника события. Попытка дать личностный взгляд и соблюсти документальную объективность проявились и во многих исторических полотнах Ораса Верне.

Забрав работы с выставки, Орас Верне в 1822 году устроил персональную выставку в своей мастерской, где показал 45 картин. Интерес публики к автору особенно подогревала картина «Жозеф Верне, привязанный к мачте во время шторма», которая и послужила своеобразным приглашением на выставку в мастерской на улице Мартир. Экспозиция свидетельствовала о разностороннем таланте художника: из сорока пяти картин пятнадцать представляли собой

портреты, девять – морские пейзажи, четырнадцать – батальные сцены. Выставку можно считать своеобразным рубежом в творчестве Ораса Верне. В произведениях 1820–1822 годов он проявил себя как мастер с собственным художественным видением. Если раньше критики предполагали, что Карл Верне помогает сыну писать картины, то после выставки они стали пытаться отыскивать руку Ораса в картинах Карла²¹⁰.

О следующих четырех годах жизни Карла и Ораса Верне, к сожалению, сохранилось мало достоверных сведений, но известно, что они были насыщены массой событий. В 1822 году умерла Катерина-Франсуаза Верне, супруга Карла и мать Ораса. Орас отправился со всей семьей на термальные источники для лечения дочери Луизы. В 1824 году скончался Жерико в результате полученной травмы во время верховой прогулки по Монмартру в компании Ораса Верне. В декабре того же года умер Жироде.

1826 год стал важным для Карла и Ораса Верне. В Авиньоне, родном городе Клода-Жозефа, муниципальный совет решил реорганизовать музей Кальве и расширить его живописную галерею. Музей в лице директора маркиза де Камбри и главы города де Монфокона, организовал конкурс памяти Клода-Жозефа Верне на приобретение живописных произведений для коллекции. Карл передал в дар музею картину «Бег свободных лошадей в Риме» (ил. 31), Орас – картину «Мазепа среди волков» (обе – Музей Кальве, Авиньон) (ил. 32). В этом же году Орас стал членом Института Франции. Директор королевских музеев граф Луи-Николя-Филипп-Огюст де Форбен пошутил по этому поводу: «У Верне академическое кресло – это семейный предмет мебели»²¹¹.

Связь Ораса с либеральными кругами и его многочисленные произведения на бонапартистские темы, ставшие популярными благодаря гравюрам, естественно, вызывали недовольство власти. В 1829 году художник был отправлен в почетную ссылку в качестве директора Французской академии в Риме. Эта мера оказалась действенной и Орас Верне обратился к новым сюжетам. Под влиянием искусства Возрождения изменился и его живописный стиль. Дюма-отец писал, что после знакомства с итальянской живописью, Ораса Верне охватили сомнения в

том, в чем, он, возможно, ошибался всю свою жизнь, а именно, что следовало изображать «вместо "Илиады" Наполеона, "Илиаду" Гомера»²¹². Археолог и политический деятель Шарль-Эрнест Бёле замечал, что художник пожалел о пропущенных годах учения²¹³. В это время живопись Ораса становится более насыщенной по колориту, мягкая сероватая гамма, характерная для раннего творчества, сменяется яркими цветовыми контрастами, он прибегает к идеализации.

Карл Верне последовал за сыном в Рим, где занимался верховой ездой, делал зарисовки, но живописи посвящал мало времени, так как его не устраивало качество итальянских красок. Он также неоднократно пытался продолжить работу над большим полотном «Въезд Людовика XVIII в Париж» (ил. 33), заказанным ему в 1819 году, но из-за смерти супруги и болезни самого Карла, не законченным к Салону 1822 года²¹⁴. С «ангельским терпением» он продолжил работу в 1829 году, но отмечал, что детали архитектуры, «орнаменты капителей, баз, колонн, короны, гирлянды, надписи очень кропотливо и скучно делать»²¹⁵. В 1831 году Карл окончательно признается, что картина не может и не должна быть закончена²¹⁶. В письмах к мадам Бержер (вероятно родственнице) он подробно рассказывал о занятиях Ораса, о быте пенсионеров, о праздниках и встречах²¹⁷. Интересно его замечание в письме Энгру: «Я нашел дух Академии совершенно не соответствующим интересам искусства; все, включая архитекторов, изыскивают уловки, чтобы не соблюдать правила и ничего не делать, или, по крайней мере, делать как можно меньше»²¹⁸.

Во время пребывания в Риме в качестве директора Французской академии, Орас Верне много времени посвящал решению административных вопросов, модернизации системы художественного образования, решению вопросов об организации выставок пенсионеров, вел активную переписку, но все его предложения неизменно отклонялись. Только с утверждением Июльской монархии ему удалось добиться проведения реформ. Карл жаловался на положение сына: «Он приехал сюда со своим талантом, привез краски, кисти и холсты, чтобы продолжить трудолюбивую жизнь. И вот он обязан заниматься

административными вопросами ...так что ему остается только думать, о том, чтобы написать картину или взяться за палитру»²¹⁹.

Пребывание в Риме для Ораса Верне – это время относительного спокойствия, отдыха художника в кругу семьи, размышлений, попыток осмыслить своё творчество: «Теперь есть время серьезно подумать, так как годы идут, без сомнения, хочешь измениться к лучшему, но сил не хватает»²²⁰. В 1832 году он пишет «Автопортрет в Риме» (1832. Кливлендский музей искусств, Кливленд) (ил. 34), на котором изображает себя, стоящим у окна. В мастерской на вилле Медичи согласно воспоминаниям современников, происходило то же самое, что и в мастерской на улице Мартир на Монмартре. Композитор Феликс Мендельсон, посетивший Рим в 1830 году, писал: «В парке на вилле Медичи находится маленький дом, шум, доносящийся из него, слышно издали: там кричат, дерутся, играют на трубе, лают собаки. Это мастерская»²²¹. Но на «Автопортрете в Риме» Орас Верне убирает лишние атрибуты: на переднем плане лишь деревянная приставная лестница (знак его пристрастия к большемерным полотнам), муштабель, кисти и палитра, за окном – освещенная ярким солнцем вилла Медичи. Художник представлен в перерыве между работой со щегольским атрибутом того времени – тонкой бумажной сигаретой²²², появившиеся в 1830-е годы они были чрезвычайно модными. Поднимающийся дым сигареты и мимика лица с чуть приподнятой бровью создают впечатление, что он оторвался от своих мыслей и оглянулся на вошедшего посетителя. Портрет словно передает слова художника, записанные Ш.-Э. Бёле: «Я был на вилле Медичи, писал костюм или Мадонну, но звук барабана заставлял меня бежать к окну»²²³. К этому автопортрету сохранился также карандашный набросок²²⁴ (ил. 35).

Июльская революция 1830 года²²⁵ оказала воздействие на Италию, волнения и беспорядки начались и в Папской области. После отъезда французского посла Орас Верне остался там единственным официальным представителем Франции. На него были возложены дипломатические функции, с которыми он справлялся со свойственной ему деликатностью, энергией и остроумием. Положение семьи Верне в это время было непростым: французов, которые оставались в Риме,

пытались обвинить во всех бедах, обрушившихся на Италию. На Ораса Верне сыпались анонимные письма с угрозами и памфлеты, художнику пришлось обращаться к кардиналу Альбани с просьбой остановить эти несправедливые нападки. Феликс Мендельсон в одном из своих писем рассказывал о положении Верне: «Злоба всего народа повернута против французских пенсионеров, считают, что только по их вине, Италия находится на грани революции. Орасу Верне отправляют множество анонимных писем с угрозами, он также недавно столкнулся с вооруженным итальянцем у дверей своей мастерской, тот даже выстрелил, когда увидел, что он потянулся к своему оружию»²²⁶. Но через некоторое время все успокоилось и Верне вернулся к активной деятельности.

Очередная смена власти во Франции вызвала и изменения в художественной жизни. Во время Июльской монархии произошло её необычайное оживление. После обоснованных страхов, что с окончанием правления Бурбонов наступит конец хорошо оплачиваемым заказам от королевского двора, художники обнаружили, что эти заказы, напротив, увеличились. Скульпторы участвовали в украшении Триумфальной арки²²⁷ и церкви Сент-Мадлен²²⁸, живописцы выполняли заказы на картины для огромных галерей музея в Версале. Луи-Филипп сделал Салон ежегодным, (исключение было сделано лишь в 1832 году, когда выставка была отменена из-за эпидемии холеры), теперь он проводился регулярно в начале мая. Согласно документам, увеличилось количество выставленных произведений: в 1834 году их было 3112, в 1840 – 3996, а в 1847 – 4883²²⁹. Тем не менее, критики считали, что исторический жанр или так называемая большая живопись находится в упадке и соглашались, что упадок этот связан с изменениями в сложной системе социальных, экономических и политических сил, которые раньше ее поддерживали. В 1831 году критик Огюст Жаль высказал чувства многих художников: «Бедная историческая живопись! Предана забвению в нескольких отсыревших церквях, которые безразличные христиане почти никогда не посещают; лишенная материальной поддержки от тех коллекционеров, которые когда-то заставляли её расцветать; вынужденная попрошайничать несколько жалких тысяч франков из палаты депутатов, где она,

как и свобода поставлена на минимальный бюджет. Довольно скоро, историческая живопись умрет»²³⁰. Сокращение количества полотен исторического жанра при общем увеличении численности живописных произведений было обусловлено тем, что правительство и королевский двор перестали массово поддерживать художников, новые заказы поступали только от успешных предпринимателей. Соответственно, согласно их запросам, уменьшались и размеры картин, которые можно было поместить в небольших буржуазных особняках. Теофиль Готье в статье «Салон 1842 года» призывал художников помнить о том, что картины предназначаются для небольших помещений²³¹. Ежегодный Салон вынуждал художников работать быстрее, что приводило к увеличению количества работ, и уменьшению в процентном соотношении полотен в жанре исторической живописи. Художественный критик Шарль-Калемар де Лафайет в обзоре Салона 1843 года сожалел об отсутствии больших полотен на сюжеты греко-римской истории²³². Революция 1830 года привела к тому, что практически весь Салон был заполнен произведениями на современные исторические сюжеты – от Великой Французской революции до событий 1830 года²³³.

В 1830-е годы Франция продолжила военные операции в Северной Африке. Завоевание Алжира значительно упростило путешествия, художники входили в состав военных, научных и дипломатических миссий. Для некоторых живописцев, таких как Александр-Габриель Декан (1803–1860), Эжен Делакруа (1798–1863) и Теодор Шассерио (1819–1856), было достаточно одного путешествия в Египет, Алжир или Марокко, которое явилось для них своего рода охотой за экзотическими сюжетами, к которым они постоянно возвращались в течение всей своей творческой жизни. Другие же, как, например, Орас Верне, испытывали постоянную необходимость возвращаться на Восток за новыми впечатлениями и темами. В период с 1833 по 1853 год художник совершил четыре путешествия по Востоку, эти впечатления воплотились в изображении сцен охоты на львов, портретах местных жителей, жанровых сценах и в грандиозных батальных полотнах. В 1833 году Орас Верне совершил свое первое путешествие в Алжир в кампании английского живописца Вильяма Уайлда (1806–1889). Испепеляющее

южное солнце, переливы и контрасты красок природы, яркие цвета одежд и утвари местного населения, вызвали изменения в сюжетах и палитре. В произведениях Ораса заметно сказалось и сильное влияние английских художников, таких как Дэвид Уилки (1785–1841) и Уильям Холман Хант (1827–1910), произведениям которых была присуща точная передача деталей и точный линейный рисунок. Во время путешествий художник не только непрестанно делал наброски, которые легли в основу его будущих произведений. В письмах из Египта, Палестины и Алжира он подробно описывает все увиденное, подмечает характерные жесты местных жителей и детали их костюмов, делится творческими планами. Орас восторженно отзывается о красоте и живописности восточного пейзажа: «от вида стольких новых и живописных вещей, я подумал, что моя голова вот-вот расколется»²³⁴, – пишет он в одном из писем. В его произведениях на восточные сюжеты романтические настроения сменяются большим натурализмом. Изображенные сцены полны документальных подробностей и деталей. Во время путешествий Ораса Верне привлекала вековая неизменность нравов и обычаев Востока. Эти наблюдения воплотились в картинах «Ревека у колодца», «Юдифь и Олоферн», «Иуда и Фамарь», «Агарь, изгоняемая Авраамом» и «Иосиф, проданный братьями» (ил. 430–440).

После возвращения из путешествия по Ближнему Востоку и Алжиру в Рим творческая манера Ораса Верне претерпела значительные изменения. В его произведениях появляется атмосфера экзотики и натуралистичность. В этот период он пишет автопортрет, изобразив себя одетым в белые шаровары с красным кушаком, с чубуком, в окружении восточного оружия и ковров («Автопортрет». 1834. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (ил. 36). Художник представлен в рост, курящим трубку на фоне громадного чистого холста. Подобное композиционное решение не очень характерно для автопортретов XIX века. Перед зрителем предстает довольный собой, успешный живописец, готовый приступить к написанию новой работы. Созданный образ повторяет высказывание самого мастера: «Меня хвалят за мою легкость, но они не знают, что я не спал двенадцать или пятнадцать ночей и не думал ни о чем другом,

как о предстоящей картине, когда я стою перед белым холстом, моя картина уже закончена»²³⁵.

31 декабря 1834 года был подписан указ об увольнении Ораса Верне с должности директора Французской академии в Риме. Зимой 1835 года после свадьбы дочери Ораса Верне Луизы с художником Полем Деларошем, вся семья вернулась в Париж. Карл Верне приступил к своим академическим обязанностям и исправно посещал все заседания Королевской академии живописи и скульптуры.

В 1836 году произошла ссора Ораса Верне с королем Франции Луи-Филиппом. Художник отказался выполнить просьбу монарха и изобразить короля Людовика XIV во главе атакующей колонны на полотне «Осада Валансьена». «Деспотизм за деспотизм, я предпочитаю деспотизм царя»²³⁶, – так ответил Орас Верне на вопрос о причине столь резкого отказа и через некоторое время уехал в Россию. Современники говорили о том, что он отправился в Санкт-Петербург с секретной дипломатической миссией. В действительности, после ссоры с королем придворный живописец был вынужден искать нового покровителя и новые заказы. Это косвенно подтверждает и одно из его писем: «Мне известно, что он [Николай I] часто хвалит меня и говорит о своей искренней ко мне привязанности. Все это недурно, но желательно подтверждение деньгами. Вот тогда я признаю его своим другом»²³⁷. В Санкт-Петербурге французский художник был радушно принят императором Николаем I, который был поклонником творчества Ораса, собирал его рисунки и литографии²³⁸ и неоднократно говорил: «Если Месье Верне пожелает остаться в России, я его сделаю своим первым художником»²³⁹.

Французский писатель Поль Лакруа в книге «Жизнь и царствование императора Николая I»²⁴⁰, описывая первое путешествие Верне в Санкт-Петербург и Москву, свидетельствует о том, что художник делал карандашные зарисовки на военном смотре, а также эскизы композиций пожара Кремля и сражения при Бородино. Результатом этой поездки стало полотно «Инвалид, подающий прошение Наполеону на параде гвардии перед дворцом Тюильри в Париже» (1838. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (ил. 300) и эскизы к картинам «Коронация императрицы Марии Федоровны» и «Коронация императора

Александра I» (обе – 1836(?). Государственный Русский музей). Орас Верне не смог надолго остаться в России, так как вынужден был вернуться в Париж к умирающему отцу.

27 ноября 1836 года умер Карл Верне. Его последними словами были: «мне выпало в жизни счастье быть сыном и отцом великих художников, про меня говорят, как про Великого Дофина²⁴¹: сын короля, отец короля, но никогда сам король»²⁴². Прощальное слово на похоронах прочитал член Королевской академии живописи и скульптуры Э.-Б. Гарнье²⁴³. Массонская ложа Девяти сестер, в которой состоял художник, провела траурные мероприятия²⁴⁴.

Во время правления Луи-Филиппа возродился интерес к «Наполеоновской легенде», были снова выставлены полотна, посвященные Наполеону I (временная выставка в Люксембургском дворце открылась 14 октября 1830 года). В 1834 году критик отмечал, что современная эпоха предоставляет художнику мало сюжетов для изображения, а Наполеон является величайшим героем с момента падения Римской империи²⁴⁵. Для Галереи баталий в Версальском дворце, открытой 11 июня 1837 года, Орас Верне написал одни из самых известных своих полотен: «Сражение при Йене», «Сражение при Ваграме» и «Сражение при Фридланде» (ил. 289–291).

В 1842 году возник дипломатический кризис между Францией и Россией, был отозван русский посол из Парижа²⁴⁶. Орас Верне, по поручению Луи-Филиппа I, отправился в Санкт-Петербург для того, чтобы во время написания портрета Николая I и в личной беседе, попытаться наладить отношения между монархами. На этот раз он провел в России почти целый год (с перерывом в полтора месяца: после гибели наследника французского престола герцога Орлеанского в июле 1842 года Верне возвратился в Париж). Он пользовался расположением Николая I, получал от него заказы на картины, присутствовал в составе свиты императора на парадах, маневрах и учениях, а также совершил путешествие по России, посетив Новгород, Москву, Тулу, Орел, Курск, Елизаветград и Варшаву. Как бы подводя итог своему путешествию в Санкт-Петербург Верне писал в одном из последних писем из России: «Несомненно, это

мое последнее серьезное письмо с общим заключением о проделанной кампании. После прибытия сюда я был занят сначала маневрами, затем поездкой во Францию, потом было турне по югу России и т.д. Немало времени ушло не только на дела, но и для удовлетворения своего любопытства. Однако император заболел, а императрица недомогала. Хотя прошел целый месяц, ничего даже не начиналось. Затем наступила бесконечная ночь, и я потерял более полугода. Заниматься живописью стало возможным только три месяца назад. Вот почти потерянный целый год, и надобно как-то возместить упущенное. Я стараюсь изо всех сил проводя в мастерской по двенадцать, а то и четырнадцать часов ... быть может, не все, что я узнал, будет бесполезным, хотя мое пребывание здесь в сущности, досадная случайность, вроде дуэли, которая вдруг сваливается на тебя, когда ты занят совсем другими делами»²⁴⁷.

Как видно из этого письма, художник остался не очень доволен путешествием. Его письма из России представляют особый интерес для изучения творчества живописца, они раскрывают рабочие моменты создания произведений, повествуют о творческих поисках, развенчивают миф о его легкой работе над полотнами, его «быстрой» живописи, а также позволяют более полно судить о характере Ораса Верне, его веселом ироничном нраве, безграничной энергии и жизнелюбии²⁴⁸.

В период 1830–1840-х годов Орас Верне создал целую серию батальных полотен на сюжеты завоевания Алжира, Франко-марокканской войны и других событий внешней политики Луи-Филиппа для украшения залов Африки в Версале, для них характерен яркий насыщенный колорит, разнообразие композиционных решений.

В 1845 году умерла единственная дочь художника Луиза, её смерть повергла Ораса Верне в глубокую скорбь, он стал искать утешение в работе. Знаменательным произведением этого периода становится полотно «Ангел смерти» (1851. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (ил. 37), полное глубокой печали. После революции 1848 года, образования Второй республики (1848–1852) и провозглашения 2 декабря 1852 года принца-президента Шарля-

Луи-Наполеона Бонапарта императором Наполеоном III, Орас Верне стал одним из самых почитаемых художников Второй империи. Он получает заказы на батальные картины «Осада Рима, взятие бастиона № 8», «Вступление французов в Чивитта Веккиа» (Национальный музей, Версаль) и др. Он принимает участие в Крымской войне, наблюдает осаду Севастополя и пишет серию полотен, посвященных этой кампании.

Орас Верне был одним из первых художников, кто оценил достоинства фотографии. Уже в 1839 году, через три месяца после изобретения дагерротипа, он активно использовал его во время своего путешествия по Александрии. Документальных подтверждений того, что он использовал фотографии в качестве вспомогательного материала при создании батальных полотен нет. Но контрастная живопись с тщательно проработанными деталями, скорость работы и отсутствие воображения косвенно свидетельствуют об этом. Так, например, композиция полотна «Взятие Малахова кургана генералом Мак-Магоном 8 сентября 1855 года» (1858, Музей Ролен, Отен), а особенно изображение холма с остатками укреплений, повторяет фотографию, выполненную художником Жаном-Шарлем Ланглуа и фотографом Леоном-Эженом Мееденом сразу после взятия кургана французскими войсками²⁴⁹. Ланглуа использовал фотографии пейзажей мест сражений, склеенные между собой, при написании своих знаменитых батальных панорам. Следует заметить, что развитие техники фотографии в середине XIX века позволяло получать изображения только неподвижных объектов: пейзажей, архитектуры, неподвижно сидящего человека, поэтому они использовались лишь как вспомогательный материал для исторической живописи. Появившиеся во время Франко-прусской войны первые фотографии непосредственно с фронтов, запечатлевавшие фигуры в движении, а также фотографии изувеченных трупов, оказали серьезное влияние на развитие батальной живописи конца XIX века. Но можно говорить о том, что у начала тенденции использования фотографии в батальной живописи стоял именно Орас Верне.

Своего апофеоза слава Ораса Верне достигла в 1855 году на Всемирной выставке в Париже. Включавшая произведения художников двадцати восьми

наций, она представляла собой «замечательнейшую коллекцию живописи и скульптуры, какая когда-либо собиралась в одном помещении»²⁵⁰. В экспозиции было представлено 5128 произведений²⁵¹, из которых более половины принадлежали известным французским мастерам. Делакруа, Энгру и Верне были отведены отдельные залы, превосходящие по площади зал китайского искусства²⁵². Орас Верне выставил работы разных периодов своего творчества, включая полотна «Оборона заставы Клиши» и особенно нашумевшее «Взятие смалы...»²⁵³. Выставка дала возможность оценить его живопись в развитии и в сравнении с лучшими произведениями мирового искусства середины XIX века. Анализируя работы Верне, авторы критических обзоров единодушно приходили к выводу, что он – исключительно батальный художник, что религиозные сцены и портреты не были его призванием. Анри Мулен писал: «Никто, лучше него, не передает униформу армии»²⁵⁴; Максим дю Кан (1822–1894) назвал его «художником-солдатом»²⁵⁵; Теофиль Готье отметил его способность находить поэзию в современных сражениях²⁵⁶. Критики признавали способность мастера компоновать многофигурные сцены, называя его одним из самых известных французских живописцев, по произведениям которого потомки будут судить об эпохе²⁵⁷.

Последние годы жизни (1856–1863) художник проводит в Бормет (деревне недалеко от Тулона) и в Алжире, обращается к библейским сюжетам и «Наполеоновской легенде». Орас Верне скончался 17 января 1863 года, сожалея лишь о том, что он умирает в своей кровати, а не на поле боя.

Продолжатели глубоких традиций семейства Верне Карл и Орас стали мастерами исторического жанра. Их вклад в реформирование батальной живописи явился основой для ее развития в конце XIX и в XX веке. В последующих главах на примере творчества этих двух мастеров будут рассмотрены некоторые общие тенденции развития исторической живописи XVIII – первой половины XIX века в контексте социальных изменений в обществе и художественных нововведений, влияние последних на формирование тематики и живописной манеры двух Верне.

ГЛАВА II.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА ВЕРНЕ

2.1. Общая характеристика произведений исторического жанра Карла Верне

Карл Верне исключительная, ни на кого из современников не похожая фигура во французской живописи XIX века. Он жил в одно время с Ж.-Л. Давидом, но в его творчестве практически нет ничего «давидовского», и он сильно отличается от своих современников – баталистов. Своеобразие характера способствовало развитию его таланта. Он обладал даром с необычайной легкостью создавать большие композиции и маленькие сценки или сюжеты, относящиеся к военной жизни, скачкам и охоте. Страсть к каламбурам и игре слов, которую отмечали и ценили современники, нашла свое отражение в остроумных и тонких карикатурах.

Большую часть своего творчества Карл Верне посвятил батальной живописи, которая активно развивалась в эту эпоху. Как отмечал Шарль Блан: «Никто до этого времени не изображал с таким правдоподобием физиономии наших солдат, их движения, их оружие, их лядунки и малейшие детали униформы. Карл их пишет быстро, дерзко и весело, так же как они сражаются»²⁵⁸. Некоторые критики обвиняют живопись Карла в холодности и отсутствии эмоциональности, но в начале XIX века, если исключить грандиозные полотна Давида и страстные картины Гро, батальная живопись в целом была ясной и холодной, страсти и эмоции считались скорее недостатком. Верне, как признают практически все исследователи, был одним из лучших мастеров иппического жанра, а умение изображать лошадь, по мнению Арсена Александра, автора книги «История батальной живописи во Франции» – «половина необходимых требований к батальному живописцу»²⁵⁹.

Одни критики считают, что «Карл Верне не был великим художником»²⁶⁰, другие полагают, что Верне «лучший батальный художник периода Империи, после непревзойденного и пылкого барона Гро»²⁶¹. Карл Верне, даже если и не

был великим мастером, то был оригинальным и вдохновенным живописцем, виртуозным рисовальщиком, внесшим значительный вклад в развитие батальной живописи.

2.2. Живопись Карла Верне на сюжеты древней истории

Несмотря на то, что Карл Верне был известен, в основном, благодаря гравюрам и литографиям, распространявшим его рисунки и акварели, посвященные чистокровным английским лошадям, сценам охоты и скачек, изображениям униформы солдат различных армий и батальных сцен, свою карьеру он начал именно как художник исторического жанра. Подтверждение можно найти в архиве Королевской академии живописи и скульптуры, где сохранилась запись от 24 августа 1789 года: «На открытии заседания Месье Верне представил собранию мастера Антуана-Шарля-Ораса Верне, своего сына, исторического живописца»²⁶².

Карл Верне создал несколько произведений, полностью соответствующих требованиям Королевской академии и представляющих собой характерные примеры исторической живописи конца XVIII века. В XVII и XVIII веках в сложившейся иерархии жанров, исторический жанр занимал главенствующие позиции, хотя к концу века значительно увеличивается количество произведений других жанров живописи, выставленных в Салоне. Исторический жанр был признан «высоким жанром», его основной целью было воплощение героического пафоса в сюжетах из древней истории и мифологии. Античное искусство считалось идеальным образцом, в котором, по мнению И. И. Винкельмана, наиболее гармоничным образом отразились свойственные человеку добродетели.

Свой творческий путь, как уже упоминалось в главе I, художник начал с грандиозного полотна «Триумф Эмилия Павла»²⁶³ (Ил. 38–40). Выбранная тема сама по себе не имела особого значения для автора. Как истинный художник-анималист, Карл Верне, в первую очередь, искал для своего произведения сюжет, который позволял бы включить в картину предмет его художественного интереса.

Он специально нашел в античной истории эпизод с длинными процессиями, чтобы иметь возможность изображать лошадей.

Эмилий Павел вступил с триумфом в Рим, в 182 году до н. э. после победы над македонским царем Персеем. Этот триумф был третьим и самым пышным для полководца. Подробное описание процессии приведено у Плутарха²⁶⁴. Композиционным центром картины является колесница победителя, запряженная квадригой пегих лошадей с пышными гривами. Эмилий Павел изображен в пурпурной тоге, в правой руке держит лавровую ветвь, его лицо лишено эмоций. Перед колесницей идут трубачи, девушки с бубнами, воины несут сосуды с серебром и драгоценностями Персея, трофейное оружие и доспехи, на колеснице побежденного царя разложены захваченные римлянами сокровища. За Эмилием Павлом следуют поверженный царь, в окружении жены, детей и многочисленных слуг.

Интересно отметить, что по первоначальному замыслу картина была втрое меньше, и, вероятно, композиционно была близка к полотну Шарля Лебрена «Вход Александра Македонского в Вавилон» (1664. Лувр, Париж). Но Карл подшивает к ней сначала один, а потом и второй куски холста, так, что картина даже перестает помещаться в его мастерской. Композиция из привычного формата вытягивается практически в панораму и демонстрирует весь путь триумфальной процессии. Сцена полна динамики, смешалось все – оружие, пики, знамена, повозки, запряженные великолепными чистокровными скакунами. Воины, несущие трофеи, в блестящих доспехах и зрители в ярких одеждах создают пеструю трепещущую массу. Вытянутый формат картины и изменения замысла в процессе работы создали художнику ряд проблем в решении композиционного единства произведения. Но, трудности были успешно преодолены, процессия воспринимается как целое и не разделяется на отдельные группы. Композиционный центр, смещенный практически к самому краю картины, уравновешен с левой стороны двумя женскими фигурами в белых и красных паллах, повторяющих по цветовым массам колесницу триумфатора и запряженных в нее лошадей.

В этой работе проявился вкус и умение строить сцены, компоновать группы. Художнику удается сочетать правильность рисунка с его изяществом и грацией. Тщательный рисунок приближен к неоклассическому стилю Давида. Влияние Клода-Жозефа Верне заметно в изображении панорамного пейзажа, особенно в эффектах распределения света на горизонте. Влияние известного пейзажиста Гюбера Робера можно видеть в решении архитектурной части. В некоторых образах прослеживается знание произведений античного Рима и эпохи Возрождения. Так, например, фигуры побежденных заимствованы из декора Алтаря мира (Ara Pacis), а фигура воина, завязывающего сандалию, – с картона Микеланджело «Сражение при Кашине».

Картина была бы просто упражнением в неоклассическом стиле, не уступающим по качеству исполнения полотнам Давида, если бы не изображения лошадей. Здесь присутствует новаторский подход к изображению этих животных, намечается переход от подражания тяжеловесным статуям лошадей XVII века к реалистическому изображению натуры, передаче особенностей породы, движения. Подобная трактовка не осталась незамеченной современниками. Художественный критик Лаланг утверждал: «Карл был оригинален, и он решил, рискуя стать революционером в Академии, поместить своих персонажей на лошадей, которыми он часто восхищался на прогулках в Булонском лесу»²⁶⁵. Амаде Дюранд, подтверждая выше сказанное, писал: «Эмилий Павел и все персонажи отвечали требованиям школы, но квадрига, которая везла героев, была компенсацией для художника, кусочек, который он выписывал влюбленной кистью и в котором проявились его личные пристрастия»²⁶⁶. Картина впоследствии долгое время оставалась в мастерской Карла Верне и, несомненно, оказала большое влияние на формирование художественных взглядов Ораса Верне.

Сочетание реалистически написанной лошади и человеческой фигуры, заимствованной из римских памятников, еще более явно проявилось в полотне «Греческий всадник, сражающийся со львом» (1789. Музей Пикардии, Амьен) (ил. 41). Неоклассически правильная фигура обнаженной античной статуи контрастирует с пышущей жизнью лошадью, изображенной в движении, сложном

ракурсе. Этот контраст подчеркнут строгой диагональной композицией и эффектно выделенной светом головой животного.

Картина «Состязания колесниц, устроенные Ахиллом в честь похорон Патрокла», (1794. Национальная академия изящных искусств, Мехико) (ил. 42) была написана после Великой Французской революции, в период переживаний о погибшей сестре. Попытка соответствовать вкусам революционного времени, проявилась в выборе героического сюжета, прославляющего смерть героя за страну. Композиция перенасыщена персонажами, группы которых плохо связаны между собой. Передано несколько одновременно происходящих действий. Верне использовал резкий контраст света и тени для того, чтобы подчеркнуть движение и драматизм событий, выделил силуэтами конские головы, шлемы и плащи всадников. Лошади, изображенные на картине, еще меньше соответствуют традиции академической школы, чем на полотне «Триумф Эмилия Павла», их фигуры более легки и естественны в движении.

Два рисунка на сюжеты греческой и римской истории были выставлены Карлом Верне в Салоне 1800 года – «Возвращение с колесничных бегов» и «Смерть Ипполита» (бумага, черный мел, белый мел, обе – Музей Поля Гетти, Нью-Йорк) (ил. 43–44). Большеформатные, хорошо проработанные рисунки выполнены сочетанием различных мягких материалов – итальянского карандаша (или черного мела) и белого мела. Техническое мастерство Карла Верне как рисовальщика проявилось в передаче контраста фактур металлических украшений, развевающихся грив лошадей, клубов пыли от колесниц. На рисунке «Возвращение с колесничных бегов» изображена римская пара, возвращающаяся с бегов на колеснице, запряженной вороным и пегим рысаками. О том, что это победители соревнований, свидетельствует лавровый венок за поясом молодого человека.

В уравновешенной, но при этом динамичной композиции «Смерть Ипполита» запечатлен драматический фрагмент греческой трагедии. Ипполит, сын царя Тесея, отверг любовь своей мачехи Федры, которая от отчаяния покончила жизнь самоубийством, обвинив в своей смерти Ипполита. Тесей для того, чтобы

наказать юношу, попросил своего отца Посейдона уничтожить его. На рисунке изображен момент, когда морское чудовище пугает лошадей, колесница резко останавливается и Ипполит падает вниз головой с такой силой, что рвутся завязки сандалии на его правой ноге, которая становится важной композиционной точкой рисунка. История Ипполита описана греческим поэтом Еврипидом в трагедии «Ипполит», римским философом Сенекой в трагедии «Федра», послужившими основой для произведения Ж. Расина «Федра» (1677), текст которой и вдохновил художника на создание рисунка.

Обоим рисункам присуща неоклассическая гармония и элегантность композиции, а также характерное для манеры К. Верне сочетание застылых человеческих фигур и пышущих жизнью и движением лошадей. На основе этих рисунков Жаном Годфруа (1771–1839) в 1804 и 1808 годах были выполнены гравюры в натуральную величину. Теодор Жерико, ученик и почитатель Карла Верне, выполнил живописный эскиз «Возвращение с колесничных бегов» по гравюре Годфруа (Музей изящных искусств, Руан) (ил. 45).

Эти произведения на сюжеты греко-римской истории характеризуют Карла Верне как мастера исторической живописи, работавшего в рамках академической неоклассицистической традиции и испытавшего влияние художников-пейзажистов XVIII века. Стремление к реалистическому изображению природы проявилось в первую очередь в изображении лошадей.

2.3. Наполеоновская тема в графике Карла Верне

В конце XVIII – начале XIX века историческая живопись начинает претерпевать серьезные изменения. Изображения событий современной истории и военных кампаний Наполеона постепенно вытесняют сюжеты, заимствованные из греко-римской истории и мифологии. Все это позволило Карлу Верне воспроизводить солдат, офицеров и генералов в достоверной униформе, а не в греческих и римских одеждах.

Карл, как и многие другие художники его поколения, больше преуспел в

рисунке, чем в живописи. Рисунок в период неоклассицизма расценивался как важный вид графического искусства, считался мерилем мастерства. Рисунки выставляли в Салоне в период революции 1789–1794 годов, Первой империи и Реставрации. Рисунок, как уже упоминалось, увлекал Карла с самого раннего детства. Сохранилось не так много рисунков и акварелей художника, большинство из них были подготовительными работами для гравюр и литографий. Карл Верне владел многими графическими техниками: линейным рисунком карандашом; карандашом с использованием штриховки или растушовки²⁶⁷; линейным рисунком карандашом с заливкой теней серой или коричневой тушью или акварелью²⁶⁸; линейным рисунком сепией, сепией кистью²⁶⁹; рисунком коричневой тушью, с прозрачными заливками и графическими линиями пером²⁷⁰; рисунком пером и серой или коричневой тушью по белой или коричневой бумаге²⁷¹; акварелью и гуашью²⁷²; акварелью по карандашному рисунку по белой бумаге с использованием пера и серой или коричневой туши²⁷³; акварелью по карандашному рисунку по тонированной бумаге с использованием белил²⁷⁴; сочетанием карандаша, серой или коричневой туши, бистра, белой и желтой гуаши по коричневой бумаге²⁷⁵.

В набросках и рисунках карандашом прослеживается характерная для Карла четкая и уверенная линия, умение несколькими штрихами передать особенности персонажа, движение, жесты, детали обмундирования.

Основными граверами, с которыми работал Карл Верне на протяжении своей творческой карьеры были Жан Дюплесси-Берто (1747–1813), Луи Дарси (1745–1800), Жан-Пьер-Мари Жазе (1788–1871), Пьер-Шарль Кокере (1761–1832), Луи-Филибер Дебюкур (1755–1832). Дебюкур был близким другом Карла, со всем непревзойденным талантом гравера он выполнял для него «своими стареющими пальцами, рисунки и сцены, карикатуры и охоты, военных, повозки, лошадей, дороги»²⁷⁶. Верне в свою очередь очень ценил Дебюкура и писал в одном из писем: «примите заверения в моей подлинной привязанности к вашей персоне, и благодарное благоговение перед вашим талантом, я говорю благодарное, так как без вас мое слабое мастерство осталось бы в узком кругу, который вы расширили

в сотню раз»²⁷⁷. Также гравюры по рисункам Карла Верне выполняли Ж.А. Алле (1792–1850), А. Бланшар (1766–1835), Э. Бовине (1767–1832), Э.-Ж.-Н. де Гендт (1738–1815), Ф. Годфруа (1743–1819), Ф.С. Дельпеш (1778–1825), Ш.-Ф.-Г. Леваше (1760–1820), Ж. Симон (1675–1751), П.-П. Шоффар (1738–1815) и другие.

В салоне 1799 года Верне выставил пять рисунков, выполненных коричневой тушью и представляющих значительные события Итальянской кампании Наполеона, в том числе: сражение при Миллесимо, сражение при Мондови, переход через реку По, переход через мост Лоди, сражение при Сен-Жорже близ Мантуи (ил. 46). Всего Карлом Верне было выполнено двадцать три рисунка, по которым в 1806 году Жан Дюплесси-Берто создал серию гравюр «Кампании Наполеона Первого, Императора Французов и Короля Италии».

Блистательные Итальянские кампании (1796–1797 и 1799–1800) стали не только подтверждением полководческого таланта Наполеона Бонапарта и плацдармом для реформирования и превращения французской армии в одну из лучших армий мира, но и ознаменовали начало политической карьеры молодого генерала. Французский историк Жан Тюлар писал «Наполеоновская легенда родилась не на Святой Елене, а на равнинах Италии»²⁷⁸. Победы в первой Итальянской кампании проложили путь будущего императора к власти. Ранее среди множества талантливых полководцев Французской республики, таких как Серюрье, Массена, Ожеро, Бонапарт был известен сравнительно мало, и его назначение командующим Итальянской армией весной 1796 года прошло незамеченным. «Двадцатилетний генерал, прибывший к голодной и оборванной Итальянской армии, вряд ли, имел твердое намерение сделать ее орудием своих политических замыслов. Однако победы, одержанные полководцем, и зародившаяся тогда на равнинах Италии преданность солдат и офицеров своему любимому военачальнику, очень быстро заставили его задуматься о своем политическом будущем»²⁷⁹ – пишет в своем исследовании «Армия Наполеона» историк О. В. Соколов. Армия, состоявшая в основном из волонтеров, ушедших защищать ценности Революции, еще полная пылкого революционного максимализма, подсознательно искала командующего, который

бы повел ее за собой, в котором бы воплотился идеал полководца, справедливого к ее воинам и сурового к врагам. Таким и явился Наполеон Бонапарт. «После Вандемьера²⁸⁰ и даже после Монтенотте²⁸¹, – писал на острове Святой Елены Наполеон, – я еще не рассматривал себя как необычного человека, только после Лоди²⁸² мне пришла в голову идея, что я могу стать решающим актером на нашей политической сцене. Тогда родилась первая искра великих мечтаний...»²⁸³. Именно в день сражения у Лоди, рождается «Наполеоновская легенда», через несколько лет овладевшая умами всей Франции.

Все эти победы должны были быть запечатлены в виде графических произведений, изначально как свидетельства пребывания Наполеона в Италии, а затем как средство создания легенды. Наполеон с самого начала придавал большое значение живописной пропаганде. Например, как отмечал в своей работе «Наполеон. Жизнь. Легенда» историк Жерар Жанжамбр²⁸⁴, сражение при Арколе, когда он едва не погиб и провел все сражение в грязной канаве под мостом, было им умело превращено в легенду о том, что смелый генерал пошел вперед со знаменем, воодушевляя солдат. Заказанная Ж.-А. Гро картина превратила эту легенду в исторический факт, в котором больше никто не смел сомневаться.

Успешные сражения Наполеона в Италии дали новый творческий импульс художникам, состоявшим на службе во французской армии и числившимся в Главном военном депо²⁸⁵, созданном еще при Людовике XIII.

К завершению периода «старого режима» (Ancien Régime) жанр батальной живописи обретает систематизацию. До этого схемы сражений, как правило, вычерчивали картографы Главного военного депо. Эти схемы создавались с большой точностью и достоверностью, украшались батальными и аллегорическими сценами, их серии объединялись в атласы. Из этого опыта родилась батальная живопись²⁸⁶. Ярким примером может служить офорт Жака Калло «Осада Бреды» (1625. Исторический музей, Нанси) (Ил. 47). Калло, опираясь на работу картографа Кантагаллина, представил вид сражения с высоты птичьего полета²⁸⁷. На переднем плане расположены сцены боя, при этом дан синоптический вид – осада представлена с первых моментов до сдачи, на дальнем

плане горизонт поднимается и пространство разворачивается практически вертикально, превращаясь в карту сражения. Здесь ясно видно смешение и переплетение картографии и живописного изображения.

Как пишет в своем исследовании, посвященном батальной живописи XVII–XVIII веков французский историк Маргерит Жалю, «существовало два вида батальных художников – те, кто принадлежал министерству Двора, и те, кто был прикреплен к военному министерству. Первые опирались на работы вторых, с одной стороны было искусство, с другой – наука, хотя граница не всегда была явной»²⁸⁸.

Франс ван дер Мейлен (1632–1690) – один из батальных художников Людовика XIV, состоял на службе короля с 1664 года, следовал за армией во время кампаний во Фландрии, где делал натурные наброски и затем завершал картины в мастерской. Ван дер Мейлен не пользовался для создания своих картин работами топографов, он сам делал подготовительные рисунки на местности. Его фрески на лестнице послов в Версальском дворце – шедевры батальной живописи XVII века, не только прославляют храбрость и доблесть французской знати, но и демонстрируют доскональное знание военной техники и тактики.

Сложность изображения сражений и особенность батальной живописи заключается в том, что на одном полотне необходимо представить события, которые разворачивались на протяжении нескольких часов, а иногда и нескольких дней. Батальное полотно должно включать в себя перемещения войск, кавалерию, пехоту, мертвых, раненых, пленных, бивак и штаб, весь состав армии – от авангарда до арьергарда и от главнокомандующего до обозника. Ван дер Мейлен располагал изображение короля и основных военачальников на переднем плане, используя укрупненный масштаб, основное сражение разворачивалось вдали. Как заметил в 1801 года теоретик искусства Луи-Николя Леспюнасс (1734–1808), «чтобы хорошо писать сражения нужно обладать всеми знаниями, которые дает история, знать военную тактику всех времен и народов, чтобы не допускать противоречий в расположении войск, которые её составляют!»²⁸⁹. По этой причине живописец Шарль Парусель (1688–1752) вступил в кавалерию и прошел военную

кампанию во Фландрии. Точность воспроизведения баталии была первостепенно важна, «художник писал историю с помощью изображения, его картины были точными, достоверными в перемещении войск, чтобы по ним военные могли изучать прошлые баталии и делать выводы для следующих»²⁹⁰. Требования к точности изображения местности, деталей военной униформы и амуниции, знание особенностей военной тактики были обязательными требованиями для батальных художников на протяжении всего XVIII века.

В 1744 году в разгар войны с Австрией к корпусу инженеров-географов был дополнительно прикреплен корпус батальных художников. С 1758 года художники и инженеры работали под руководством Ж.-Б. Бертье (1721–1804). Одной из задач инженеров было предоставлять живописцам картографические материалы для изображения баталий.

Произведения художников Главного военного депо представляют особый интерес, так как являются одновременно историческими документами и произведениями искусства. Они соответствовали духу и правде времени, в отличие от многочисленных батальных картин 30-х г. XIX века, которые несли в себе массу неточностей. Топограф Джузеппе Бажетти (1764–1831) и картограф Луи-Альбер-Гислен Бакле д'Альб (1761–1824) помимо своих непосредственных обязанностей по созданию карт, выполняли серии батальных рисунков и акварелей, зарисовок на местности. В перерывах между сражениями делал наброски, которые впоследствии становились основой для полотен, и адъютант генерала Луи-Александра Бертье (1753–1815) – живописец Луи-Франсуа Лежен (1775–1848).

Карл Верне был выбран для сопровождения Первого консула во время второй Итальянской кампании, в которой Наполеон I вернул утраченные завоевания. Именно с этого времени художник начал сотрудничать с Главным военным депо и оставался одним из мастеров этого ведомства до самой смерти. Гравюры Жана Дюплесси-Берто по рисункам Карла Верне, изданные под названием «Кампании французов при Консульстве и Империи»²⁹¹, представляют события двух Итальянских кампаний от битвы при Милесимо (14 апреля 1796) до

Маренго (14 июня 1800), а также сражение при Аустерлице. Гравюры по рисункам Верне передают двадцать три сражения, расположенные в хронологическом порядке²⁹²: 1796 год – сражение при Миллесимо 13–14 апреля, сражение при Мондови 21 апреля, переход через реку По 7 мая, переход через мост Лоди 10 мая, вступление в Милан 15 мая, восстание в Павии 22 мая, вход французов в Ливорно, сражение при Кастильоне 5 августа, сражение при Ровередо 4 сентября, сражение при Сен-Жорже 15 сентября, сражение при Арколе 15 ноября; 1797 год – сражение при Риволи 14 января., сражение при Ла-Фаворите 17 января, сражение при Тальяменто 16 марта, вступление французской армии в Венецию 3 мая, праздник в Мантуе 31 марта; 1798 год – вход французов в Турин в ноябре, взятие Неаполя; 1800 год – переход через Сен-Бернарский перевал 5–6 мая, сражение при Монтебелло 9 июня, сражение при Маренго 14 июня, сражение при Аустерлице 2 декабря.

Карл, прошедший с Наполеоном Бонапартом вторую Итальянскую кампанию и рисовавший с натуры то, что ему нравилось, привнес много нового в батальную живопись. Опираясь на достижения баталистов XVIII века (знание техники и тактики, использование точных топографических карт, изображение баталии с высоты птичьего полета, синоптическое изображение сражения), он исключил разницу масштабов в изображении генералов и рядовых солдат, а также дополнил картину общего движения войск отдельными яркими эпизодами, иногда даже комичными сценками, акцентируя выразительные жесты персонажей. Это было впоследствии воспринято батальными художниками, посвятившими большую часть своего творчества «Наполеоновской легенде» – Дени-Огюстом-Мари Раффе (1804–1860), Николя-Туссеном Шарле (1792–1845), Жозефом-Луи-Ипполитом Белланже (1800–1866), Жаном-Луи-Эрнестом Мессонье (1815–1891), Жаном-Батистом-Эдуаром Детайем (1848–1912) и Орасом Верне.

Эти новаторства в батальной живописи были обусловлены несколькими факторами. Столь сильные различия в изображении сражений в живописи XVII–XVIII веков и в живописи наполеоновского времени, в первую очередь связаны с изменением тактики ведения войн. При Людовике XIV очень распространенной

была осада крепостей, но подтверждая слова Наполеона I «не следует думать об осаде, пока не было сражения»²⁹³, в революционных войнах и войнах Империи кульминацией кампании становилось генеральное сражение, в котором сталкивались огромные армии, и театр военных действий разворачивался на километры²⁹⁴. Поле сражения было наполнено шумом, движением и ужасом. Черный дым орудий застилал все и уменьшал видимость. Независимо от выбранной точки наблюдения, командующий не видел поля сражения, получая не всегда достоверные сведения о его ходе только через депеши эстафет. Именно таким образом Наполеон управлял сражением, лишь обговаривая со своими маршалами общий план и рассылая указания. У солдат же, которые дисциплинированно подчинялись командам, и зачастую не видели ничего кроме ранца впереди стоящего товарища, складывалось впечатление о Наполеоне, как о полководце, который присутствует в каждом месте боя и в каждый отрезок времени. По словам военного теоретика Карла фон Клаузевица, Наполеон был богом войны, провел множество сражений, он принес славу целому поколению, воплощая французскую национальную гордость²⁹⁵. Во время Великой Французской революции война вошла в повседневную жизнь, стала неизбежной, во время Первой империи она считалась важной частью политики. Военные инновации также были связаны с политическими и социальными мутациями²⁹⁶. Изменения тактики и стратегии стали причиной появления новых сюжетов в батальной живописи.

Во-вторых, после Французской революции встал вопрос об иконографии изображений военных сцен. Живописные схемы времен «старого режима» больше не подходили, масштабы изменения методов изображения были сопоставимы с масштабами социальных перемен. Каждый гражданин и солдат революционной армии теперь стал столь же значим как генерал или Первый консул. Принципы компоновки картин согласовывались с новыми социальными нормами, требовалось тщательное изучение и научный подход к военным событиям.

Первые работы, заказанные Бакле д'Альбу и Карлу Верне, показывают, что живопись адаптировалась к новым требованиям. Была устранена разность

масштабов, фигуры генералов стали иметь тот же размер, что и фигуры солдат, передний план вместо командующего заняли обезличенные войска, изображения раненых или пленных.

Еще большее значение в это время приобретает изучение и использование в живописи достижений науки. Воспитанное энциклопедистами целое поколение художников периодов революции 1789–1797 годов и Первой империи накапливало теоретические знания о разных аспектах живописи, в частности, о пейзаже²⁹⁷, перспективе, оптике и тенях²⁹⁸. Отдельное исследование Л.-Н. Леспюнасса было посвящено перспективе в изображении сражений. На первой же странице автор отмечал важность достоверности изображения: «речь не идет о картинах, написанных по воображению, по воспоминаниям или по рассказам, об истинных живописных фрагментах, но о картинах, которые благодаря своей точности и достоверности могут стать памятниками истории, объектами для обучения военных, картинах, которые точно воспроизводят расположение войск, расстояние, на которых детали местности построены при помощи перенесения геометрического плана в перспективу»²⁹⁹.

В рисунках Карла Верне на сюжеты Итальянской кампании перемещения войск одновременно исторически достоверны и живописны. Для достижения подобного результата ему были необходимы не только изучение природы и зарисовки на местности, но и знание теоретических работ, которые помогали находить решения технических и эстетических вопросов создания батальных сцен, таких как соединение движения войск и точного топографического плана. Но, следуя словам Жозефа-Франсуа-Мари Мартинеля, командующего топографической секцией Главного военного депо, о том, что «батальные картины должны быть точным портретом местности»³⁰⁰ и стремясь к точности ландшафта, художник не впадает в другую крайность и не превращает, свои произведения в сухие схемы сражений.

Карл Верне в изображении батальных предпочитал репортаж поиску пластического решения композиции, ценил историческую достоверность больше, чем передачу чувства трагического. В отличие от учеников Давида он не пытался

преподнести моральный урок, представлял не нескольких героев, а множество сцен героизма и эпизодов, достойных сострадания, предпочитая неоклассическому правилу единства времени, действия и места, изображение многих сюжетов в одном произведении. На рисунках Карла все четко организовано, сражение – это спектакль, который имеет ясный, продуманный и упорядоченный план, сцены дальнего плана представлены так же отчетливо, как и сцены переднего. Война для Карла Верне это не жестокая катастрофа, как её описывали авторы Энциклопедии³⁰¹, это почти поэзия.

В рисунках «Сражение при Мондови», «Лоди», «Кастильоне», «Риволи», «Тальяменто» и «Монтебелло» (все – Национальный музей, Версаль) показана полная панорама битвы. Особым образом искажена перспектива – завышена точка зрения, укрупнены стратегически значимые объекты, пространство сжато, дальний план приближен к переднему. Перспективное построение этих листов напоминает не реальное пространство, а, скорее, развернутую к зрителю схему-макет. При правильном линейном построении перспективы дальние планы поля сражения должны были бы сойтись в одну линию, здесь же они развернуты и имеют собственные линии перспективного схода. Эти искажения были привнесены художником намеренно, для того, чтобы более наглядно передать характер местности и показать весь ход сражения в его динамике и развитии, а не ограничиваться изображением лишь одной его части.

Особенности подобного построения батальной сцены наглядно проявляются при сравнении гравюры Карла Верне «Битва при Риволи» (ил. 48) и акварели итальянского художника и топографа Джузеппе Бажетти³⁰² (ил. 49) на тот же сюжет. Очевидно, что Бажетти воссоздает более исторически достоверную картину происходящего с точки зрения линейной и пространственной перспективы. Для того чтобы показать весь ход действий Бажетти создал серию из пяти акварелей. Бакле Д'Альб на картине «Сражение при Риволи»³⁰³ (ил. 50) также изобразил один из моментов сражения – атаку корпуса Массены. На дальнем плане разворачивается узнаваемый пейзаж Риволийского плато, в изображении которого проявился его талант пейзажиста и картографа, составившего

подробнейшую карту итальянского театра военных действий.

Карл Верне в рисунке «Битва при Риволи» ставит перед собой задачу показать сражение в его разновременных эпизодах, и при этом точно передать топографию местности: узнаваемую гору Монте-Бальдо, реку Адидже, Риволийское плато, высоты Монте-Пиполо. Сцена сражения занимает всю площадь листа: фигуры всадников, колонны пехоты и артиллерийские расчеты. Род войск не всегда хорошо различим и представлен обобщенно, но понятно для зрителя начала XIX века, который без труда мог реконструировать весь ход сражения. Если обратиться к описаниям сражения³⁰⁴ и картам местности³⁰⁵, то становится очевидно, насколько верно и точно переданы художником события дня баталии. Всадники, представленные в центральной части, прорываются с берега реки на плато – это австрийские драгуны. Слева, на дальнем плане, со стороны гор наступают австрийские войска, шеренги которых обозначены несколькими темными линиями, французские части зажаты между горой Монте-Бальдо и плато, они несут большие потери (изображено несколько убитых). В нижнем левом углу рисунка австрийская пехота, обошедшая плато и зашедшая в тыл французам. В этом произведении отразилась способность Карла Верне достоверно и продуманно передавать ход сражения, создавая наглядные изображения сложных многофигурных батальных сцен.

Рисунок «Переход моста в Лоди» (Национальный музей, Версаль) (ил. 46, 51, 52) практически полностью повторяет композиции участников событий – Бакле д'Альба (ил. 53) и Лежена³⁰⁶ (ил. 54). Передний план занят французской артиллерией и колонной гренадер, которая штурмует мост под ураганным огнем противника. На дальнем плане французская кавалерия, переходящая реку вброд. Карл Верне дополнил и обогатил передний план несколькими жанровыми сценами с изображением лошадей разных мастей и пород, артиллерийских орудий, подвоза боеприпасов. Эти живописные группы дополняют главный эпизод – стремительное движение войск по мосту, тем самым усиливая впечатление динамики всей композиции рисунка, на котором запечатлена одна из самых блестящих операций за время войны. Как писал Карл фон Клаузевиц:

«Люди – событие, которому не было равных», событие, которое потрясло всю Европу³⁰⁷.

Графические листы серии отличаются композиционным разнообразием. В листе «Битва при Мондови» (ил. 55–56) подчеркнуто движение к геометрическому центру, которым является изображение крепости Мондови. На переднем плане французская артиллерия и фигура Наполеона на белом коне в окружении генералов. Эта группа впоследствии будет введена художником и в другие картины. Темная скала и клубящийся черный дым усиливают впечатление спиралевидной композиции, придают ей живость. Этому служит и прием «среза» фигур по краям листа, что усиливает впечатление устремленного к центру общего движения французских войск.

Композиция гравюры «Сражение при Кастильоне» (ил. 57–58) представляет собой дугообразную линию, по которой расположены изображения частей французской армии, спускающихся с Сольферинских высот, фигур переднего плана, австрийских пленных и обозов с ранеными. Эту линию подчеркивает изображение круглого облака дыма вокруг башни Рокка в Сольферино, расположенной точно в геометрическом центре гравюры.

В рисунках «Восстание в Павии», «Сражение при Сен-Жорже близ Мантуи» и «Аркольский мост» сцены укрупнены и приближены к переднему плану. В гравюре «Восстание в Павии» (ил. 59) (оно произошло 26 мая 1796 г.) более интенсивно переданы контрасты света и тени, чем в остальных листах. Драматическое действие разворачивается на площади. На переднем плане французские гренадеры, первыми вошедшие в город, стреляющие в повстанцев, колющие их штыками и начинающие грабеж. В левом углу изображен Наполеон, за ним находится вошедший в город кавалерийский эскадрон, прогоняющий восставших крестьян. В дальнем углу площади группа французских солдат в одних жилетах, без мундиров и оружия, с растерянными и перепуганными лицами. По всей видимости, это французский гарнизон Павии, взятый в плен повстанцами.

Отличительной особенностью гравюры «Аркольское сражение» (ил. 60–61)

является то, что битва показана со стороны австрийцев. Фигура Наполеона I окружена клубами густого дыма. Он движется один на стройные ряды неприятельской армии. Подобное композиционное решение призвано усилить значимость события и подвига генерала.

На рисунке «Сражение при Сен-Жорже близ Мантуи» (ил. 62) город Мантуя с башнями и куполом собора на горизонте отделен от поля боя долиной реки Минчо. Наполеон в самом центре композиции на белой лошади, рядом с ним офицер, указывающий на холм, который французы должны взять. В левой части изображения – кавалерийская атака австрийцев, встреченная строем французской пехоты с примкнутыми штыками, справа – ближний бой кавалерии. Необычайно разнообразно переданы позы людей и лошадей. Композиция строится на ясных световых контрастах, группы или фигуры выделены темными силуэтами на фоне белого дыма ружейных выстрелов или светлого фона реки и неба.

На гравюрах «Сражение при Милесимо», «Сражение при Ла-Фаворите» (ил. 65) и «Сражение при Ровередо» сами военные действия едва различимы вдали, у линии горизонта. Передний план занимают живописные группы перемещающихся войск. На гравюре «Сражение при Милесимо» (ил. 63–64), штурм замка Коссерия под командованием генерала Ожеро представлен на дальнем плане, а передний – художник использовал для изображения лошадей в различных движениях и ракурсах. В фигурах пьющего из треуголки солдата и собаки можно усмотреть влияние образов картин Клода-Жозефа Верне, входящих в серию «Порты Франции». С помощью светотеневых контрастов и четкого композиционного построения выявлен характер динамичного, диагонального движения частей французской армии вверх по склону горы, чем усилено впечатление быстрой атаки и ожидаемой победы.

В гравюре «Сражение при Ровередо» (ил. 66–67) построение композиции тоже важнейший фактор в решении сцены. Художником передан момент, когда французская армия переправилась через Адидже, на первом плане пешая и конная артиллерия, на дальнем – стремительная конная атака под командованием генерала Поля-Алексиса Дюбуа (1754–1796). Направление движения фигур

переднего плана повторяет линию крепостной стены Ровередо. Живописен передний план, на котором изображена выразительная и хорошо скомпонованная группа конных артиллеристов.

Гравюра «Переход Наполеона через перевал Сен-Бернар» (**ил. 68**) интересна тем, что Карл Верне являлся непосредственным участником изображенных событий. Художник совершенно не драматизировал этот сюжет. Переход через перевал представлен как обыкновенная конная прогулка в горах, а не как борьба армии со стихией, что передано, например, на одноименной картине Шарля Тевенена (1764–1838), и не как героический подвиг генерала, что демонстрировало известное полотно Давида.

Заключительной гравюрой серии является лист «Сражение при Маренго» (**ил. 69–71**). Катремер де Кенси писал: «Произведение представляет собой не просто соединенные воедино отдельные эпизоды, это действительное военное событие, точное сражение, план которого столь четко размечен, что каждый может посчитать шансы, вычислить победителя и посочувствовать побежденному»³⁰⁸. Слева – австрийская армия, разделенная надвое французской кавалерией генерала Франсуа-Этьена Келлермана (1770–1835). Ясно, что эти части будут окружены и захвачены в плен. На переднем плане – пленные австрийские офицеры, сдающие оружие. Вдали на равнине виден французский генерал, который только что был смертельно ранен. Это генерал Луи Дезе, по инициативе которого и была начата вторая атака, ставшая причиной победы в уже почти проигранном сражении.

Помимо литографий по оригиналу Карла Верне в альбоме «Кампании Французов при Консульстве и Империи» представлены работы других художников, таких как Свебах³⁰⁹, Куше-сын³¹⁰, Леконт³¹¹ и Роен³¹² (**ил. 72–77**). Произведения Карла Верне отличаются от них более сложными и продуманными композиционными схемами, более мелким масштабом фигур и большим наполнением сцен, присутствием фигур и лошадей в сложных ракурсах и поворотах, деликатным виртуозным рисунком с проработкой деталей, дополнением общей картины сражения второстепенными эпизодами переднего плана.

Стилистически к рисункам итальянской кампании примыкают рисунки «Сражение при Риосеко» (Национальный музей, Версаль) (ил. 78), «Сражение при Арколе» (Национальный музей, Версаль) (ил. 79), и гравюра «Переход перевала Сан-Бернар французской армией» (ил. 81). Эти рисунки также были частью серии, заказанной в 1802–1814 годах бароном Домеником Виван-Деноном для иллюстрации кампаний Наполеона в Италии³¹³. Но, как отмечает французский исследователь Ксавье Салмон, «Сражение при Арколе» не является самостоятельной работой Карла Верне, рисунок идентичен одноименному полотну Бакле д'Альба (ил. 80), и, вероятнее всего, представляет собой копию с этой картины, выполненную Карлом Верне по заказу барона Виван-Денона³¹⁴.

Гравером Ф. Ф. Вольфом были выполнены три литографии с работ Карла, которые можно объединить в серию по сюжетам и сходному композиционному построению: «Сражение при Эйлау, смерть генерала д'Опуля», «Сражение при Эсслинге, смерть герцога Монтебелло», «Сражение при Йене, смерть герцога Брауншвейгского». В этих произведениях проявился иной подход к изображению сражения; фигуры приближены к переднему плану и наиболее красочно показано одно конкретное событие, в данном случае смерть генерала, а не полная картина сражения. Остановимся более подробно на описании сюжетов, в передаче которых главные эпизоды трактованы почти в духе бытовой живописи.

Лист «Сражение при Эйлау, смерть генерала д'Опуля» (ил. 82) иллюстрирует эпизод сражения при Прейсиш-Эйлау 8 февраля 1807 года. Но, даже ограничиваясь одним только эпизодом, Карл Верне не изменяет принципу изображения симультанности действия. На дальнем плане справа ставка Наполеона, в центре – контрнаступление русской пехоты. На переднем плане изображен ключевой момент сражения – конная атака драгун генерала Эммануэля Груши (1766–1847) и кирасир генерала Жана-Жозефа-Анжа д'Опуля (1754–1807) под общим командованием маршала Иоахима Мюрата (1767–1815). Эта стремительная кавалерийская атака подробно описывается многими зарубежными историками. Композиционно сцена сражения разделена на две части, справа французская кавалерия, слева русская, в центральной части представлена фигура

несущегося в атаку Мюрата, за ним следует Груши, навстречу Мюрату с вытянутой вперед шпагой скачут русский генерал Л. Л. Беннингсен (1745–1826) и прусский генерал А. Ф. фон Лесток (1738–1815), подоспевший со своими частями на помощь русской кавалерии, оказавшейся в затруднительном положении. Фигура раненого д'Опуля в правой части уравновешена фигурой упавшего русского драгуна. Карл Верне активно пользуется уже найденными приемами, вставляя в композицию уже готовые фигуры всадников, например, французский кирасир, стоящий за генералом д'Опулем повторяет фигуру полковника 10-го кирасирского полка из Регламента Бардена. Портреты Беннингсена и фон Лестока выполнены Карлом с использованием известных немецких гравюр.

Композиция листа «Сражение при Эслинге, смерть герцога Монтебелло» (ил. 83) также разделена на две части, слева австрийская армия во главе с эрцгерцогом Карлом, справа – наступающая ровным строем французская пехота, не страшась пуль и ядер, которые в большом количестве изображены на переднем плане. Передний план занимает фигура упавшей лошади, характерная для полотен К. Верне. Справа, за строем пехоты, изображен смертельно раненый маршал Жан Ланн, герцог Монтебелло (1769–1809) в окружении своих адъютантов и бегущий ему на помощь врач. Наполеон, очень ценивший маршала Ланна и переживавший его гибель, писал с острова Святой Елены: «Из всех моих генералов Монтебелло оказал мне наибольшее содействие, и я ставил его выше всех»³¹⁵.

Еще одна смерть на поле боя стала сюжетом гравюры Вольфа, «Сражение при Йене, смерть герцога Брауншвейгского» (ил. 84). Стоит отметить, что, несмотря на название гравюры, на ней изображен момент из битвы при Ауэрштадте, происходившей параллельно с Йенским сражением. Центр композиции занимает фигура поверженного пулей командующего прусской армией герцога Карла Вильгельма Фердинанда Брауншвейгского (1735–1806). Рядом с ним представлено высшее командование пруссаков. В этой группе достаточно легко узнать короля Пруссии Фридриха Вильгельма III (1770–1840), Вильгельма, принца Оранского (1772–1843), фельдмаршалов В. И. Г. фон

Меллендорфа (1724–1816) и Ф. А. фон Калькройта (1737–1818), начальника штаба генерала Г. И. Шарнхорста (1755–1813) и генерала Г. Л. Блюхера (1772–1843).

Изображение противника – неотъемлемая часть батальной живописи, уважительное отношение к нему и признание его силы, подчеркивают неустрашимость и доблесть армии. Неудивительно, что для воспроизведения сцены сражения при Ауэрштадте Карл Верне помещает на передний план командование прусской армии, как и на литографии «Сражение при Ватерлоо», где на переднем плане представлен командующий английской армией герцог А. У. Веллингтон (1769–1852) в окружении своего штаба.

Несмотря на то, что в этих композициях Карл Верне, возвращаясь к нормам батальной живописи XVIII века, отводит главное место крупным фигурам военачальников, передний план всегда занят неизвестными ранеными солдатами: прусскими кавалеристами в сражении при Йене, английскими офицерами при Ватерлоо, русским драгуном в сражении при Эйлау, французскими егерями при Эсслинге.

Стилистически к этой серии примыкает литография по оригиналу Карла Верне, посвященная Бородинскому сражению, названная «Сражение при Москвереке, взятие большого редута» (ил. 85). Сама по себе литография мало интересна, по сути, она является расширенной композиционной схемой уже найденной Карлом в его ранних произведениях. Художник достаточно часто использует удачные моменты и вводит их с незначительными изменениями в последующие произведения. В данном случае композиция является расширенным вариантом полотна «Утро Аустерлица», повторяет фрагмент картины «Битва при Маренго». Передний план занимает фигура Наполеона I в окружении маршалов, на дальнем плане разворачивается атака тяжелой кавалерии генерала О.-Ж.-Г. Коленкура на батарею Раевского.

Рисунки и гравюры на сюжеты Итальянских кампаний Наполеона были одними из первых изображений будущего императора Франции. Карл Верне внес весомый вклад в формирование наполеоновской иконографии. За два года до итальянских рисунков, в 1797 году он выполнил конный портрет Наполеона I

«Бонапарт, генерал-аншеф армии в Италии» (ил. 86). Вдохновленный ван Дейком и Лебренем, Карл представил генерала на мощной, со скульптурно вылепленными формами лошади, на фоне беспокойного неба и линии заниженного горизонта, придав его фигуре монументальность. Молодой Бонапарт одет по моде Директории: прическа «собачьи уши», высокий галстук и треуголка. Темная униформа с шитьем и конское снаряжение тщательно прорисованы. Возможно это первое изображение Наполеона как идеализированного героя, до победы в Итальянской кампании и до первого портрета Гро «Наполеон на Аркольском мосту». В 1799 году Карл выполнил рисунок «Конный портрет генерала Бонапарта» (Музей керамики, Севр) (ил. 87). Фигура Первого консула верхом на белом в яблоках коне решена в декоративной и плоскостной манере, всадник и конь представлены точно в профиль, детали конской упряжи, вальтрап, ольстры и элементы расшитого камзола консула изображены в мельчайших подробностях, но лицо оставлено в виде наброска. Этот рисунок послужил основой для фарфоровой статуэтки Наполеона, изготовленной скульптором Жоссом-Франсуа-Жозефом Ле Риш (1741-1812) в шести экземплярах в 1801–1804 годы. (ил. 88). Также по этому рисунку гравер Николя Шенкер выполнил гравюру «Бонапарт» (ил. 89), добавив заниженный горизонт и строй французских солдат на дальнем плане, а Жан-Пьер Симон – гравюру «Наполеон Великий» (ил. 90), где над Бонапартом развевается лента с надписью «Итальянские кампании» и богиня Ника венчает его лавровым венком.

В 1800 году Карл совместно с художником Жаном-Батистом Изабе исполняет рисунок «Военный смотр генералом Бонапартом Первым Консулом» (Лувр, Париж) (ил. 91–92). Он был выполнен по заказу Люсьена Бонапарта и предназначался специально для выставки, приуроченной к первой годовщине консульства Наполеона Бонапарта. Художники выбрали в качестве сюжета военный смотр, а не какое-либо героическое событие, как, например, переход Бонапарта через Альпы в мае того же года или победу при Маренго. Первый консул представлен скромной фигурой дальнего плана среди кавалеристов, он спокоен и неподвижен, одет в сюртук и знаменитую черную шляпу. Фигура

Наполеона, и без того хрупкая и непривлекательная, кажется еще более слабой в контрасте с мощными фигурами его окружения. Но этот контраст, отнюдь, не случаен. Целью рисунка было показать место Первого консула в Республике. Это образ молодого гения и гражданина Республики, призванного служить своему отечеству, быть первым среди равных. Консул представлен человеком разума и мысли, достигшим своей должности благодаря таланту и личным заслугам.

Изображение военачальника и главы государства подобным образом нарушало сложившуюся в европейском искусстве традицию. И этот рисунок К. Верне и Изабе, безусловно, внес большой вклад в создание наполеоновской иконографии, положив начало изображению Наполеона всеконтролирующим военным гением, погруженным в свои мысли. Изображения Бонапарта, как малозаметного человека в сером пальто и черной шляпе, распространенные в 1820–1830 годы, также берут начало от этого рисунка. Все персонажи портретны и узнаваемы. По сути это групповой портрет лиц приближенных тогда к Первому консулу. Слева изображен пасынок консула Евгений Богарне (1781–1824), за ним – младший брат Наполеона, Жером Бонапарт (1784–1860); адъютанты Кафарелли и Дусе; замыкают левую группу генералы Жан-Батист Бессьер (1768–1813) и Жан Ланн (1769–1809). Рядом с Наполеоном представлены генералы Жак Макдональд (1765–1818), Анри-Жак-Гийом Кларк (1753–1823), военный министр Лазар-Николя-Маргарит Карно (1753–1823), адъютанты Первого консула – Турне, Ламаруа, Лебрен, Рап, Сафари; полковник Жак-Александр Ло де Лоринстон (1768–1828), генерал Луи-Александр Бертье (1753–1813), хирург Вийерс, мамелюк Рустам (1782–1845), адъютанты – Бомон, Ривьер, Ларне; шеф эскадрона Фрер, генерал Жан Жюно (1771–1813), адъютанты – Монтесуй и Фрежевилль, генералы – Огюст-Фредерик-Луи Мармон (1774–1852), Адольф-Эдуард-Каземир-Жозеф Мортье (1768–1835), Леопольд Бертье (1770–1807); на переднем плане дивизионный генерал Иоахим Мюрат (1767–1815) и адъютант Первого Консула – Жеро-Кристоф-Мишель Дюрок (1772–1813) (ил. 93).

Изабе выполнил портреты и архитектурный фон, Карл – лошадей и фигуры всадников. Для него характерны тщательно прорисованные детали

обмундирования, живописность силуэтов, разнообразие поз и необычность ракурсов. На переднем плане изображена характерная для Карла фигура всадника, разворачивающегося на лошади, изображенной в три четверти.

Графика К. Верне является достаточно ярким образчиком стиля ампира³¹⁶, который и занимает исключительное место во французской культуре первой половины XIX века. Искусство этого времени следовало бы связать с именем Наполеона I, согласно сложившейся традиции сопоставлять художественные стили Франции с периодами правления королей – стиль Людовика XIV или Людовика XV. Но, тем не менее, оно названо ампиром или стилем Империи. Само название говорит уже о многом, оно подчеркивает значимость образования Французской Империи и призвано прославлять, в первую очередь, могущество страны, претендующей на господство в Европе, а лишь потом – возвышать личность ее правителя. Простота композиции, ясность и благородство форм, точность в передаче костюмов, сдержанность колорита, вот то, что стало характерными чертами ампира в живописи. Новыми были не формы и декор, а идейная и тематическая направленность искусства. Ярким примером стиля ампира в графике может служить гравюра Карла Верне «Congé absolu», которая является не чем иным, как официально принятым в тогдашней французской армии бланком свидетельства об увольнении военнослужащего в отставку (ил. 94). В отличие от официальных военных бланков «старого режима» в гравюре Карла Верне нет пышного совмещения барабанов, знамен, оружия, лавровых венков и прочих военных атрибутов, которые присутствуют исключительно на периферии. Гравюре присуща композиционная лаконичность. Постамент, на котором выполнен текст, венчают аллегорические фигуры идеалов революции – Свободы, Равенства и Братства в виде сидящих античных богинь. Справа и слева изображены привязывающий лошадь гусар и пехотинец, отставивший ружье и снимающий перевязь тесака. Костюмы и детали обмундирования солдат выполнены со скрупулёзной точностью³¹⁷.

Пика своего мастерства в батальной графике Карл Верне достиг в литографиях, изображающих сцены кавалерийского боя. Литографии Ш. Ластери

по рисункам Карла Верне «Гусар и мамелюк» (ил. 95), «Гусар и казак» (ил. 96), «Гусар стреляет из пистолета во вражеского кирасира» (ил. 97) и литографии Ф. С. Дельпеша «Мамелюк, преследуемый уланом» (ил. 98), «Гусар и упавший мамелюк» (ил. 99), «Сражение в Египте» (ил. 100) представляют собой динамичные, полные движения сцены со сложной закрученной спиралевидной композицией. Выразительные фигуры испуганных лошадей, воины в сложных ракурсах, с эмоциональными жестами и мимикой лиц, обилие оружия – все это создает впечатление одновременно динамичной и композиционно изящной сцены.

Специального рассмотрения заслуживает серия графических работ, выполненная Карлом Верне, которую нельзя напрямую отнести к историческому жанру, но, безусловно, являющуюся частью жанра батального. Это рисунки униформы и амуниции, созданные для альбома военной униформы и Регламента Бардена 1812 года.

Альбом «Французская армия, Коллекция униформы 1791–1814»³¹⁸ состоит из краткой истории французской армии и ста изображений, снабженных описаниями. Карлом Верне выполнено только пять листов («Офицер для поручений, 1812 г.», «Мамелюк старой гвардии, 1806–1814», «Гусар, 1795», «Гвардия при Директории, 1797 г.», «Сириец» (ил. 101–104). Остальные рисунки исполнены под его руководством Орасом Верне и Эженом Лами.

В июле 1811 года, император Наполеон I собрал комиссию для регламентации униформы французской армии. Дивизионный генерал Франсуа-Антуан-Луи Бурсье (1760–1828) возглавлял рабочую группу в составе полковника Доттенкура, майоров Бардена и Дюфура, результаты работы комиссии были отражены в Регламенте Бардена 1812 года³¹⁹.

Полное название документа звучит так: «Регламент по обмундированию, головным уборам, знакам отличия, парадной и походной униформе и вооружению сухопутных войск французской армии, а также конскому снаряжению офицеров и кавалерии всех видов войск». Он состоит из четырех томов. В первом томе содержится собственно текст регламента, во втором и третьем томах – схемы, графические и цветные рисунки деталей обмундирования, снаряжения, знамен и

знаков отличия (ил. 105–108). Четвертый том состоит из рисунков униформы, полной и малой нестроевой формы, одежды рабочей и для выхода в свет.

Рисунки для «Регламента Бардена» были заказаны Карлу Верне, который работал в это время в Главном военном депо. Детали униформы были нарисованы в натуральную величину или в половину натуральной величины в двух вариантах: в виде линейного рисунка, чтобы сопровождать текст, и в виде цветных изображений, которые должны были быть представлены императору. Всего он содержит 244 рисунка гуашью: маршалы Империи, генералы, Гвардия Парижа, линейная пехота, полки швейцарской пехоты, ветераны, конные жандармы, карабинеры, кирасиры, драгуны, ветеринары кавалерии, конные егеря, гусары, шевольжеры, пешие и конные артиллеристы, инженеры и топографы (ил. 109–117). Тем не менее, в «Регламенте Бардена» представлены не все виды войск. Майор Барден упоминал, что уже 1818 году часть рисунков была утрачена, другая часть исчезла позднее.

Каждый лист массива иллюстраций Верне представляет собой рисунок, выполненный акварелью и гуашью, заключенный в прямоугольную рамку, украшенную архитектурным орнаментом, нижняя часть рамки образует картуш, в который включена подпись. Подписана только половина изображений. На большинстве листов присутствуют две фигуры, это сделано для того, чтобы показать мундир с разных сторон. По сюжетам и манере изображения они приближаются к акварелям Карла Верне, выполненным в 1800-е годы – рисунками для журнала «Парижские наряды», то есть художник для изображения армейской униформы следует тем же принципам, что и для журнала мод. Персонажи заняты своими повседневными делами, они беседуют, дают указания, играют на музыкальных инструментах, снаряжают патроны, поправляют, чинят и чистят амуницию, ухаживают за лошадьми, разворачивают знамена, читают книги и газеты, пишут письма, делают зарисовки, демонстрируют награды, набирают воду, ощипывают уток, готовят еду, стирают, чистят сапоги, режут хлеб, пьют вино, несут деревянные колья, разжигают огонь, греются у костра, отдыхают, играют в шары и в карты, фехтуют, катаются на коньках, курят трубку.

Карл Верне был одним из первых художников, кто обратил внимание на повседневную жизнь солдата, на бытовые мелочи бивака, то, что в последствии воспринял и развил в своем творчестве художник наполеоновской эпопеи Никола-Туссен Шарле. Кроме разнообразных сюжетов присутствуют и различные пейзажные фоны – виды Франции, Италии, Египта, России, заснеженные горные вершины, панорамы городов, равнины и леса.

Вероятнее всего, над серией рисунков работал не только Карл Верне. Рассматривая изображения можно выделить несколько рук. Рисунки, выполненные Карлом, отличаются выверенным композиционным заполнением листа, уверенностью линии, точностью анатомических деталей фигуры человека и животного, тонкостью и деликатностью наложения красок – акварели для фона и гуаши для фигур. Изображения лошадей в «Регламенте Бардена» – одни из лучших примеров иппических изображений художника³²⁰.

Для фигур, исполненных соавторами Верне, характерна геометризация форм, обведение черным контуром фигур, деталей пейзажа, особенно, это заметно в изображении лиц, где жесткой черной линией подчеркнуты брови и профиль носа. Имена помощников Верне неизвестны, но, скорее всего, рисунки создавали художники, прикомандированные к Главному военному депо. Интересно отметить, что при присущей ему внимательности и аккуратности, Карл допускал вольности и неточности в изображении, которые становятся заметны при внимательном сравнении рисунков с описанием мундиров в тексте «Регламента Бардена». Униформа по рисункам Карла Верне не была исполнена в полном объеме, регламент был принят в 1813 году, когда большая часть армии находилась в Испании, а в следующем, 1814 году, после свержения Наполеона I в нем уже не было необходимости.

Массив рисунков Карла Верне, приложенных к документу, по мнению хранителя парижского Музея армии Фредерика Лакалля, является одной из жемчужин собрания музея³²¹.

Рисунки для «Регламента Бардена» и коллекций униформ и костюмов в батальном творчестве Карла Верне занимают особое место, так как представляют

собой «изобразительные документы», которые по определению В. В. Алексева, приведенному в его статье «Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках», дают «точное, правдивое представление о наблюдаемом объекте или явлении ... более документальны, более научны, нежели художественны»³²². Именно по этой причине произведения Карла Верне часто становятся иллюстрациями и объектами исследования в трудах по военной истории³²³.

Вход войск союзников в Париж в 1814 году превратил город в пеструю многонациональную толпу. Как писал один из очевидцев: «Город словно заливало неумолимым и угрюмым потоком зеленых мундиров и ослепительных плюмажей»³²⁴. Пестро одетые иррегулярные кавалеристы русской армии разбили свои биваки на Елисейских полях и купали лошадей в Сене. Парижане любовались разноцветными мундирами, которые, по словам французского историка Альбера Сореля (1842–1906), французы «двадцать лет видели лишь со спины»³²⁵, хотя стоит сказать, что это утверждение справедливо далеко не для всех сражений наполеоновских войн.

Карл Верне активно делал зарисовки самых колоритных типажей этого времени. В серии гравюр «Костюмы»³²⁶ (ил. 118–130), гравированной Л.-Ф. Дебюкурром, он запечатлел различных персонажей, находившихся в Париже в 1814 году. В серию входят 57 гравюр, выполненных в технике акватинты, раскрашенных акварелью, сброшюрованных в серии по шесть листов³²⁷. Известно семь серий и еще 15 отдельных листов. Из 56 листов – 35 представляют собой изображения военных разных национальностей: англичан, шотландцев, австрийцев, русских. Все они карикатурны, но карикатура в подобных обстоятельствах была единственным средством утешения и мести проигравших. Верне изображает застылость и неуклюжесть пруссаков, обжорство и надменность англичан, галантные манеры русских. Обращает на себя внимание гравюра «Прощание русского офицера с парижанкой» (№ 5) (ил. 122), где молодой обер-офицер склонился перед дамой в изящном поклоне, щеголяя модной прической с завитыми белокурыми кудрями. Интересен тот факт, что все

русские офицеры и солдаты изображены на гравюрах со многими наградами, среди которых всегда просматривается медаль в память Отечественной войны 1812 года, а у нижних чинов знак отличия Военного ордена. Много внимания уделено казакам, которые изображены на гравюрах «Галантный казак» (№ 6) (ил. 123), «Регулярный гвардейский казак» (№ 22) (ил. 127), «Калмык» (№ 32) (ил. 129), «Иррегулярный казак, везущий депеши» (№ 45) (ил. 130) и «Бивак казаков» (№ 17) (ил. 126).

Вообще, во время своего пребывания в Париже, казаки стали чуть ли не главной его достопримечательностью. Интерес к русскому казачеству возник во Франции еще в конце XVIII века, а после кампаний 1813–1814 годов эти всадники с пиками стали одним из излюбленных сюжетов европейских художников. Зарождающийся романтизм подогревал интерес художников к Востоку и всему необычному. Казаки пользовались даже большей популярностью, чем мамелюки. По словам известного русского полководца генерала А. П. Ермолова, казаки стали «удивлением Европы»³²⁸. «Популярность среди населения разных стран они завоевали благодаря экзотическому виду и нестандартному поведению в бою и в быту», как пишут авторы книги «Казаки в Париже в 1814 году»³²⁹. Основная часть рисунков Карла Верне с изображением казаков датируется 1810–1814 годами, гравюры ним были выполнены после 1815 года. В 1810 году гравер Шарль-Франсуа-Габриэль Леваше выполнил серию листов по рисункам Карла Верне. В серию вошли такие изображения как – «Казак черноморской сотни в бою», «Казак на марше», «Скачущий казак», «Казак на отдыхе», «Выход из лагеря» (ил. 131–133). Многие из листов серии существуют также и в цветном варианте.

Начиная с 1816 года Карл Верне активно работает в технике литографии, которая была изобретена в 1796 году А. Зенефельдером. Франсуа Лежен, посетивший Мюнхен в 1806 году сделал свою первую литографию на станке Зенефельдера. По возвращению он рассказал об этом Наполеону I, который загорелся идеей развития техники литографии во Франции. Но первый станок в Париже был установлен только в 1815 году. Началом же художественной литографии можно считать 1816 год, когда появились частные, независимые от

государства станки Ластери и Энгельмана. Верне делал литографии на этих первых прессах, а затем и на других, количество которых увеличивалось с каждым годом. В литографиях проявился вдохновенный стиль Верне-рисовальщика, он с большой легкостью и свободой использовал возможности новой техники, сочетая штриховку и растушевку, регулярную штриховку и штриховку в виде волнистых линий и зигзагов.

Карлом Верне была создана большая серия литографий представляющих кавалеристов³³⁰ (ил. 134–135), а также лошадей разных пород³³¹ (ил. 138–142). Наибольший интерес из всей серии представляют фигуры казаков. Художнику удалось с максимальной точностью передать типичные черты этих воинов. В серию входят изображения волжских, донских и уральских казаков, встречаются комические сценки, например, «Казак, упавший с лошади» или «Казак, пытающийся поднять лежащую на земле лошадь»³³².

Но с точки зрения изучения авторского стиля и манеры Карла особого внимания заслуживают не литографии, а оригинальные рисунки и акварели. Примечательны рисунки с натуры, их интересно сравнить с последующими литографиями. Например, литографии Энгельмана, изображающей казака и его лошадь, предшествовал быстрый живой карандашный рисунок³³³ (ил. 142). В наброске, выполненном тушью для гравюры Дебюкура «Казак регулярной гвардии», с помощью живой линии, всего несколькими штрихами Карл передал характерные особенности экстерьера лошади, черты улыбающегося лица казака. В литографии изображение приобрело некоторую карикатурность, которая была свойственна многим графическим работам Карла Верне (ил.127–128). Подготовительные рисунки для литографий более легкие и динамичные, чем выполненные по ним литографии.

Важной темой графических работ Карла Верне было изображение иррегулярных кавалеристов: не только казаков, но и мамелюков, которых он зарисовывал с большим вниманием. Литографии с фигурами мамелюков по рисункам Верне выполнены Дебюкуром, Леваше, Кокере и Жазе. Карл Верне представляет этих воинов спасающимися бегством или несущимися в атаку. Они

запечатлены во всем великолепии: в ярких тюрбане и шароварах, с дротиком, с изогнутой саблей, с кинжалом в инкрустированных ножнах, на коне с богато украшенным седлом и сбруей. Мамелюки, по воспоминаниям генерала Девернуа, были красивыми и отважными воинами, умелыми всадниками³³⁴. Для наполеоновской Франции они были отважными восточными воинами, brutальными, агрессивными, овеянными ореолом романтики³³⁵. Именно такими Карл Верне изображает их на своих гравюрах (ил. 143–146).

Батальная графика Карла Верне документальна и является историческим источником. Согласно классификации, приведенной В. И. Стрельским в его статье «К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике», картины об исторических событиях можно разделить на три группы: написанные участниками и современниками событий, созданные в более позднее время, и полотна, отражающие лишь идеи и чувства, оторванные от исторической действительности³³⁶. По мнению авторов статьи «Гносеологическая функция произведений искусства как исторических источников» В. А. Ельчанинова и Н. И. Миронец «историческими источниками являются произведения искусства, созданные в исследуемый период современниками, участниками или свидетелями изображаемых событий, по горячим следам, под их непосредственным впечатлением или через определенный промежуток времени после более глубокого их осмысления»³³⁷.

Более развернутая система классификации изложена Д. И. Горшковым в статье «Акварельный рисунок сражения при Москва-реке 7 сентября 1812 г. работы капитана штаба Великой армии Фердинана Жоржа Тартара. К вопросу о классификации иконографии сражения»³³⁸. Несмотря на то, что данная классификация разработана для иконографии Бородинского сражения, она может быть отнесена и к батальной графике в целом. К первой группе относятся зарисовки, выполненные во время сражения или сразу после него, непосредственными участниками или очевидцами событий; ко второй группе – рисунки, созданные очевидцами после исторических событий; к третьей группе – произведения авторов, которые не являлись непосредственными участниками

событий, но посетили места, где они происходили; к четвертой группе – произведения, в которые внесены художественные изменения в ущерб точности и достоверности; к пятой группе им – произведения созданные участниками в позднейшее время под влиянием сложившихся преданий; к шестой группе – непрофессиональные рисунки участников сражений. Произведения Верне, вероятнее всего, можно отнести ко второй группе, так как художник находился при штабе и не принимал непосредственного участия в военных действиях, но совершенно точно видел поле сражения, подготовку к нему и последствия боя, имел сведения о расположении основных сил.

2.4. Сражения и портреты Наполеона I в живописи Карла Верне

Постепенное изменение положения академической исторической живописи как ведущего жанра уже в середине в XIX века в значительной степени явилось следствием политики правительства в отношении искусства. Поощрение изображения эпизодов современности, которое до этого не поощрялось академической доктриной, а также обилие правительственных заказов при Наполеоне I, привело к увеличению количества художников, обратившихся к новой тематике. Многие солдаты взялись не только за перо, чтобы оставить мемуары о своих приключениях на поле битвы, но и за кисть, создавая картины на военно-исторические темы.

Еще в конце XVIII века в исторической живописи наряду с сюжетами из древней истории стали популярны сюжеты из современной национальной истории. Граф д'Анживийе, предлагая художникам темы для выставки в Салоне 1777 года, заметил, что особенно при соблюдении «большого стиля», современные события могут стать достойными для живописного изображения³³⁹. Историческая живопись постепенно обращалась к современным сюжетам, пытаясь не противоречить при этом академическим вкусам. Портреты «мучеников» революционных лет – Марата и Жозефа Бара, написанные Жаком-Луи Давидом, вполне соответствовали универсальным идеалам героического,

выявляя индивидуальность героев³⁴⁰. Но то, что было, в 1790-е годы творческим вызовом установленным академическим правилам у Давида, при Наполеоне I стало официальным требованием. Картины сражений, дипломатических переговоров, менее значительных событий, таких, например, как император, общающийся с солдатами или склоняющийся к раненым, являлись, по сути, документальными репортажами.

В XVII–XVIII веках историческая живопись занимала прочное главенствующее место в иерархии художественных жанров, опережая портрет, жанровые сцены, пейзаж и натюрморт. Но в период расцвета Первой империи эта иерархия превратилась просто в систему классификации, некую схему, которая использовалась для подготовки традиционных обзоров Салонов. Однако историческая живопись оставалась самой востребованной темой для критиков. В критических обзорах Салонов она обсуждалась в следующем порядке: масштабные картины на сюжеты современных событий, картины на те же темы небольшого формата, картины из греко-римской истории. То, что казалось невозможным десять лет назад, стало реальностью: античная тематика утрачивала свои позиции в историческом жанре. Художники явно отдавали приоритет картинам на сюжеты современных событий. В 1810 году газета «Journal de Paris» опубликовала статистический анализ исторических картин, показанных на Салоне: 29 картин на сюжеты из греческой истории, 5 – римской, 47 – исторические события из жизни императора, 22 – военные кампании императора. Таким образом, картины, посвященные Наполеону I, почти в два раза превышали по количеству полотна на сюжеты из древней истории³⁴¹.

На изменения в жанре исторической живописи в начале XIX века и включение в него современных сюжетов существенно повлияло и повышение общественного интереса к истории. Известный французский историк Огюстен Тьерри (1795–1856) считал, что XIX век приобретет название «век истории»³⁴². В результате возрастающего общественного интереса к событиям настоящего времени начинает создаваться большое количество «Историй Наполеона», в которых предания и факты соединяются воедино. Такие «соединения»

легендарного и документации, вымысла и факта были охарактеризованы некоторыми авторами, как «вторжение» литературы в историю. Например, критик Шарль Луандре выступал против «эксплуатации истории поэтами, драматургами»³⁴³. Нельзя забывать, что в наполеоновскую эру (1796–1815) целенаправленно создавалась легенда о жизни императора и важных событиях, связанных с его деятельностью. Поэтому следует учитывать то, что многие описанные события, встречающиеся в письменных источниках и затем положенные в основу живописных произведений, были вымышленными³⁴⁴. В то время еще господствовала академическая доктрина строгого приверженца классицизма Катремера де Кенси, писавшего: «Муза истории не менее подвержена ошибкам ложного рвения к правде. Мы не можем сомневаться, что первая обязанность историка – правдивость и преданность фактам, которые он пересчитывает. Но манера представления их также вступает, до определенного момента, в область поэтической имитации; и искусство освещения причин событий, описания портретов и черт характеров, делающее повествование живым, красочным и динамичным, является художественным конкурентом поэзии и живописи»³⁴⁵. Эта доктрина допускала использование историческим живописцем поэтических вольностей и литературного приукрашивания и, следовательно, некоторого искажения исторической правды.

Изображение исторических событий было иногда настолько персонифицированным, что действительное и вымышленное иногда становились неразличимыми. Вторжение красочной литературности в область строгой историчности выразилось в первую очередь в описании различных деталей и бытовых подробностей. Например, в трехтомной истории Франсуа Ксавье Паже 1056 страниц посвящено только периоду Консульства³⁴⁶. В рассказе о переходе через перевал Св. Бернарда французской армии, автор пишет о ежевичных полянах, по которым прошли воины, о толщине снега, о том, как солдаты размачивали засохший хлеб в снегу. Детализация была призвана развлечь читателя и вовлечь его в «переживание» истории.

Примером такого подхода к живописи может служить полотно Карла Верне

«Сражение при Маренго», написанное в 1800 году и показанное в Салоне в 1801 году (Национальный музей, Версаль) (ил. 147–148). Художественный критик Фурнель отметил, что документализм и точность в передаче стратегических особенностей сражения были основной чертой картины, что Карл Верне – «тактик, который переводил официальные военные бюллетени в произведения живописи» и в этом заключались его новаторство и оригинальность³⁴⁷. В 1806 году по просьбе императора Карл Верне внес в картину изменения, согласно новым планам сражения, которые ему предоставили в Главном военном депо³⁴⁸. Общая композиция основана на рисунке Верне «Сражение при Маренго» из серии «Кампании французов при Консульстве и Империи», о котором говорилось раньше. Но в картине художником иначе решен передний план. Группы воинов более четко структурированы и подчинены общему движению, найдены точные соотношения фигур с пейзажем. Как писал художественный критик и поэт Пьер Шоссар, «планы выверены и прочувствованы, разные эпизоды хорошо связаны с общим действием»³⁴⁹. На картине, в отличие от рисунка, пейзаж и панорама поля боя не играют столь решающего значения. Карл Верне не делает генерала Келлермана главным героем картины, а передает лавры победителя Наполеону, который изображен справа в окружении своего штаба. В книге о французской батальной живописи Арсен Александр так описывает картину: «Это большое стратегическое действие, где все объяснено и взаимосвязано... Мы чувствуем, что сражение выиграно, несмотря на смерть Дезе, который изображен на дальнем плане. Уже австрийские войска окружены французской кавалерией, уже большое количество вражеских офицеров сдает оружие на переднем плане. В конце концов, Наполеон дает приказ об атаке, которая приведет к окончательной победе. Это, несмотря на некоторую холодность, очень красивая батальная картина, светлая и хорошо скомпонованная»³⁵⁰. Художник применил композиционный прием, разработанный им еще в рисунках для изображения Итальянских кампаний, и который впоследствии он будет использовать в картинах, посвященных «Наполеоновской легенде». Маршалы и свита, поражающие пестротой и великолепием нарядов, блеском галунов и эполет, композиционно вписаны в

эллипс, очерчивающий профильное изображение светло-серого арабского скакуна и скромную фигуру императора в его традиционной черной шляпе. Фигура Наполеона I выделена лучом света. Фигура лошади в трехчетвертном повороте замыкает этот композиционный эллипс и возвращает внимание смотрящего к императору. Контраст роскоши одеяний маршалов и скромного серого редингота и конно-егерского мундира Наполеона, выделяет его фигуру. Лошади маршалов представлены в различных поворотах и ракурсах, маршалы жестикулируют, их лица, выражающие бурю эмоций, фигура императора спокойна и почти неподвижна. Такой композиционный ход не был случайным, он служил созданию легенды о Наполеоне как о демократичном лидере, «маленьком капрале», любимце армии, что в последствии еще более явно проявилось в картине Карла Верне «Утро Аустерлица», портрете Наполеона, а также в картинах художников Франсуа Жерара, Адольфа Роена и Ораса Верне. Шарль Блан пишет о том, что при удачном композиционном решении и правдивости деталей, колорит лишает полотно «Битва при Маренго» половины великолепия: «Если рассматривать отдельные участки картины, они приятны по цвету, но в целом, картина немного холодна»³⁵¹. К сожалению, приходится верить словам критика о колорите картины, так как она находится в запасниках музея и известна только по черно-белой фотографии и гравюрам. Многие современные критики восторженно отзывались об этом полотне, называя его одним из лучших изображений батальных сцен периода Первой империи, позволяющим понять все маневры этого дня³⁵². Позднее некоторые критики отмечали, что «искусный художник смог соединить науку Жомини и ясность Тьера»³⁵³. (Жомини Генрих Вениаминович 1779–1869 и Тьер Луи Адольф 1797–1877) были известными историками и военными писателями). Император был очень доволен картиной³⁵⁴, просил выразить Верне свое удовлетворение и вручить шесть тысяч франков³⁵⁵.

Еще одна картина на сюжет сражения при Маренго была написана совместно Робером Лефевром, Жозефом Бозе и Карлом Верне: «Генерал Бонапарт и начальник штаба Бертье в битве при Маренго» (1800–1801. Фонд Наполеона, Париж) (ил. 149–150). Полотно несет на себе отпечаток батальной живописи

XVIII столетия. Сражение при Маренго для Лефевра лишь повод изобразить двух главных героев дня – Первого консула и генерала Бертье. Оба героя располагаются на небольшой возвышенности, с которой можно наблюдать панораму сражения. Карл Верне в это время работал над своей картиной, посвященной этому сражению. Им написана сцена сражения и, вероятно, группа гусара с лошадьми, по композиции она повторяет группу гусара с лошадью из гравюры «*Congé absolu*», лошадь узнаваема – это Ля Белль, она участвовала в сражении при Маренго и была любимицей художников³⁵⁶. Но художественный критик Г. Лавалле сомневался в том, что лошади изображены Карлом: «Они написаны художником, у которого не было ни времени, ни желания изучать грациозные породы, которые Верне превосходно писал. Лошади Лефевра, или возможно третьего соавтора»³⁵⁷.

По поводу участия Жозефа Бозе также возникало много вопросов. Художник приобрел полотно и выставлял его под своим именем в Амстердаме и Лондоне, когда об этом узнали в Париже, разгорелся скандал в периодической печати. Лефевр обвинял Бозе, супруга которого в ответ утверждала, что именно ее муж был автором рисунка и композиции. Лефевр это опровергал, приводя свидетельства Карла Верне, Герена, Ландона и Мериме³⁵⁸. Возможно, Жозеф Бозе, портретист Людовика XVI и королевской семьи, предпринял этот шаг для того, чтобы выйти из забвения. Карин Гугено, хранитель Фонда Наполеона в Париже, предполагает, что взаимное сотрудничество художников все же было возможно, Лефевр и Бозе нередко работали вместе над портретами до Великой Французской революции, лица Бонапарта и Бертье выполнены в манере очень схожей с манерой Бозе³⁵⁹.

Дальний план передан Карлом Верне в характерной для него розовато-голубой гамме, фигуры гусар и их лошадей написаны легко, прозрачно, с точной детальной проработкой. Мотив сражения на дальнем плане с силуэтами всадников применялся Карлом Верне при создании портретов Наполеона.

Картина «Наполеон отдает приказание перед сражением при Аустерлице» (1808. Национальный музей, Версаль) (ил. 151–152) является самым известным

произведением Карла Верне. Показанная в Салоне 1808 года она имела громадный успех. Интересно, что полотно было выставлено рядом с картиной Жана-Антуана Гро «Сражение при Эйлау». При сравнении этих двух картин, становится очевиден совершенно различный подход художников к воспроизведению исторического события. Но тем не менее, чертой, характерной для этого периода творчества как Гро, так и Карла Верне, является введение живых бытовых эпизодов в живопись, что проявляется, например, в изображении диалогов Наполеона с маршалами и с пленными. Однако критик Пьер Шоссар в описании Салона 1808 года осуждал произведения, в которых использовалась «чрезмерная» детализация (порой доведенная до утрированной трактовки), вместо поучительности сюжетов³⁶⁰. Появление «анекдотического» в исторической живописи стало прямым следствием интереса к «анекдотическому» в истории и в литературе. Авторы конца XVIII–начала XIX века пытались представить исторические эпизоды в виде ярких запоминающихся сцен. В отчете жюри 1810 года о премии в области науки и искусства, присуждаемой раз в десять лет, задачи историка описываются так: первым, без сомнения, является точность в представлении фактов, но это не является самым трудным, главное заключается в таком описании характеров действующих лиц и событий, которое способно вызвать интерес у читателей³⁶¹. Исторический анекдот становился все более популярным. Например, в журналах «Bulletin de Paris» и «Moniteur Universel», приблизительно одна треть номеров включает раздел «Анекдоты»³⁶². Многие книги о Наполеоне также имели два раздела: история и анекдоты. Были ли анекдоты основаны на реальных событиях, можно лишь предполагать. Анекдот был одним из способов сочно и доступно подать историческое повествование, способом создания мифа о Наполеоне I, как о народном лидере, не чуравшемся непосредственного общения с любым из своих подданных.

Сюжет картины «Наполеон отдает приказание перед сражением при Аустерлице» понятен из её названия. Изображенный момент современник описывает так: «Наступил, наконец, день 11 фримера. Лучезарное солнце поднималось, и эта годовщина коронации императора, в которую должно было

произойти одно из самых красивых военных событий века, была самым прекрасным днем осени. Это сражение, которое солдаты называли днем трех императоров, другие называли днем годовщины Коронации, и которое император назвал днем Аустерлица, останется навсегда в анналах великой нации. Император, окруженный всеми своими маршалами, ждет, пока горизонт прояснится, чтобы дать последние указания. С первыми лучами солнца, указания даны, и каждый маршал устремился галопом к подчиненным ему войскам»³⁶³. В свою очередь, Т. де ля Верн, приводит такое описание сражения: «В самом начале утра, огни вражеских биваков начали затухать, несмотря на темноту, высоты Працена казались пустыми. Позиции, предписанные императором, были пунктуально заняты. Император был на небольшом пригорке на биваке, окруженный всеми своими маршалами: он не сомневался, что враг не следит за исполнением его планов; но он ждал, перед тем как дать сигнал к началу сражения, что день подтвердит этот план. ... Вскоре, солнце встало; этот день, годовщины коронации императора, в который должно было произойти одно из самых красивых военных событий века, казалось, будет одним из самых хороших дней осени. Тьма, которая еще была над высотами, рассеялась, и они оказались оставлены теми тысячами солдат, которые провели на них эту ночь.

- Сколько нужно времени, – спросил император у герцога Далматского, – чтобы дойти до высот Працена с вашими дивизиями?
- Менее двадцати минут, – ответил герцог.
- В таком случае, сказал император, подождем еще четверть часа.

Стрельба в районе деревни Тельниц стала активнее, но врагу не удавалось продвинуться. С правого фланга прибыл адъютант, чтобы сообщить, что на левом фланге неприятеля от сорока до пятидесяти тысяч человек, которые построены в пять колонн, и они покинули высоты Працена, что неприятель хочет захватить деревни Тельниц и Сокольниц, и что следует послать подкрепление в эти деревни, если их хотят сохранить, так как они не смогут противостоять столь мощной силе противника. Но, кажется, что этот офицер не принимал во внимание тот факт, что оставление деревень входило в планы императора. Наполеон отдает сигнал:

Неаполитанский король, князь Понтекорво, герцоги Монтебелло и Далматский скачут галопом; было около половины девятого»³⁶⁴.

Именно этот детально и красочно описанный момент представлен на картине. Прибывший адъютант в красных чакчирах и красном ментике изображен на переднем плане, Наполеон отдает приказ о начале сражения, и маршал Бернадотт, князь Понтекорво, готов пуститься в галоп. Композиция картины проста и лаконична, в ней проявилось стремление художника к строгости и выверенности стиля. Группа маршалов и Наполеон максимально приближены к переднему плану и выделяются четкими силуэтами на фоне рассветного неба. Говоря об этом полотне, следует отметить присущий Карлу Верне прием использовать уже найденные композиционные решения. Фигура Наполеона I и окружающей его свиты лишь с небольшими изменениями повторяет фрагмент картины «Битва при Маренго». Линия горизонта занижена и перед зрителем не развернута сама панорама поля боя (как на картине «Битва при Маренго»), не подчеркнуты особенности ландшафта, на предстоящее сражение указывают лишь колонны уходящих егерей. Фигуры переднего плана укрупнены, что было достаточно ново для батальной живописи периода Первой империи. Критик Ш. Ландон отмечал, что «до сих пор, по крайней мере во Франции, не создавалось таких грандиозных по размеру картин, посвященных подобному сюжету» и оправдывал этот размер высоким рангом изображенных персонажей³⁶⁵. Шарль Блан также подтверждает эту идею: «если бы не известные персонажи, такие как Наполеон, Бернадотт, Бессьер, Мюрат, это полотно могло бы сойти за громадную жанровую картину... Но один только размер фигур превращает картину в историческое полотно»³⁶⁶.

Композиция построена с таким расчетом, чтобы сразу привлечь внимание к главному персонажу. Император верхом на белом жеребце помещен практически в самый центр всей сцены. Лошади маршалов и свиты примечательны своей стройностью, четкостью движений, гордой осанкой; они взволнованы, встают на дыбы, предвкушая сражение. Их вид поразил многих критиков своей выразительностью³⁶⁷. На переднем плане – фигура неизвестного всадника со

спины, в трехчетвертном повороте, которую Верне нередко повторяет в своих работах, и которая служит подтверждением его виртуозного мастерства рисовальщика. Эта фигура замыкает композиционный круг вокруг Наполеона I.

Как заметил художественный критик Э.-Б. Гарнье, большой жизненностью отличаются образы маршалов, в картине тщательно переданы их характерные жесты и манеры³⁶⁸. А. Дайо, автор книги о мастерах семейства Верне, считает эти изображения лучшими портретами Бернадотта, Бессьера и Мюрата. «В этот торжественный миг маршалы создавали вокруг императора самый прекрасный ансамбль, который может представить себе воображение. Чудесное зрелище! Сколько славы, собранной вместе! Сколько полководцев, справедливо и самым разным образом известных, окружают величайшего из воителей всех времен! Мне кажется, я сейчас вижу, как они, получая от него вдохновение, разлетаются, словно унося с собой молнии, чтобы разгромить силы двух Империй» – так повествует об Аустерлицком сражении в своих мемуарах бригадный генерал Филипп-Поль де Сегюр (1780–1873)³⁶⁹, но его слова в полной мере можно отнести и к картине Карла Верне. Кроме Бернадотта, Мюрата и Бессьера, на полотне также изображены маршалы Ланн и Бертье. По поводу личности еще одного из персонажей существуют разные мнения: иногда его определяют как генерала Огюста-Жана-Габриэля де Коленкура, иногда – как маршала Даву. Яркие одеяния маршалов и генералов, расшитые золотом, контрастируют со скромным черным рединготом императора. Этот художественный прием, уже использованный художником ранее, был необходим не только для того, чтобы сделать Наполеона более заметным среди маршалов. На это обратил внимание Доменик Виван-Денон в письме Франсуа Жерару, когда писал в 1806 году по поводу картины «Сражение при Аустерлице»: «Подчеркните костюмы чинов, которые окружают императора, так как они контрастируют с его обычной простотой, которая немедленно делает его различимым среди них»³⁷⁰. В утро Аустерлица Наполеон был одет в пальто с меховым воротником, перед Ульмом он был одет в кюлоты, голубой жилет и сапоги в венгерском стиле, после сражения при Йене он носил синий редингот, зимой 1807 года – красные сапоги и широкий плащ, подбитый мехом, в 1812 году

– польский редингот, в 1813 – пальто синего цвета и расшитую золотом пелерину³⁷¹. Но изображение Наполеона в конно-егерском мундире, простом рединготе и традиционной черной шляпе стало каноническим, и было частью создания легенды о «маленьком капрале», скромном и демократичном лидере.

Критики упрекали полотно «Утро Аустерлица» в холодности колорита, им хотелось видеть более теплые тона, ведь Аустерлиц запомнился своим ослепительным солнечным светом, который ассоциировался с блеском славы Наполеона.

Полотно «Утро Аустерлица» было благосклонно встречено публикой. Ландон в обзоре Салона писал: «Следует считать эту картину не только шедевром художника, но и шедевром всей нашей школы в новом жанре»³⁷², критик А. Жаль отметил, что в этой картине, полной движения и жизни, проявился весь талант Карла Верне³⁷³. Художник за эту работу был награжден орденом Почетного Легиона из рук самого императора. Вручая орден Карлу Верне, Наполеон Бонапарт произнес: «Месье Верне, вы как Баярд, без страха и упрека. Держите, так я вознаграждаю заслуги»³⁷⁴.

Речь императора стала сюжетом и для полотна Карла Верне «Осада Мадрида» (1808. Национальный музей. Версаль) (Ил. 153–154). Однако в обзоре Салона 1808 года было высказано мнение о том, что изобразительное искусство не способно воспроизвести слово, что изображение должно быть подкреплено дополнительным текстом, ибо зрители, у которых не было возможности прочесть этот текст, никогда не будут в состоянии разобраться в сюжете картин. Следует добавить, что в экспозиции Салонов было принято выставлять работы с пояснительными текстами или пояснение присутствовало в названии картины. Критик отметил неясность в интерпретации сюжета полотна Верне, который вызывал обсуждения и споры среди зрителей, становился источником для угадывания, тем самым укрепляя «Наполеоновскую легенду»³⁷⁵.

Сюжетом картины «Осада Мадрида», которую также принято называть «Бомбардировка Мадрида», «Наполеон перед Мадридом», «Наполеон принимает делегатов от города Мадрида», стали строки, приведенные в бюллетене Великой

армии: «Император вышел из своей палатки, чтобы встретить представителей города Мадрида, и сказал им: "Если в час, указанный на этих часах (которые держал герцог Фриульский), вы мне не принесете капитуляцию, вы узнаете силу нашего оружия"»³⁷⁶.

Кроме Верне картина на этот же сюжет была заказана и барону Ж.-А. Гро (ил. 155). Вероятно, Гро и Карлу Верне были даны четкие указания по поводу того, как следует представить событие. Обе картины строятся по одной композиционной схеме. В традиционном для живописи ампира решении сюжета о капитуляции крепости обычно изображалась панорама города, дополненная тщательно проработанным пейзажем и изображением живописно расположенных войск наполеоновской армии, лошадей, биваков и обозов; Наполеон в окружении маршалов помещался в центр композиции, где и принимал капитуляцию от парламентариев. Взятие города представлялось в эпическом и героическом ключе. В качестве примера можно привести картину Шарля Теверена «Сдача Ульма» (1815. Национальный музей, Версаль) и акварель Джузеппе Пьетро Бажетти «Капитуляция Мадрида» (Национальный музей, Версаль) (ил. 156). Кроме того, стоит отметить, что полотна Карла Верне и Жана-Антуана Гро очень близки по расположению фигур к гравюрам Мотта и Монне³⁷⁷ на тот же сюжет (ил. 157–158).

На картине Карла Верне важное историческое событие представлено в виде жанровой сцены: Наполеон с генералом Дюроком и маршалом Бертье, а также группа испанцев – генералы Морла и Фернандо де ла Вера, командиры мадридского ополчения, священники – все фигуры приближены к переднему плану и практически полностью занимают плоскость полотна, на горизонте видны неясные очертания города и строй французских драгун в касках и зеленых мундирах.

Полотно «Осада Мадрида» Карла Верне отличается от картины Гро более лаконичным и тонко проработанным колоритом. В обзоре Салона 1810 года критик Гизо писал: «В композиции [Верне] есть очень красивые части, хорошо выстроенный ансамбль, ловкость и четкость мазка. Но голова испанца, который

смотрит с ужасом на часы в руке герцога Фриульского, на которых Наполеон показывает час сдачи города, выражение его лица утрированное, черты искажены страхом. В целом, не хватает строгости, грандиозности, без которых немислима историческая композиция. ... У Гро мало воодушевления и он преувеличивает в некоторых местах настоящие эмоции. Верне заставляет себя заменять преувеличением то воодушевление, которое у него отсутствует. Это подтверждает и то, что те лица, на которых ему не надо было изобразить сильную эмоцию, очень красивы и жизненны»³⁷⁸. Тем не менее, Верне удалось без излишнего театрального пафоса точно передать настроения защитников Мадрида. Генерал держит руки на эфесе шпаги, один из руководителей ополчения с ненавистью смотрит на императора, они не побеждены и готовы сражаться, но вынуждены пойти на капитуляцию, так как другие парламентарии на коленях просят победителя о милосердии. Стоит добавить, что картина была выставлена на Салоне в 1810 году, когда в Испании продолжалась свирепая герилья.

В композиции, для того чтобы передать смысл слов императора, художник переносит акценты на жест Наполеона, к его руке направлены взгляды и устремлены движения остальных персонажей. В рамках создания «Наполеоновской легенды» она становится «рукой справедливости», от которой зависит судьба испанцев.

Карл Верне и Жан-Антуан Гро были крупнейшими мастерами двух эпох – революции 1789–1794 годов и Первой империи. Карл к 1800 году был только художником, изображавшим лошадей. Гро, который был на тринадцать лет младше Верне, в тот же период писал исторические картины в духе академической традиции. Они оба одновременно определились на государственную службу. Гро никогда не был анималистом, но ему легко удавалась передавать сложные движения животных в этюдах и набросках. К сожалению, в законченных произведениях эти образы обретали статичность, тяжеловесность и декоративность. Карл Верне в своих батальных картинах отводил лошадям равную, а иногда даже более важную роль, чем людям. Если сравнивать исторические картины Верне и Гро на современные сюжеты, то

документально-точное, верное в деталях изображение Верне контрастирует с пафосом и идеализацией, присущими полотнам Гро. Карл был заинтересован в стратегии боя и тщательном изображении всех деталей униформы. Гро, в свою очередь, старался передать внешнюю романтику, упоение победой, строил композиции так, чтобы подчеркнуть героический или трагический пафос события, а не запечатлеть конкретный исторический эпизод. Художественный критик Оливье Мерсон отмечал, что по сравнению с Гро «Карл менее героичен, менее яростен, также менее патетичен», но при этом более реалистичен и точен в деталях³⁷⁹. Гро бесспорно был более успешен в изображении патриотизма и духа «Наполеоновской легенды», и, естественно, он был более почитаемым художником, чем Карл Верне, так как больше импонировал императору, желавшему прославления своих побед.

Менее известными, но наиболее поэтичными и лаконичными произведениями Карла Верне на сюжеты сражений Наполеона являются, картины «Сражение при Лоди» (ил. 159) и «Сражение при Риволи» (ил. 160), созданные для Галереи баталий в замке маршала Бертье в Гробуа. Полотно «Сражение при Лоди» отличается смелой и в то же время очень изысканной композицией, основанной (правда, с некоторыми изменениями) на рисунке Карла Верне на тот же сюжет. Фигура Наполеона в окружении маршалов и группа всадников на переднем плане, готовящихся перейти реку вброд, представлены в контражурном освещении и выделяются на светлом фоне лишь изящными силуэтами. Композиция разбита на две части изображением столба дыма от пушечного залпа, которым одновременно акцентирован драматизм происходящего события.

В картине «Сражение при Риволи», в отличие от уже упоминавшейся одноименной гравюры Карла Верне, изображение детально проработанной сцены сражения на полотне дополнено выразительной группой генералов во главе с Наполеоном. Композиция полна динамики и подчинена общему спиралевидному движению. Полотно исполнено в светлом холодном колорите, в отличие от картины «Сражении при Лоди», написанной в теплых коричневатых тонах.

Карл Верне не работал в жанре портрета, но, тем не менее, им был создан

конный портрет Наполеона в окружении маршалов, представленный в экспозиции Салона 1808 года³⁸⁰ (ил. 161). Наполеон изображен на скачущем галопом белом в яблоках жеребце, и его фигура занимает большую часть полотна (копыта изображенной лошади словно касаются рамы). На горизонте поднимаются дымы сражения, видна уходящая вдаль колонна карабинеров в медных кирасах и касках с красным волосяным гребнем. За деревьями просматриваются силуэты мамелюка Рустама в экзотическом одеянии и одного из генералов, возможно, Дюрока³⁸¹. Некоторые детали картины повторяют элементы полотен «Утро Аустерлица» и «Битва при Маренго». Фигура самого Наполеона полностью идентична фигуре на литографии Леваше по рисунку Карла Верне «Наполеон I, Император французов и король Италии» (ил. 162). В этом портрете проявилось умение сочетать правильность рисунка с его изяществом, но сам образ Наполеона не отличается героизацией и яркой индивидуальной характеристикой, лицо императора лишено эмоций и напоминает плоскую маску. Складывается впечатление, что художник не стремился передать переживания и мысли монарха, он просто следовал сложившейся иконографии его изображения. Тем не менее, полотно было благосклонно встречено критикой и самим императором, и послужило основой для множества гравюр и воспроизведений в изделиях декоративно-прикладного искусства.

В период Реставрации Карлом Верне для украшения залов Версаля было создано монументальное полотно «Взятие Памплоны маршалом де Лоринстоном 7 сентября 1823 года»³⁸² (1824. Национальный музей, Версаль) (Ил. 163), грандиозная композиция, полна воздуха и движения. Сохранилось письмо, в котором Карл Верне, которому в этот момент было шестьдесят пять лет, отвечает на письмо о заказе: «Я с готовностью принимаю это предложение, но не без опасения, так как, несмотря на мой возраст, я выйду на арену вместе с молодыми людьми, полными таланта и вдохновения. Среди моих коллег также есть опасные соперники, которые младше меня на 10–11 лет. К тому же я располагаюсь между двух очень грозных имен³⁸³, которые, я думаю, нет необходимости Вам упоминать. Несмотря на все эти трудности, которые встают перед моим слабым талантом, у

меня есть храбрость взяться за картину, которую мне доверили. Я прошу лишь снисхождения, как ветеран, который должен шагать вместе с молодыми солдатами»³⁸⁴.

2.5. Сцены охоты в творчестве Карла Верне

Несмотря на постоянный успех, которым Карл Верне пользовался как живописец и на ту важную роль, которую он играл в батальной живописи, художник в период Реставрации переходит, в основном, к изображению охотничьих сцен с участием Людовика XVIII, Карла X и его сыновей. Особенно много им было создано литографий, изображающих различные моменты псовой охоты, в его живописи также присутствует немало подобных сюжетов. В рамках данного исследования стоит обратить внимание на сцены с известными историческими персонажами. Полотно «Герцог Орлеанский и герцог Шартрский на встрече во время охоты в 1789 году» (Музей Конде, Шантильи) (ил. 164) является примером изображения охоты в английском стиле. Примечателен дальний план, заполненный динамичными силуэтами собак, лошадей, ловчих и загонщиков. Ясный рисунок, четкость контура, верность передачи мускулатуры лошадей, тонкая деликатная живописная поверхность характеризуют руку Карла Верне.

Наполеон I стремился возродить традиции королевской охоты, забытые после революции 1789–1794 годов. В историографии сложилось мнение о нем, как о неудачливом охотнике. Во многом эти неудачи в годы Консульства были обусловлены бегством из страны дворян, среди которых были опытные охотники. Но с 1804 года он восстанавливает традиции королевской охоты, получает в собственность леса Версаля и Фонтенбло, назначает маршала Бертье великим ловчим. Охоты играли важную политическую роль, были инструментом власти, который Наполеон использовал, чтобы усилить связи с иностранными монархами и вернувшимися из эмиграции аристократами. С 1810 года император становится страстным охотником, и охотится в лесах Трианона и Компьена практически

ежедневно. Эти сцены стали сюжетами полотен Карла Верне, выставленных в Салонах 1808, 1810 и 1812 годов.

Наиболее примечательной является картина «Наполеон на охоте в Компьенском лесу» (1811. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (ил. 165), которая входила в серию, посвященную выезду Наполеона и его второй жены Марии-Луизы на охоту в Компьенский лес. Серия состоит из двух рисунков и двух картин, которые изображают четыре эпизода охоты в Компьенском лесу. Первый эпизод запечатлен в рисунке «Выезд императрицы Марии-Луизы на охоту» (Эрмитаж, отдел рисунка, инв. № 18887). Второй эпизод выезда на охоту показан в совместной живописной работе Верне и Ксавье Бидо – «Выезд императора и императрицы на охоту в Компьенский лес» (1810–1811. Музей Мармоттан, Париж) (ил. 166), в которой уже присутствует император, присоединившийся к кавалькаде.

В третьем полотне серии – «Наполеон на охоте в Компьенском лесу» изображен момент охоты Наполеона на оленя, предварительно загнанного егерями в западню. Картина была написана по заказу Наполеона I и вскоре перешла в собрание его приемного сына Евгения Богарне. Композиция полна движения: скачущие галопом лошади, бегущие загонщики, собаки, терзающие оленя. С помощью сложных ракурсов и поворотов лошадей Карл Верне «закольцовывает» динамичную композицию вокруг фигуры Наполеона. В трактовке пейзажа прослеживается явное влияние живописи Клода-Жозефа Верне. Техника живописи приближена к акварельной, жесткий линейный рисунок коричневой краской просвечивает из-под тонких слоев прозрачной лаковой краски.

В подобной технике исполнено и полотно «Охота Наполеона в Фонтенбло» (Музей охоты и природы, Париж) (ил. 170). Охотам Наполеона и его супруги также посвящены полотна Карла Верне и Бидо «Дебуше³⁸⁵ перед Большим Трианоном», «Прогулка Наполеона и Марии-Луизы в Сен-Клу», «Прогулка Наполеона и Марии-Луизы в 1810 году по карповому пруду в Фонтенбло» (1810–1811. Музей Мармоттан, Париж) (ил. 167–169).

Красочно и с юмором Карл Верне изображал церемониальные охоты

Людовика XVIII и Карла X. Полотно «Охота на оленя в день святого Губерта в лесах Медона» (1827. Лувр, Париж) (ил. 171–172) изобилует тщательно прописанными деталями, переполнено жанровыми сценками. Картина «Отъезд на охоту» (1824. Музей охоты и природы, Париж) (ил. 173) изображает герцога Ангулемского, выезжающего на охоту в Фонтенбло.

Охоты второго сына короля Карла X – Карла-Фердинанда, герцога Беррийского стали сюжетом для целой серии литографий («Охота на оленя в Верьере», «Охота на оленя в Компьене», «Охота в лесах Медона», «Охота на оленя в лесах Мальмезона»). К этим литографиям сохранились подготовительные рисунки Карла Верне (собрание Бориса Вильницкого³⁸⁶ (ил. 174–183), хотя их подлинность, на наш взгляд, может вызывать сомнения. Литографии были настолько популярны, что легли в основу изображений на вазах и сервизах Севрской мануфактуры (ил. 184).

Карл Верне опирался в своем творчестве на традиции французской живописи XVIII века: в компоновке многофигурных сцен и распределении света в пейзажах можно проследить влияние Клода-Жозефа Верне, Гюбера Робера и Шарля Лебрена. В батальной живописи Карл Верне, используя достижения XVIII века (знание военной техники и тактики, использование точных топографических карт, перспективное изображение баталии с высоты птичьего полета, синоптическую передачу хода сражения) попытался применить новый, документальный подход к изображению современных событий. Это было обусловлено не только изменившейся социально-политической и художественной обстановкой во Франции, но и творческими возможностями самого живописца.

Батальная живопись последующего времени, лишенная аллегорий и характеризующаяся стремлением к точному изображению событий, в той или иной степени, восходит к поискам и открытиям Карла Верне. К его наследию обращались, как уже упоминалось раньше, такие батальные художники как Д.-О.-М. Раффе, Ж.-Л.-И. Белланже, Ж.-Л.-Э. Мессонье, Ж.-Б.-Э. Детай. Следует отметить влияние Карла Верне на живопись Теодора Жерико не только в изображении лошадей, но и в общем композиционном построении полотен, в

отдельных приемах передачи светотеневых контрастов, в ведении линий контура изображений. Наибольшее влияние творчество Карла Верне оказало на живопись его сына Э.-Ж.-О. Верне, который посвятил значительную часть произведений наполеоновской теме, во многом повторяя композиционные схемы и живописные находки Карла Верне, привнося, однако, и ряд нового в исторический жанр.

ГЛАВА III.

НАПОЛЕОНОВСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ОРАСА ВЕРНЕ

3.1. Общая характеристика наполеоновской темы в творчестве Ораса Верне

Орас Верне тоже стал одним из самых знаменитых батальных живописцев своего времени. Наиболее точно о его творчестве написал Теофиль Готье: «Орас Верне имеет ту редкую заслугу, что не рисовал, подобно многим другим, воинов в медных кирасах, классических касках с красным султаном, со щитом, кругом украшенных барельефом, а попросту изображал солдат в киверах, меховых шапках, с перевязью, с лядунками, в ранцах, в сапогах, в солдатских шинелях, ментике, одетыми по всей форме, такими, каковы они в действительности и какими всякий может их видеть на параде или в битве. ... Без сомнения, Ораса Верне по стилю и колориту нельзя сравнивать с великими итальянскими, фламандскими и испанскими мастерами; но он оригинален, современен и национален. Вот качества его, которые надо выдвигать вперед даже тогда, когда можно поставить выше их и другие»³⁸⁷.

Нередко в своих произведениях Орас Верне обращался к сюжетам из средневековой истории Франции и к библейским сюжетам, но, как справедливо отметил Теофиль Готье, современная история, и, в частности, сражения наполеоновских войн стали лейтмотивом всего его творчества, начиная с подражания Карлу Верне в серии графических листов с изображениями униформы и заканчивая картиной «Старый солдат, ветеран наполеоновской армии» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), написанной в 1862 году, за год до смерти (ил. 339).

Живописные произведения Ораса Верне разных лет отражают изменения отношения художника к Наполеону. До 1821 года в его творчестве прослеживается подражание произведениям периода Первой империи, он отдавал предпочтение небольшим однофигурным композициям. После смерти Наполеона I в работах появляются сентиментальные лирические образы, полные ностальгии и грусти. В

период Июльской монархии, которая поощряла возрождение интереса к Наполеону Бонапарту, Орас Верне создавал масштабные полотна, прославляющие его былые блеск и величие. Во время Второй Империи интерес к Наполеону в живописи также не ослабевает.

3.2. Наполеоновские сюжеты в творчестве Ораса Верне до 1821 года

На протяжении всего творческого пути в живописи Верне можно проследить прямое влияние известных художников периода Первой Империи, а иногда и заимствования из их произведений. Это подтверждают слова Шарля-Эрнеста Бёле, произнесенные им на похоронах мастера в 1863 году: «Прежде чем быть оригинальным, Орас Верне был подражателем»³⁸⁸. По словам А. Дайо, Орас Верне: «подражает всему, что видит, начиная с марин своего деда (пейзажиста Клода-Жозефа Верне), спортивных и охотничьих сцен Карла, покрывая страницы своих блокнотов для зарисовок забавными сценами военной жизни и гротескными силуэтами Мервейёз и Анкруаяблей»³⁸⁹.

Орас Верне принимал непосредственное участие в создании больших серий графических листов с изображениями униформы французской армии и серии, представляющей лошадей разных пород, под руководством Карла Верне. Наибольший интерес из всей серии представляют фигуры казаков. Орасом Верне были выполнены листы «Казак на отдыхе», «Этюд русской лошади под седлом донского казака», «Этюд русской лошади, которую ведет башкир», «Этюд русской лошади, следующей за иррегулярным казаком» (ил. 184–187). По сравнению с животными, нарисованными Карлом, кони Ораса более массивны, им свойственны округлые классицизирующие формы, несколько утрированные пропорции и застылые неестественные движения. Тем не менее, в изображении деталей амуниции и конской упряжи Орас Верне точен и скрупулезен. Например, башкир представлен в кольчуге, шлеме, с характерными стремянами, выполненными из загнутой ветки дерева³⁹⁰, вооружен луком со стрелами, копьем на длинном древке и саблей. Башкиры также стали героями рисунка,

выполненного сепией в 1811 году³⁹¹ (**ил. 188**). Изображение поражает точностью передачи деталей костюмов, вероятно, рисунок исполнен под руководством Карла Верне, ориентируясь на известные гравюры. Вообще первые изображения башкир появились во Франции в 1807 году после заключения Тильзитского мира и вызывали большой интерес публики³⁹².

В 1810 году Орас Верне создал несколько рисунков для серии Ш.-Ф.-Г. Леваше «Лошади разных пород, нарисованные Карлом и Орасом Верне»³⁹³ (**ил. 189–190**). Молодой художник следует композиционным принципам, которые применяет Карл Верне для остальных листов серии: заниженный горизонт, разнообразие поз и жестов, особое внимание уделено деталям униформы и упряжи. Но и в этих листах чувствуется неуверенность, рисунку не хватает легкости и свободы.

Примечательны два рисунка, выполненные Орасом Верне в 1807 году, представляющие встречу Наполеона и Александра I на Немане (1807. Национальный музей Мальмезон, Мальмезон) (**ил. 191–192**). Они первоначально приписывались Карлу. Изображения лошадей практически полностью повторяют лошадей на рисунках отца, посвященных сражениям итальянских кампаний, но в изображении людей присутствует множество неточностей: непропорциональная удлиненность фигур, неуверенное размещение их на плоскости, слабость композиции, как отметил французский исследователь Филипп Дюрей³⁹⁴, композиция подобна расстановке оловянных солдатиков. Все эти особенности подтверждают, что работы выполнены молодым художником под влиянием рисунков Карла Верне.

Орасу Верне удалось в 1812 году сделать карандашный набросок портрета Наполеона I с натуры. Этот рисунок, Филипп Ледьё, ученик и друг Ораса, называл одной из лучших его работ³⁹⁵. В 1814 году этот набросок стал основой для живописного портрета (собрание семьи Деларош-Верне) (**ил. 193**). В 1815–1816 годах Орас выполнил еще три портрета Наполеона I для лорда Киннара³⁹⁶, один из которых сейчас находится в Национальной галерее в Лондоне (**ил. 194**). Этот, запечатленный с натуры образ императора нашел отражение во многих

последующих произведениях, например, в конном портрете Наполеона I (1816. Аукционный дом Сотбис, Лондон) (ил. 195).

Началом карьеры Ораса Верне как исторического живописца можно считать картины «Штурм крепости Глатц войсками под командованием Жерома Бонапарта 13 июня 1807 года» и «Вход Жерома Бонапарта в Бреслау 7 января 1807 года»³⁹⁷, написанные в 1811 году по заказу Жерома Бонапарта. Сюжет картины «Вход Жерома Бонапарта в Бреслау ...» (ил. 196–197) описан А. дю Кассом: «Принц вошел в Бреслау и немедленно обратился к жителям с самыми ободряющими речами. Согласно приказу Императора, он должен начать необходимые приготовления для сноса укреплений»³⁹⁸. Все изображенные вписаны в круг, который образуется фигурами военных в белых мундирах на переднем плане, столбом красного дыма, деревом, и фигурой всадника на развернутой лошади в правой части. Этот композиционный прием был призван привлечь внимание к центральному персонажу, он заимствован из картин отца. Более того, фигура Жерома Бонапарта на белой лошади с красным вальтрапом, контрастно выделяющаяся в общей серо-зеленой цветовой гамме полотна, повторяет фигуру Наполеона на полотнах «Утро Аустерлица» и «Сражение при Маренго» Карла Верне. В повествовании о событии много «говорящих» деталей: вид города, делегаты, склоненные в почтительном поклоне, белый флаг сдавшегося неприятеля, на переднем плане раненые военные и любопытствующие местные жители.

В Салоне 1812 года Орас Верне представил два небольших полотна «Бивак казаков» (частное собрание, Париж) (ил.198) и «Развалины замка, служащие конюшней полякам» (ил. 199), которая по общему композиционному решению повторяла картину Карла Верне «Уланы на отдыхе» (частное собрание) (ил. 200). Критика восприняла эти картины благосклонно, молодой художник стал рассматриваться как достойный продолжатель традиций батальной и иппической живописи своего отца³⁹⁹.

Успев выполнить лишь один портрет Наполеона I до окончательного падения Первой империи в 1815 году, Орас Верне посвятил свое творчество в

последующие десять лет прославлению его памяти как великого полководца. Следует отметить, что после событий 1815 года во Франции проявились негативные последствия затяжных политических и военных конфликтов последних лет: страна была оккупирована, ультраправые требовали расплаты над теми, кто организовывал возвращение Императора, финансы были истощены. Под влиянием палаты депутатов король подписал смертный приговор девятнадцати генералам во главе с маршалом Неем⁴⁰⁰. Репрессии коснулись и Института Франции. Ж.-Л. Давид был отправлен в ссылку⁴⁰¹.

В 1817 году французское правительство свернуло репрессии и сменило политику в сторону конституционного либерализма. Граф де Форбен, занявший пост директора музеев, предпринимал попытки упорядочить деятельность музеев и образовательных учреждений в области изобразительных искусств. Прекрасно понимая, что произведения искусства были призваны играть важную роль в политической пропаганде, правительство пыталось подчеркнуть благожелательность и легитимность власти, стереть следы наполеоновского прошлого и преодолеть страх воспоминаний о Революции. Стали сильны антинаполеоновские настроения. Хотя Наполеон Бонапарт и воспринимался либералами как сын Великой Французской революции, они считали, что он оскорбил Францию. Ф. Р. де Шатобриан особенно резко высказывался о Наполеоне, называя его «палачом французов», имея в виду большие потери во время военных кампаний⁴⁰². В области изобразительных искусств стало четко проявляться недовольство критиков батальной живописью на сюжеты наполеоновских войн. Историк и политический деятель Жан-Мари Мели-Жанен (1776–1827), отмечая значительное количество произведений батального жанра в предыдущих Салонах, писал: «наши солдаты в живописи были почти столь же многочисленными как наши солдаты в бою»⁴⁰³. Ж.-Л. Давид в 1820 году подверг критике Жана-Антуана Гро за то, что тот потратил впустую время на изображение наполеоновских солдат⁴⁰⁴.

При Людовике XVIII предпринимались попытки восстановить историческую живопись, в частности религиозную, которая была практически

забыта при Наполеоне. В 1818 году был открыт музей в саду Люксембург, основу коллекции которого должны были составлять произведения современных художников, преимущественно исторического жанра. Критики в описаниях Салона 1819 года называли переход от живописи новейшей истории при Наполеоне к религиозной живописи при Людовике XVIII заменой одной формы экстремизма другой⁴⁰⁵. Этьенн де Жуи, пишущий для бонапартистского журнала «La Minerve française» отмечал: «Святые, монахи, власть и богатство, все нашло отражение в живописи на этой выставке, кроме Родины»⁴⁰⁶. Размышляя по поводу исторической живописи, он замечал, что изгнание Наполеона из Франции стало также и изгнанием его изображений из Салона. Однако гонения и запреты, наоборот, вызвали усиление влечения к имперским идеям в искусстве, литературе и даже в бытовой жизни французов.

Отношение к Наполеону в эпоху Реставрации красноречиво выражает стихотворение Гюго «Lui»⁴⁰⁷ из сборника «Ориентальные мотивы». Император воспринимался как властитель дум всего поколения, воспоминания о нем и следы его пребывания обнаруживались повсюду. Виктор Гюго писал: «всегда на наши картины ты бросаешь свою тень», отмечая то, что историческая живопись эпохи Реставрации на сюжеты библейской, средневековой или современной истории несла отголосок живописи периода Первой империи, повторяла композиционные схемы, использовала прямые цитаты и узнаваемые жесты.

В 1817–1818 годы Орас Верне освоил технику литографии и выполнил целую серию работ, представляющих маленькие военные сценки, забавные случаи на биваках, стычки с противником. Они являются примером раннего творчества художника. Выбор сюжетов совершенно понятен, как писал историк Оливье Мерсон, Орас Верне «жил в эпоху, когда говорили только о сражениях, когда рассказы о тяжелой доле наших армий были неотъемлемой частью ежедневных разговоров. Офицеры, возвращались из походов и приходили к Карлу Верне, во время сеансов живописи своими рассказами переносили слушателей в самый центр сражений, в которых они принимали участие»⁴⁰⁸. Орас постоянно фиксировал в зарисовках эти военные рассказы, которые впоследствии перевел в

литографии.

В 1817 году совместно с Ипполитом Леконтом (1791–1857) Орас Верне исполнил три литографии: «Пушка на позиции», «Пушка в бою», «Нападение казаков на французский обоз с ранеными» (ил. 201–203). Фигуры и лошади выполнены Верне, а пейзаж – Леконтом. Литография «Нападение казаков на французский обоз с ранеными» в каталоге графических работ, составленной Л.-М. Буизаром в 1826 году, описана таким образом – «в повозке, запряженной одной лошастью, которая упала, находятся раненые, один из них стоит, его правая рука на перевязи, он защищается своей саблей от казака, который скачет галопом и готов проткнуть его своей пикой. Извозчик спрятался под повозкой. Слева заметны солдаты, которые бегут на помощь раненым»⁴⁰⁹. В этом произведении уже присутствуют композиционная свобода и динамика, но если сравнивать с литографиями Карла Верне, такими, например, как «Казак лейб-гвардии Черноморской сотни» или «Гусар и казак», то становится видно, что это работа все-таки начинающего художника.

Для изображения небольших сцен боев, например, «Атака пехоты», «В засаде», «Армия в бою», «Переход реки» (ил. 204–205) характерны повествовательность сюжета и обилие деталей на дальнем плане. Небольшой лист «В засаде»⁴¹⁰ представляет казаков, которые преследуя нескольких гусар, подходят близко к пехотинцам, находящимся в засаде в овраге. Орас Верне со свойственной ему иронией и наблюдательностью передает позы солдат, ожидающих атаки. Офицер, изображенный на переднем плане, снял кивер и аккуратно выглядывает за край оврага. Лист «Взятие редута французскими гренадерами» (ил. 206) воспроизводит эпизод сражения при Бородино, решающий штурм французскими гренадерами батареи Раевского, который ознаменовал окончание сражения. Одной из самых известных литографий Ораса Верне стал лист «Французский бивак» (ил. 207) с изображением пробуждения лагеря на рассвете. Однако композиционно фигуры солдат еще плохо связаны между собой. Основное внимание автор уделил небольшим анекдотичным эпизодам и точной проработке деталей. В литографии присутствуют заимствования из рисунков немецкого художника,

участника кампании 1812 года Альбрехта Адама на этот же сюжет. Для небольших сцен на биваке, таких как «Игра в карты», «Последствия игры в карты», «Примирение», «Гусар у входа в таверну», «Гусар с женой и ребенком на биваке», «Отдых солдата», «Обнимающиеся солдаты», «В окрестностях кабачка», «Фуражиры» (ил. 208–211) характерны выразительные образы персонажей, несколько сентиментальный общий настрой. Изображения вызвали воспоминания об эпохе наполеоновских войн и производили сильное впечатление на зрителей.

Литография «Могила Понятовского» (ил. 212) довольно значительно отличается от предыдущих листов. Надгробие Понятовского выполнено в неоготическом стиле и его окружают герои поэмы Оссиана, средневековый трубадур, польский улан, знатный поляк, французский гренадер. Маршал Юзеф Понятовский (1763–1813), обожаемый поляками, был одним из храбрейших полководцев Великой армии, считался олицетворением благородства и доблести наполеоновской эпохи. Не удивительно, что у его могилы скорбят исторические персонажи. Орас Верне старался подчеркнуть значимость героя, обращаясь к историческим реминисценциям и романтическим образам.

Тема польского национализма очень интересовала бонапартистов. В Салоне 1817 года Орас Верне выставил картину «Смерть Юзефа Понятовского»⁴¹¹ (1816. Местонахождение неизвестно). Юзеф Понятовский погиб 19 октября 1813 года, прикрывая отход французской армии после поражения в «битве народов» при Лейпциге. Раненый Понятовский обратился к своим спутникам с речью о Польше и чести, впоследствии его слова стали девизом многих поколений поляков: «Бог доверил мне честь поляков, и только ему я верну ее»⁴¹². Понятовский направляет своего коня в воды реки Эльстер и в этот момент еще одна пуля пронзает его в грудь⁴¹³. Последний момент жизни маршала стал сюжетом картины Верне. Развернувшись назад, Понятовский произносит последние слова, его конь уже прыгает с берега в реку. Динамичная композиция, построенная по диагонали, усиливает напряженность сцены. Изображение маршала стало символом героизма, было широко растиражировано с помощью гравюр, раскрашенных

литографий, копий⁴¹⁴ и подражаний⁴¹⁵ (ил. 213–215).

Польская тема нашла свое продолжение и в композиции «Сражение при Сомосьерре 30 ноября 1800 года» (1816. Национальный музей, Варшава) (ил. 217). Эскиз к ней находится в Национальном музее в Нанси (ил. 216). Сюжетом полотна стало окончание битвы, на переднем плане лежат захваченные пушки, офицер польских улан представляет полковнику В. К. Красинскому (1782–1858) пленных. Фигура испанца на переднем плане своим выражением и жестами повторяет персонажа и картины Карла Верне «Капитуляция Мадрида».

В раннем творчестве Орас Верне также неоднократно обращался к теме испанской войны⁴¹⁶ и к жанровым сюжетам бивачной жизни⁴¹⁷ (ил. 218–220). Критик Ф. Мьель писал о картинах, выставленных в Салоне 1817 года: «Мы всегда восхищаемся в его полотнах интересом к сюжетам, наивностью поз, точностью рисунка, верностью изображения костюмов, гладкостью мазка, энергичностью цвета, наследственным мастерством в изображении лошадей, необычайной легкостью исполнения, и также *vis pictoria* (живописной силой), счастливым даром небес, который получил Верне-сын»⁴¹⁸.

В 1817 году Орас открыл собственную мастерскую, которая стала местом встреч военных и художников. В тетради для записи учеников мастерской за период с 1817 по 1827 год было записано 73 человека, из них 46 были военными, большинство из которых, изображены на полотне «Мастерская» (1821. Частное собрание)⁴¹⁹ (ил. 221). Например, адъютант герцога Орлеанского Монткарвиль; генерал Пьер Франсуа Жозеф Бойер (1772–1851); капитан гвардейского конноегерского полка, участник войны 1812 года барон Луи Бро де Комер; участник войны 1812 года полковник Шарль-Бастон граф де ла Рибуазьер (1788–1852); полковник Луи-Мари Атален (1784–1856), акварелист и гравер. А также художники – Жан-Шарль Ланглуа (1789–1870); Жан-Пьер-Мари Жазе (1788-1841); Адольф Ладюрнер (1798–1856); Эжен Лами (1800–1890); Жозеф Робер-Флери (1797–1890)⁴²⁰. Полотно «Мастерская» следует популярной в это время традиции изображения художника в кругу внимательных учеников и покровителей искусства, как, например, картины Луи-Леопольда Буальи (1761–1845)

«Мастерская художника Изабе» (1798. Лувр, Париж) и «Гудон в своей мастерской» (1809, Музей декоративного искусства, Париж).

Картина не имеет непосредственного отношения к исследуемой теме, а также к историческому жанру, так как является групповым портретом, тем не менее, она стала программным произведением, окружающие Ораса Верне предметы указывают на оппозиционные взгляды художника. Многочисленные атрибуты: ружья, шпаги, шлемы, седла, барабаны, бюст деда художника Клода-Жозефа Верне работы скульптора Ж.-Б. Буазо (1806. Музей Кальве, Авиньон) и картина Карла Верне «Триумф Эмилия Павла», а также белый боевой конь по кличке Регент, очень похожий на любимого арабского скакуна императора Наполеона I, повествуют об Орасе Верне как о наследнике семейной традиции, об его политических и художественных пристрастиях. Центральную часть динамичной, полной движения композиции занимает изображение Ораса, фехтующего со своим учеником, участником сражения при Лейпциге, бывшим лейтенантом 85-го пехотного полка Шарлем Ледьё, в левой руке у каждого из них кисти и палитра.

Друг Ораса Верне, художник и гравер, посвятивший большую часть своего творчества «Наполеоновской легенде», Николя-Гуссен Шарле так отзывался о художнике: «Представляют, что он всегда одной рукой фехтует, а другой рукой пишет, в одном углу дуют в рог, в другом занимаются боксом»⁴²¹. Верне позволял собой восхищаться и шутивно говорил, что так проходят его самые наполненные работой часы.⁴²² Примечательно, что художник представляет себя со шпагой в руках, словно сопоставляя с персонажами своих батальных картин. Изображение военных, обилие в интерьере армейских атрибутов, лошади, а также занятия персонажей напоминают не живописную мастерскую, а кордегардию на картинах голландских художников XVII века, или, скорее, учитывая особенности униформы, бивак Великой армии под открытым небом, который в это время был одним из излюбленных сюжетов живописца. Орас Верне не пытается раскрыть и показать свой внутренний мир, не погружается в самосозерцание, не вносит оттенки трагизма и душевных переживаний, как художники-романтики в свои

автопортреты. Он только подтверждает мнение современников о себе, как об энергичном, невероятно трудоспособном, любящем жизнь живописце. По мнению Шарля-Эрнеста Бёле, Орас Верне был независим в суждениях, эмоционален и патриотичен⁴²³, и, к тому же, считал себя солдатом. Это было свойственно людям 1820-х годов, рожденным во время революции 1789–1794 годов и воспитанным при Первой империи, для которых восстановленная династия Бурбонов значила не больше, чем древняя династия Каролингов, как отметил Алан Спитцер в своем исследовании об этом поколении⁴²⁴.

На Салоне 1819 года Орас Верне представил 16 картин, что стало «причиной настоящего скандала»⁴²⁵. Картины «Раненый трубач» и «Раненая полковая собака» (обе – собрание Уоллес, Лондон) (ил. 222–223) имели необычайный успех. Леон Лагранж писал: «Все знают "Полковую собаку" и "Лошадь трубача", маленькие поэмы полные чувств и изящества, которые самым счастливым образом соединяют батальную живопись, драматическую выразительность и анималистическую живопись»⁴²⁶. Шарль-Эрнест Бёле отметил в картине «Раненый трубач» сочетание рассудка и чувственности, смелую интерпретацию натуры⁴²⁷. Образ испуганной лошади трубача, привязанной к неподвижному телу раненого всадника, олицетворяет ужас и боль, царившие на полях сражений. Над лицом хозяина склонилась собака, олицетворяя символ верности и преданности. Приятный тепло-серый колорит, свободное движение лошади были уже найдены Орасом Верне в его работе «Нерон» (1813. Частное собрание) – изображении серого коня англо-арабской породы из конюшни Наполеона I (ил. 224).

Главным героем картины «Раненая полковая собака» стал небольшой охотничий пес одной из разновидностей спаниеля, которому барабанщик и трубач промывают раны. В наполеоновской армии собаки служили для охраны лагеря, скрашивали быт солдат во время длительных стоянок, всегда первыми входили в города, участвовали в парадах, как это изображено, например, на полотне Ораса Верне «Инвалид, подающий прошение Наполеону на параде гвардии перед дворцом Тюильри в Париже» (1838. Государственный Эрмитаж, Санкт-

Петербург). Их не использовали непосредственно в военных целях, но, тем не менее, собак, служивших талисманами полка, солдаты нередко брали в бой. Император не питал особой любви к этим животным, но поощрял содержание полковых собак и лично награждал «четвероногих солдат» за проявленную храбрость на полях сражений. Мемуары ветеранов наполеоновских кампаний сохранили множество анекдотов, подчеркивающих храбрость и верность этих животных⁴²⁸. Орас Верне, несомненно, был знаком со всеми этими историями, и, возможно, имел в виду прославленного спаниеля по кличке Мусташ, спасшего полковое знамя в битве при Аустерлице и награжденного серебряной медалью за отвагу. Несмотря на незамысловатость композиции, однообразие и сумрачность колорита, непропорциональность в фигурах людей, картина убедительно передает взаимную верность и преданность человека и животного. По сей день, по мнению некоторых исследователей⁴²⁹, она является подлинным памятником полковой собаке. Сентиментальная подача военных неудач, смещение акцентов на животных, страдающих от военных действий, сделали эти произведения популярными и обсуждаемыми. Критик Этьен де Жуи в обзоре Салона 1819 года заметил относительно посетителей Салона, что все жалели собаку, но никто не жалел трубача⁴³⁰. Милый спаниель был неопасным аполитичным объектом, вызвавшим всеобщее сочувствие. Художественный критик Шарль Ландон в критике Салона также отмечал трогательное изображение лошади «печально смотрящей на своего наездника, пораженного орудийным огнем»⁴³¹. То есть для Ландона солдат армии Наполеона утратил свою политическую и социальную принадлежность и превратился просто в наездника, единственной приметой которого была его трогательная лошадь.

Но самыми известными и самыми обсуждаемыми картинами Ораса Верне в период с 1818 по 1820 год стали полотна «Французский гренадер на поле битвы» и «Солдат-землепашец».

Полотно «Французский гренадер на поле битвы» (1818. Музей Нортон Саймона, Пасадена) (ил. 225) изображает одинокую фигуру неизвестного солдата, сидящего на насыпи и наблюдающего картину смерти вокруг него: в его ногах

присыпанный землей погибший товарищ, на дальнем плане разбросаны тела в красных мундирах, на горизонте могила, отмеченная одиноким крестом. Небо озарено розовыми, серыми и темно-синими всполохами заката. Колорит и устрашающий крест на горизонте напоминают картины Каспара-Давида Фридриха. Повествование сведено к нескольким символам – могила, крест, закат, разбитый лафет пушки, в нижнем правом углу орел наполеоновского знамени. Конечно, для посетителей Салона в 1819 году не было секретом, что таинственным полем битвы было Ватерлоо, место поражения Наполеона. Картина передает ощущение безнадежности и трагедии, критики Салона Этьен де Жуи и Антуан Же отмечали, что невозможно без слез смотреть на эту фигуру и цитировали фрагменты стихотворения Байрона «Ватерлоо»: «О Ватерлоо! Франции могила»⁴³². Считается, что в роли последнего гренадера Ватерлоо изображен друг художника – генерал граф Пьер-Давид Кольбер-Шабане (1774–1853), который принимал участие в сражении при Ватерлоо и был несколько раз ранен. Но портретное сходство весьма сомнительно. Скорее всего, это обобщенный образ гренадера, который встречается на многих литографиях и картинах Ораса. В этой связи следует отметить рисунок в коллекции Уоллес (1818. собрание Уоллес, Лондон), а также литографию, на которой запечатлен раненый гренадер, сидящий на разбитом лафете: живописный повтор полотна, известный под названием «Последний солдат Ватерлоо» (частное собрание⁴³³) (ил. 226–228).

Критики Э. де Жуи и А. Же приводят поэтическое описание полотна: «Солдат-землепашец» («Война и мир») (1820. Собрание Уоллес, Лондон) (ил. 229): землепашец наткнулся на останки погибшего французского солдата, каска блестит в последних лучах солнца, синие и красные обрывки мундира видны в земле⁴³⁴. Грубые черты, широкий шрам на лбу, мускулистые руки, украшенные татуировкой (сердце, скрещенные сабли, кокарда), огромные ладони, военная шляпа сразу дают понять, что перед зрителем не крестьянин, а солдат, в руке он сжимает подобранный орден Почетного Легиона и погружается в воспоминания о собственных боевых подвигах. По мнению этих двух авторов Орас Верне изобразил того же самого человека, что и на полотне «Французский гренадер на

поле битвы» соединив эти две картины в «историю опустошения и поражения»⁴³⁵.

Картина «Солдат-землепашец», выставленная Орасом Верне в своей мастерской в 1822 году, произвела очень сильное впечатление на зрителей. Несмотря на простоту композиции, некоторую наивность рисунка, несоразмерность фигуры солдата, современники оценивали картину, как одно из лучших произведений художника. Художественный критик Э. Фурнель писал в 1863 году: «Особенно прославился "Солдат-землепашец". В эпоху Реставрации пристрастные зрители видели в этом полотне великое национальное творение»⁴³⁶. Анри Делаборд отмечал, что картина никогда не оставляла зрителей равнодушными⁴³⁷. Поль Мантц уверял, что полотно имело больший успех, чем любое из полотен Гро⁴³⁸.

Причина этой популярности кроется не в живописных качествах картины, а в актуальности и злободневности темы, глубоком смысле, вложенном Орасом Верне. Солдат-землепашец был одним из популярных героев народного театра и гравюр первой половины XIX века. Развитию мифа о солдате-землепашце посвящено исследование современного историка и политолога Жерара де Пюимежа⁴³⁹. Образ солдата-землепашца восходит еще к античности, Вергилий в «Георгиках» сравнивал земледельческую славу с военной. В 1699 году Ф. Фенелон в поэме «Приключения Телемака» воспел гражданские и военные добродетели землепашцев⁴⁴⁰. В XVIII веке во Франции тема солдата-землепашца получила новое звучание. Были переизданы труды Вергилия, Горация и Цицерона. Солдат-землепашец стал главным персонажем идеальных аграрных республик в сочинениях авторов XVIII века⁴⁴¹, стремление превратить Францию в нацию солдат-землепашцев также было характерно для многих проектов революционного времени.

Около 1818 года во французском народном театре появился персонаж Николя Шовен – деревенский парень, призванный на военную службу, храбро сражавшийся, а затем, израненный, вернувшийся в родную деревню. Он снова взялся за плуг и вел пламенные речи о любви к Франции и императору. От фамилии этого персонажа произошло слово «шовинизм». Жерар де Пюимеж в

своем исследовании убедительно доказывает, что Шовен был вымышленной, мифологической личностью, героем многочисленных водевилей о солдате-землепашце, популярных в 1819–1822 годы⁴⁴². Образы солдата-землепашца были также очень распространены и популярны на сцене. Историк театра Теодор Мюре отмечает, что изображения солдата-землепашца присутствовали повсюду, от либеральных салонов до мансард бедняков⁴⁴³. Это был один из самых распространенных образов парижских типографов в период 1814–1830 годов⁴⁴⁴.

В картине Ораса Верне тема усложняется тем, что могилу солдата находит не абстрактный крестьянин, а такой же солдат. Художник словно следует строкам поэмы неизвестного автора «Солдат-землепашец»:

«Солдат сражался доблестно и смело,
А через двадцать лет домой пришел.
Вновь за любимое он взялся дело
И плугом в поле борозду провел.
Но он работу прерывает скоро
И видит, что в земле лежит скелет,
Он узнает солдата-гренадера,
Чей не истлел колпак за много лет.
А на груди по-прежнему блистает
На ленте старой и простой звезда,
О подвигах она напоминает
И что герой не трусил никогда.
Звезду берет наш пахарь с уважением
И говорит: «Герой, ты пал в бою,
На смерть пошел, не ведая сомненья:
Не предадут французы честь свою
Я выжил... ты погиб; останки бренны
На пашне предо мной лежат в крови.
Покойся с миром, ведь земля священна,
Коль почву кровь французская живит»⁴⁴⁵.

Картина Ораса Верне широко тиражировалась. Художнику удалось в одинокой фигуре солдата, ставшего крестьянином, выразить настроения своего времени, передать дух нации. Критик Л. де Ломени писал в 1840-х годах: «Мы были и до сих пор остаемся древними римлянами, народом землепашцев и воинов, и в этом наша сила, ни скверные куплеты водевиллистов, ни затей промышленников, ни бешеные спекуляции финансистов не могли бы лишить древний тип солдата-землепашца его истинного французского характера»⁴⁴⁶. Эту мысль развивает и автор книги «Шовен, солдат-землепашец. Эпизод из истории национализма» (1999) Ж. де Пюимеж: «Благодаря солдату-землепашцу эпопея современной Франции, простонародной, но славной, приобретает масштабы, достойные непревзойденного республиканского Рима. Иконография подтверждает то, о чем твердят водевилисты, ораторы и писатели: "Солдат-землепашец – это и есть Франция"»⁴⁴⁷.

При всей смысловой глубине и повествовательности картина Верне не лишена лиризма и романтических нот. Художнику удалось удивительно точно передать те чувства, которые испытывают персонажи.

3.3. Наполеоновские сюжеты в живописи Ораса Верне после смерти императора

Смерть Наполеона I 5 мая 1821 года еще сильнее оживила интерес художника к бонапартистской теме. Генерал Луи Бро де Комер, его друг и частый посетитель мастерской вспоминал, как Орас Верне воспринял это известие: «В пятницу 6 июля 1821 года, около девяти часов утра, полковник Брак вошел в сад Ораса Верне и, подойдя к небольшой группе мужчин, сказал, едва сдерживая слезы: "Мои хорошие друзья, я принес вам печальную новость. Он умер, 5 мая во второй половине дня на острове Святой Елены". Мы курили несколько секунд. У всех глаза наполнились слезами. ... Верне зажег свет в мастерской и поставил бюст Наполеона на стол. Мы накинули широкий отрез крепа на плечи мраморного героя и зажгли две свечи, которые горели до утра»⁴⁴⁸. Отношение Верне к смерти

Наполеона красноречиво выражает литография, созданная им сразу после известия о смерти императора, «Soldat, je te pleure» (ил. 230). На ней изображены ставший землепашцем солдат наполеоновской армии с траурной лентой на руке и его собака, оба плачут, узнав о смерти героя. По мнению Л. Лагранжа, эта литография передает чувства настолько просто и доступно, что не нуждается в пояснениях⁴⁴⁹.

В это же время Орас Верне пишет картину «Могила Наполеона» (1821. Собрание Уоллес, Лондон) (ил. 231). Художник создал атмосферу драмы, расположив могилу на краю скалы посреди бушующего моря, осветив ярко-желтой вспышкой света. Слева от могилы представлены генералы Шарль-Тристан Монтолон (1783–1853) и Анри-Гасьен Бертран (1773–1844), с правой стороны, следуя иконографии в картинах Франсуа Жерара и Анн-Луи Жироде-Триозона, призраки умерших солдат, генералов и маршалов Великой армии (Ланна, Бертье, Брюна, Дезе, Понятовского и Бессьера)⁴⁵⁰. На изображенной на переднем плане доске от разбитого корабля начертаны названия основных сражений Наполеона: Риволи, Пирамиды, Маренго, Аустерлиц, Йена, Ваграм, Москва, Монмирай, Линьи, Ват[ерлоо]. На этом полотне художнику удалось с помощью нехитрых аллегорий передать чувство горя и безвозвратной потери, которую переживали ветераны армии, бывшие наполеоновские солдаты и преданные императору люди.

В 1820-е годы художник создал несколько небольших картин, посвященных Наполеону Бонапарту, например, «Наполеон изучает карту в Шарлеруа» (1823. Частное собрание); «Наполеон на смертном одре» (1825. Музей Почетного Легиона, Париж); «Наполеон на биваке в 1814 году» (1826. Частное собрание, Лондон) (ил. 233–234).

В это же время, совместно с Карлом Верне и Эженом Лами, Орас Верне исполнил целую серию рисунков для издания «Французская армия. Коллекция униформы 1791–1814»⁴⁵¹. В отличие от более ранних рисунков для сборников униформы, в этих листах Орас Верне показал себя как виртуозный рисовальщик, солдаты представлены в различных движениях и ракурсах в бою или на биваке, на фоне пейзажей или дыма сражений (ил. 235–242). Многие найденные

композиционные решения Орас Верне использовал в последующих живописных произведениях.

В литографиях Ораса Верне периода 1820–1825 годов звучала не только ностальгия по прошедшим временам славных побед. Он любил изображать забавные эпизоды военной жизни. Например, на литографии «Tiens ferme» («Держись») представлены кирасир и пехотинец, пытающиеся поймать свинью; на литографии «Qui dort dine» («Кто спит, тот не обедает») – два гусара вытаскивающие обед из котелка уснувшего новобранца; «Mon caporal j'n'ai pu avoir que ça» («Мой капрал, я смог раздобыть только это») – новобранец принесший канарейку в клетке в качестве провианта; «Petits, petits, petits» («Цып, цып, цып») – гусары готовящиеся обезглавить петуха; «Ce n'est pas un lapin, non c'est le chat» («Это не кролик, это – кошка») – солдаты показывающие старушке шкурку кошки, которая жарится на вертеле; «Mon lieutenant, c'est un conscrit» («Мой лейтенант, это новобранец») – гусары, прячущие от крестьянина теленка, одев его в шинель, сапоги и кивер (ил. 243–249). В серии литографий «Жизнь солдата» иллюстрируется история фольклорного персонажа Жана Гриве, его детские игры на военную тему, проводы в армию, получение обмундирования, первые раны и радости военной жизни (ил. 250–254).

По сюжетам эти листы приближаются к работам Николя-Туссена Шарле, на многих из них даже лица юных рекрутов почти одинаковы. Но, в отличие от Н.-Т. Шарле и от Т. Жерико, который также создавал литографии на наполеоновские сюжеты, Орас не передает сильные эмоции и чувства, не акцентирует драматичность момента. Он создает легкие, остроумные и запоминающиеся сценки, которые характеризуются комичностью «без язвительности, без колкости и без остроты»⁴⁵², находя в военной жизни забавные моменты. Выполненные вдохновенно и реалистично эти литографии играли важную роль в создании «Наполеоновской легенды», были широко растиражированы и популярны среди бывших солдат Великой армии, так как вызывали приятные воспоминания, а не усиливали трагизм сложившейся ситуации. Тем более, что воспоминания о былой славе Первой империи, оставались единственным средством поддержания духа

бывших чиновников, офицеров и солдат, растерянных и лишенных карьеры⁴⁵³.

На ветеранов Великой армии, которые скорбели о кончине своего героя, было рассчитано двухтомное, иллюстрированное 120 полноформатными литографиями⁴⁵⁴ издание книги Антуана-Венсана Арно (1776–1834) «Политическая и военная жизнь Наполеона I»⁴⁵⁵. В книгу вошли три литографии по рисункам Ораса Верне. Самой известной считается «Детство Наполеона» (ил. 255) с изображением юного Бонапарта, командующего своими товарищами, играющими в снежки. Лист «Возвращение из Сирии» (ил. 256) послужил позднее прототипом композиции Жана-Леона Жерома «Генерал Бонапарт со своим штабом в Египте» (1863. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). На основе литографии «Сражении при Арколе» в 1826 году Орас Верне написал полотно⁴⁵⁶, придав фигуре генерала Бонапарта более отважный и героический вид, его фигура по повороту, ракурсу и движению заимствована художником из знаменитого полотна Ж.-А. Гро на тот же сюжет. (ил. 257–260). В музее Конде в Шантильи сохранились эскизы композиций (рисунки коричневой тушью), не вошедшие в книгу (ил. 261–266). Все рисунки выполнены по одной композиционной схеме: заниженная линия горизонта (небо занимает практически половину листа), высокая точка зрения, сражение изображено на дальнем плане, передний план занят анекдотичными сценами.

По такому же принципу выполнено композиционное построение полотен «Сражение при Жемаппе 6 ноября 1792 года» (1821), «Сражение при Монмирайе 11 февраля 1814 года» (1822), «Сражение при Ханау 30 октября 1813 г.» (1824) и «Сражение при Вальми 22 сентября 1792 года» (1826) (все – Национальная галерея, Лондон) (ил. 267–277), написанных для герцога Орлеанского. В 1821–1826 годах, по свидетельству Эжена Мирекура, он продолжал заказывать Орасу Верне «картину за картиной»⁴⁵⁷. Письменный заказ картин сопровождался пятью листами подробных объяснений⁴⁵⁸.

Несмотря на небольшой для такого сюжета размер, картины создают эффект панорамы с обилием действующих лиц, находящихся в движении. В композицию батального полотна включено множество разнообразных эпизодов: упавшая

лошадь; раненый солдат, которого поднимают; маркитантка, протягивающая бидон солдатам; адъютант, скачущий галопом с поручением; генерал, изучающий позиции неприятеля⁴⁵⁹. По мнению А. Делаборда, легкость, с которой прописаны многочисленные детали, не противоречит контрастному построению композиции⁴⁶⁰. Подобное композиционное решение приближает полотна к гравюрам Карла Верне на сюжеты Итальянских кампаний. Как справедливо отмечал Шарль Блан, картины выполнены в традициях батальной живописи XVII–XVIII веков: «в других костюмах, тот же Парусель и ван дер Мейлен»⁴⁶¹. Батальные сцены схожи по композиции, наполненности переднего плана анекдотичными сюжетами с полотнами непосредственного участника сражений генерала Франсуа Лежена, а также Карла Верне, Жака-Франсуа-Жозефа Свебаха, Альбрехта Адама с их точным планом, топографией, передачей движения войск и повествовательностью. Стендаль, напротив, в сочинении «Прогулки по Риму» (1829) отмечал вклад живописца в развитие батальной живописи: «"Сражение при Монмирайе" кисти Ораса Верне положило конец череде подражаний. Впервые на картине изображен современный способ вести военные действия»⁴⁶². То есть оценки современников были весьма различны.

Сражение при Жемаппе 6 ноября 1792 года стало важной победой французской революционной армии над австрийцами. Подробному описанию сражения и картины посвящают свою статью Этьен де Жуи и Антуан Же в обзоре персональной выставки Ораса Верне 1822 года⁴⁶³. Повышенное внимание они уделяют сюжету, вспоминая дни славы отечества и его поражений. Однако, по мнению Шарля Блана, оба критика являются литераторами, которые совсем не разбираются в живописи⁴⁶⁴. Действительно, их суждения о произведениях Ораса Верне весьма преувеличивают достоинства его работ, молодому художнику приписываются лучшие черты творчества Микеланджело, Рафаэля, Пуссена и Рубенса: «Орас Верне показал одновременно и легкую живопись Себастьяна Бурдона, и пыл и колорит Рубенса»⁴⁶⁵.

На переднем плане картины «Сражение при Жемаппе 6 ноября 1792 года» изображены старые солдаты, несущие смертельно раненого лагерного маршала

(*marechale du camp*)⁴⁶⁶ Франсуа Друэ (1733–1792) (**ил. 269**). Рядом представлены генерал Шарль-Франсуа Дюмурье (1739–1823), адъютант Дюмурье капитан Огюстен-Даниэль Бельяр (1765–1844), мадемуазель Ферниг⁴⁶⁷, капитан Луи Жозеф Ферниг (1735–1816), капитан (будущий маршал Франции) Этьен-Жак-Жозеф-Александр Макдональд (1765–1840) и су-лейтенант Эгалите, адъютант и родной брат будущего короля Луи-Филиппа, бывший герцог де Монпансье (1775–1807). На дальнем плане изображен командующий победоносной атакой сам генерал-лейтенант Эгалите-сын (бывший герцог Шартрский, будущий герцог Орлеанский и король Франции Луи-Филипп) (**ил. 268**). Для герцога Орлеанского это сражение было связано с личными воспоминаниями. Например, мадемуазель Ферниг не упоминается, как герой сражения, но она помещена на переднем плане картины, так как «герцог знал эту юную амазонку, он сражался рядом с ней»⁴⁶⁸. Расположение остальных персонажей также соответствовало пожеланиям герцога Орлеанского⁴⁶⁹.

На полотне «Сражение при Вальми 22 сентября 1792 года», которое «узнается своей мельницей»⁴⁷⁰ тоже изображены значимые для герцога Орлеанского люди: в центре – генерал-лейтенант Франсуа-Кристоф Келлерманн (1735–1820), впоследствии получивший за это сражение от Наполеона титул герцога де Вальми, под ним только что убили лошадь; справа – генерал Эгалите-сын и су-лейтенант Эгалите, лагерный маршал Бальтазар-Алексис-Анри-Антуан Шоанбур (1748–1832); слева – лагерный маршал Шарль-Жозеф Пюлли (1751–1832) и генерал-лейтенант Жан-Батист-Сирус-Мари-Александр Валанс (1757–1822)⁴⁷¹ (**ил. 271**). Полотна на сюжеты сражений при Вальми и Жемаппе были особенно важны для Луи-Филиппа, они воспринимались им как символ его военных побед, прославляли его как защитника нации. Это были ключевые полотна, сформировавшие зал 1792 года в Историческом музее в Версале.

Сражение при Ханау 30 октября 1813 года стало последней победой Наполеона I в кампании 1813 года. Теофиль Готье дал красочное описание картины: «Яростная атака, в которой австрийские и баварские драгуны пытаются захватить артиллерийское орудие у французов, сражающихся как прекрасные

дьяволы, тысяча эпизодов ближнего боя, всадники бьются на саблях, лошади, вставшие на дыбы, или перевернутые – таково сражение при Ханау»⁴⁷² (ил. 273–274).

На полотне «Сражение при Монмирайе 11 февраля 1814 года» изображена старая гвардия под командованием маршала Франсуа-Жозефа Лефевра, герцога Данцигского (1755–1820), воюющая с русской пехотой (Псковским и Владимирским пехотными полками), которая отступает. Солдаты пытаются укрыться от французских стрелков за стеной, генерал Атален (1784–1856), помещенный у правого края картины, отдает распоряжения. Сюжет картины близок к строкам из мемуаров Фредерика Коха: «русские сражались несколько минут с отчаянной храбростью», но вынуждены были отступить к лесу и «дивизия Ришара продолжила преследование и убила или взяла в плен всех, кого встретила с оружием в руках»⁴⁷³. Орас Верне представил решающий момент сражения, вечерний бой за деревню Морше, которая несколько раз в течение дня переходила из рук в руки. Как отголосок утренних схваток смотрится детально прописанная фигура убитого и ограбленного солдата французской линейной пехоты на переднем плане. С тела сняты сапоги, ранец открыт, вокруг разбросаны личные вещи, тесак на половину вытащен из ножен. Хотел ли этим художник показать нелицеприятные реалии войны в общем, или намекнуть на склонность русских солдат и казаков (силуэты последних просматриваются на дальнем плане) к мародерству, сказать трудно. На переднем плане также представлены два русских офицера, взятых в плен, которых конвоирует французский сапер.

Во всех четырех картинах важная роль отведена пейзажу, который по передаче освещения близок манере Клода-Жозефа Верне. Движения облаков, клубов черного и белого порохового дыма призваны усилить драматизм сцены. На полотне «Сражение при Монмирайе 11 февраля 1814 года», как писал Анри Делаборд, «меланхоличная торжественность, выражение зловещего величия подтверждают характер этой исторической сцены. Это изображение еще одной победы, но победы без праздника, славы без опьянения, триумфа без завтрашнего дня»⁴⁷⁴. Вся сцена сражения погружена в полумрак, солнце только что село за

горизонт, символизируя закат Империи. Небо, разделенное на две части грозным фиолетовым облаком, и сцена сражения, погруженная в мерцающие сумерки, воспринимались современниками как дань романтизму. В обзоре Салона 1824 года Стендаль приводит картину «Сражение при Монмирайе 11 февраля 1814 года» в качестве примера того, что он понимает под произведением художника-романтика⁴⁷⁵. Но эта очень подробная, гладкая и блестящая живописная поверхность никак не соотносится им с трепещущей красочной поверхностью картин романтиков Э. Делакруа или Т. Жерико. Однако следует учитывать то, что для Стендаля романтизм был в первую очередь вопросом темы, романтическим он считал любое изображение современной истории. Таким образом, по мнению одних критиков картины этой серии были вполне традиционны и даже архаичны, по мнению других – они являлись примерами романтизма.

Эти произведения доказывают, что Орас Верне в своем творчестве часто обращался к живописи периода Первой империи за исторической информацией. То, что было характерно для работ Жана-Антуана Гро, Франсуа Жерара и Карла Верне: поиск в баталистике больших героических сюжетов и обращение к бытовому жанру (героизация и бытовизация), сочетание исторической точности и красочного вымысла, в полной мере проявилось и в живописи Ораса Верне.

Картина «Оборона заставы Клиши» (1820. Лувр, Париж) (ил. 278) занимает особое место в творчестве художника. Она принесла ему известность и, по мнению многих исследователей, является одной из самых серьезных его работ⁴⁷⁶. Сюжет полотна посвящен эпизоду обороны Парижа от войск союзников 30 марта 1814 года. Север и северо-восток Парижа защищала Национальная гвардия под командованием маршала Бона-Адриена-Жанно де Монсея (1754–1842), в обороне принимали участие ученики гвардии, ветераны, инвалиды и добровольцы без военного опыта. Орас Верне также был участником событий. В архиве Национальных музеев Франции сохранилось письмо подтверждающее, что «Орас Верне, су-лейтенант гренадер 3-го батальона 2-го полка [Национальной гвардии Парижа], храбро сражался с самого утра и до вечера»⁴⁷⁷. Композиция повествовательна: маршал де Монсей отдает приказ удержать заставу, на переднем

плане представлены анекдотичные сцены, само сражение скрыто в дыме дальнего плана. Теофиль Готье отмечал, что художнику удалось создать значительную сцену, простую и правдоподобную⁴⁷⁸. Арман Дайо писал, что композиция одновременно сдержанная и драматичная⁴⁷⁹. Центральная группа персонажей – заказчик картины полковник Национальной гвардии, ювелир императорского двора Жан-Батист-Клод Одио (1763–1850) и маршал де Монсей на лошади в окружении бойцов Национальной гвардии – заключена в композиционный треугольник, направленный вершиной вниз, который образован диагональными линиями пики шеволежера, шпаги Одио и ружья гвардейца. Этот треугольник повторяют линии растяжек фонаря, висящего над площадью. Другой композиционный треугольник образован фигурами инвалидов, беженки и раненых воспитанников гвардии, ему вторит треугольник крыши на дальнем плане. Действие разворачивается на фоне портика павильона заставы Клиши, построенного архитектором Клодом-Николя Леду (1736-1806) в 1790 году и разобранный в 1860. В правой части картины изображено здание кабаре папаши Латюиля (Lathuile), хозяин которого выкрикивал во время сражения «Пейте, мои друзья, пейте бесплатно, не оставляйте казакам ни одной бутылки моего вина»⁴⁸⁰. В этом же здании располагался штаб маршала де Монсея⁴⁸¹.

В статье о выставке 1822 года Ораса Верне Критики Э. де Жуи и А. Же приводят подробное описание картины и перечисляют изображенных персонажей – месье Кастера, награжденный за Аустерлиц; старый солдат Бертан; Александр де Лаборд; востоковед Амедей Жобер; капитан Амабль Жирарден; Маргарити; полковник де Монсей; Николя-Туссен Шарле, Эммануэль Дюпати⁴⁸². Современникам все они были знакомы и зрители без труда идентифицировали перечисленных персонажей. Для художественных критиков, начиная с середины XIX века, и для современных исследователей они остаются неизвестными, поэтому все описания персонажей картины сводятся к цитированию статьи Э. де Жуи и А. Же. Тем не менее, установить местоположение некоторых персонажей все же возможно. Художник Николя-Туссен Шарле, который тоже принимал участие в обороне заставы, изображен с ружьем в правой части картины.

«Храбрый и вдохновенный»⁴⁸³ капитан егерей Национальной гвардии Луи-Эмануэль-Шарль-Мерсье Дюпати (1775–1851), драматург, писатель и журналист, запечатлен на дальнем плане, он командует гвардейцами, затаскивающими на территорию заставы брошенную пушку (ил. 279). Рядом с маршалом де Монсеем изображены два офицера Национальной гвардии⁴⁸⁴. Из всех перечисленных Э. де Жуи и А. Же персонажей, офицерами Национальной гвардии были адъютант-майор Национальной гвардии, археолог, политический деятель и путешественник Александр-Луи-Жозеф де Лаборд (1773–1842) и шеф батальона Национальной гвардии, востоковед и переводчик Пьер-Амедей-Эмилиан-Проб Жобер (1779–1847). При сопоставлении их портретов⁴⁸⁵ с изображенными на полотне, нам представляется, что слева от маршала де Монсея изображен Александр де Лаборд, а слева от него – Амедей Жобер. За ними, около стены – раненый полковник Бон-Мари-Жанно де Монсей (1792–1817), сын маршала де Монсея, командующий 3-м гусарским полком. То, что это именно он, на наш взгляд, подтверждается портретом полковника де Монсея на картине Ораса Верне «Бивак полковника де Монсея» (1816. Частное собрание) (ил. 220).

Себя Орас Верне изобразил на дальнем плане в группе гренадер Национальной гвардии, затаскивающих брошенную пушку на территорию заставы под командованием капитана Э. Дюпати. Единственным, кто отметил в картине автопортрет художника, был Теофиль Сильвестр⁴⁸⁶. В примечании к описанию полотна в труде о современных художниках, составленном в виде интервью, он писал, что фигуру Ораса Верне видно на дальнем плане, за изображением художника Н.-Т. Шарле. Ни в одном другом описании картины современниками этот факт не выделен, возможно, из-за того, что присутствие автопортрета на столь важном для художника произведении являлось очевидным. Себя Орас Верне представил в мундире гренадера Национальной гвардии, в порывистом движении. Особенно примечательны фигуры переднего плана. С левой стороны изображены раненые, которые также участвуют в сражении. Гренадер с перевязанной рукой повторяет фигуру гренадера на литографии Ораса Верне 1817 года (ил. 280-281). Выразителен раненый драгун с забинтованным

лицом. Эскиз к этому портрету хранится в Музее изящных искусств в Дижоне⁴⁸⁷. К группе раненых военных направляется спешенный вахмистр 7-го польского полка шевалежеров-лансьеров⁴⁸⁸. По предположению Э. де Жуи и А. Же «неумелые конскрипты⁴⁸⁹ первым же выстрелом из пушки убили под ним лошадь»⁴⁹⁰, по жестам и по повороту его головы видно, как он красноречиво рассказывает о происшествии. Но скорее всего, художник имел в виду эпизод, произошедший во время сражения и детально описанный в рапорте второго полка Национальной гвардии: один из нескольких польских шевалежеров, принимавших участие в обороне заставы, спас егеря Национальной гвардии от казаков, при этом сам был ранен⁴⁹¹ (ил. 282). У левого края картины изображены раненые воспитанники гвардии, которые бесстрашно принимали участие в обороне заставы. Их лица полны страдания. В музее Карнавале в Париже хранится подготовительный этюд для головы одного из юношей⁴⁹² (ил. 283). Композиционно фигура раненого воспитанника повторяет литографию Эжена Лами по рисунку Верне, выполненную для коллекции униформ приблизительно в это же время (ил. 284). Левее на переднем плане – крестьянка с младенцем и козой, беженка из близлежащих деревень, рядом с ней лежит матрас и нехитрый скарб, который ей удалось взять, спасаясь от наступающих войск союзников. Образ этой женщины с козой привлекал многих исследователей (ил. 285). Он имеет прямые параллели с образом крестьянки в картине Ораса Верне «Эпизод войны 1814 года» (1826. Калифорнийский дворец Почетного Легиона, Сан-Франциско) (ил. 286). Художественный критик Огюст Жаль отмечал фигуру взволнованной женщины с ребенком, смотрящей с полотна на зрителя, как особую романтическую деталь⁴⁹³. Автор биографической статьи об Орасе Верне (1863) Ж. Бертолон считал, что коза воплощает дух Парижа, его бессмертную душу, передает ощущение надежды⁴⁹⁴. Другие исследователи видели в ней аллегорию обманутого Парижа, аллюзию на капитуляцию Парижа 9 марта 1814 года, которую парижане воспринимали как предательство⁴⁹⁵. Её также считали прообразом козочки Джалли в романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери»⁴⁹⁶. В любом случае, образ белой тонконогой козы с испуганным, полным тревоги

взглядом помогает художнику углубить психологическую составляющую события: предчувствие опасности, бесполезное отчаянное геройство, ожидание неминуемого поражения.

Шарль-Эрнест Бёле отмечал, что художник передал в картине те чувства, которые он сам испытывал в этот день⁴⁹⁷. Шарль Блан оправдывал горечью этого дня холодный, приглушенный, тусклый колорит⁴⁹⁸. Анри Делаборд отмечал достоинства рисунка, точность деталей, обращал внимание на технику живописи: «Все хорошо прописано, техника элегантная без хвастовства, легкая без поправок и небрежностей»⁴⁹⁹. Однако правки в картине присутствуют, например, изначально польский шеволежер был изображен в головном уборе.

Картина является одним из примеров искусства «*juste milieu*» («золотой середины»). Этим термином, как уже упоминалось ранее, сначала определялась политика Июльской монархии, а затем он был перенесен в художественную среду⁵⁰⁰. В данном контексте он означает компромисс в соединении тенденций бытовой и исторической живописи, классических и романтических веяний. Многие критики и историки искусства упрекали Ораса Верне в том, что полотну «Оборона застава Клиши» не хватает духа романтизма. Стендаль сожалел, что Верне не использовал резкие контрасты светотени, и что ему не доставало страсти⁵⁰¹. В каталоге персональной выставки Орас Верне, организованном в 1980 году во Французской академии в Риме, отмечено, что картина исполнена в манере гладкой, миниатюрной живописи в традициях исторической живописи XVIII века. По мнению автора описания «сюжет требовал больше страсти, свободы в манере Делакруа и Шарле»⁵⁰². Гладкая живописная поверхность полотна, тщательная проработка деталей и «анекдотический реализм» уходят корнями непосредственно в традицию исторической живописи наполеоновского времени. Художник попытался соединить два исторических подхода в изображении сражения: классическое повествовательное построение батальной сцены и романтическую персонализацию фактов истории. Это противоречие было обусловлено тем, что Орас Верне являлся непосредственным участником описываемых событий, неслучайно он избрал низкую точку зрения, представив

сцену глазами участника.

После капитуляции Парижа Наполеон I подписал отречение от престола и 20 апреля 1814 года отправился в ссылку на остров Эльба. Прощание императора с гвардией подробно описано в «Манускрипте 1814 года» его секретарем Фэнном. Опубликованный в 1823 году, документ вдохновил Ораса Верне на создание композиции «Прощание Наполеона с гвардией в Фонтенбло» (1825. Частное собрание, Англия) (ил. 287). Изображен момент, когда, произнеся слова прощания, Наполеон обнял генерала Жана-Мартена Пети и поцеловал знамя: «Тихое восхищение, которое вызвала эта трогательная сцена, прерывалось лишь редкими всхлипываниями солдат. Наполеон старался сдерживать эмоции, которые его одолевали в этот момент, и повторил спокойным голосом "Прощайте еще раз, мои старые товарищи! Пусть этот поцелуй запечатлется в ваших сердцах"»⁵⁰³. Произнесение прощальной речи императором стало основным сюжетом картины. Эта повествовательность, как уже упоминалось раньше, была характерна для исторической живописи наполеоновского времени. В окружении Наполеона изображены все именуемые в тексте персонажи: генералы Гаспар Гурго (1783–1852), Жан-Мартен Пети (1772–1856), Анри Гасьен Бертран (1773–1844), Жан-Батист Друэ д'Эрлон (1765–1844), Жан-Батист Жювеналь Корбино (1776–1848), Огюстен Даниэль Бельяр (1769–1832), Филипп Антуан д'Орнано (1784–1863), министр иностранных дел Юг-Бернар Маре герцог Бассано (1763–1839), секретарь Кабинета императора Агатон-Жан-Франсуа Фэн (1778–1837) (расположение персонажей обозначено на литографии «Прощание Наполеона с гвардией в Фонтенбло» ил. 288). Фигуры представителей стран-победителей: фельдмаршал-лейтенант барон Франц фон Коллер (Австрия) (1767–1826), генерал-лейтенант граф Павел Андреевич Шувалов (1774–1823) (Россия), раненый полковник Нил Кембел⁵⁰⁴ (1776–1827) (Англия) – помещены у правого края картины, их лица частично перекрыты другими фигурами, в то время как, лица генералов Наполеона I показаны четко и практически превращают историческую сцену в групповой портрет, наподобие полотна «Ночной дозор» Рембрандта. Леон Лагранж писал о картине: «представьте себе сцену, которая

происходила во дворе дворца в Фонтенбло, вы не сможете представить себе её иначе, чем написал Орас Верне»⁵⁰⁵. Темный колорит, напряженные жесты и неподвижные лица персонажей усиливают впечатление значительности события, момента, который необходимо запомнить.

«Наполеоновская легенда», которая развивалась в литературе (Гюго, Мюссе, Стендаль, Бальзак) представляла Наполеона на острове Эльба как жертву, прощание с гвардией воспринималось в этом контексте как первый акт трагедии. От этого сюжета берет своё начало, по мнению польского исследователя Яна Бялостоцкого, иконография политических депортаций, широко распространенная в исторической живописи второй половины XIX века⁵⁰⁶. Как и в картине «Оборона заставы Клиши», на полотне «Прощание Наполеона с гвардией в Фонтенбло» отражено персонифицированное отношение к истории. Небольшой формат и заниженная точка зрения делают зрителя участником и свидетелем событий. Наполеон представлен в образе «маленького капрала», трогательного лидера, близкого к своим подчиненным. В обеих картинах проявились тенденция к введению элементов бытовой живописи в «высокий» исторический жанр. Это была характерная черта метода мастеров периода Первой империи. Так сформировался так называемый «genre historique», соединивший в себе черты двух жанров и ставший официальным стилем Июльской монархии. Типичными примерами «genre historique» по праву считаются картины Ораса Верне на сюжеты сражений при Йене, Фридланде и Ваграме.

3.4. Творчество Ораса Верне на наполеоновские сюжеты в «genre historique» в период Июльской монархии и Второй империи

После установления Июльской монархии и отмены цензуры Наполеон стал главной фигурой во всех видах французского искусства⁵⁰⁷. Полотна Давида, Жерара, Гро, Роэна, Тоне на наполеоновские сюжеты были возвращены из запасников в залы Версаля и Люксембургского дворца⁵⁰⁸. В период с 1833 по 1837 год Луи-Филипп организовал Галерею баталий в Версале, которая мыслилась как

своеобразная энциклопедия военных побед Франции, в нее также вошли произведения художников наполеоновского времени (Ф. Жерара, К. Верне, Ж.-А. Гро). Изначально правительство Луи-Филиппа I поручило написание полотен «Сражение при Йене», «Сражение при Ваграме» и «Сражение при Фридланде» Жану-Антуану Гро⁵⁰⁹, но художник, в период Реставрации пытавшийся отойти от наполеоновских сюжетов и обратиться к другим историческим сюжетам, не смог перенести очередной ломки стереотипов, он отказался от работы, впал в окончательное отчаяние, через некоторое время покончив жизнь самоубийством. Тогда заказ был передан Орасу Верне. В этих трех картинах можно проследить прямое влияние батальной живописи первой четверти XIX века, таких живописцев как Франсуа-Паскаль-Симон Жерар (1770–1837), Адольф Роен (1780–1867), Анн-Луи Жироде-Триозон (1767–1824) и Жан-Антуан Гро (1771–1835). Верне писал в одном из писем: «Я обязан памяти Гро, Жерара, Жироде и других, чьи примеры вдохновляли меня»⁵¹⁰.

Выставленные в Салоне 1836 года три полотна Верне «Сражение при Йене», «Сражение при Ваграме» и «Сражение при Фридланде» (все – Национальный музей Версаль, Версаль) (ил. 289–291) воспринимались современниками как триптих. Это было связано с тем, что они имеют общее колористическое решение и построены по схожим композиционным схемам: горизонт занижен и узнаваемая фигура Наполеона I в образе «маленького капрала» в знаменитой шляпе и сером сюртуке вырисовывается резким контуром на фоне неба. Такой же композиционный прием применен в картине Ф. Жерара «Сражение при Аустерлице», которая также стала частью Галереи баталий. Некоторые критики отмечали, что серый редингот был неуместен жарким днем, когда происходило сражение при Фридланде⁵¹¹. Но в данном случае серый редингот и маленькая капральская шляпа служат для создания узнаваемого образа военного лидера. Образ «маленького капрала» имел важное значение для армии, по легенде так стали называть Бонапарта ветераны во время Итальянских кампаний. Иконография этого образа активно использовалась при создании «Наполеоновской легенды» в произведениях 1820–1830-х годов.

На полотне «Сражение при Йене 14 октября 1806 года» Верне, изображает не саму баталию, а анекдот, рассказанный в пятом Бюллетене Великой армии. В то время как армия уже сражается и боковым флангом грозит отступление под натиском прусских войск, Наполеон I, окруженный маршалами Бертье и Мюратом, проходит галопом мимо строя пеших гренадер Старой гвардии. Оставленные бездействовать гренандеры проявляют нетерпение, они полны желания также броситься в атаку. Молодой пылкий велит⁵¹² кричит «Вперед!» В ярости император останавливает свою лошадь и возвращается, чтобы прочитать мораль наглицу: «Это еще кто? Это может быть только безбородый юнец, которому может взбрести в голову предусмотреть то, что я должен делать. Пусть сначала пройдет тридцать битв подряд, прежде чем намереваться давать мне совет»⁵¹³. Автор исследования о формировании Исторического музея в Версале Томас Гетгенс сравнивает полотно Ораса Верне с картиной Шарля Тевенена «Сражение при Йене» (Замок Гробуа, Гробуа) (ил. 292)⁵¹⁴. На картине художника периода Первой империи большая часть изображения отведена дальнему плану с разворачивающейся картиной боя, Верне же полностью убирает дальний план, помещает зрителя в строй солдат, мимо которого проходит император, подчеркивая спонтанность действия.

Полотно Верне «Сражение при Йене 14 октября 1806 года» по общему композиционному строю, на наш взгляд, близко картине Ж.-А. Гро «Конный портрет Бонапарта Первого Консула при Маренго» (1803. Замок Мальмезон и Буа-Пре, Мальмезон) (ил. 293). Орас Верне в изображении строя гренадер, применяет композиционный прием, использованный в картине Гро и обрезает фигуры солдат краем холста, создавая тем самым впечатление бесконечных стройных рядов. Отдельные детали изображения также сближают эти два произведения: характерное движение лошади, остановленной в момент галопа, резкий поворот головы Наполеона I. Полотно Верне ясно иллюстрирует энтузиазм солдат, с которым они готовы следовать за императором во всех сражениях.

Картина «Сражение при Фридланде 14 июня 1807 года» не имеет строгой сюжетной привязки к Бюллетеню Великой армии. Возможно, изображен момент,

когда, «Наполеон после осмотра позиций, принял решение взять город Фридланд, полностью изменив линию фронта»⁵¹⁵. Это объясняет удивленный взгляд генерала Н.-Ш. Удино (1767–1847). Основой для композиции послужил эскиз на тот же сюжет гренадера Франсуа Пилса⁵¹⁶ (ил. 294). Франсуа Пилс (1789–1867) состоял денщиком при Удино, участвовал в сражениях при Аустерлице, Йене, Фридланде⁵¹⁷, делал зарисовки⁵¹⁸, после окончания военных действий занимался рисунком в мастерской Ораса Верне⁵¹⁹. Фигура Наполеона, изображенная между развевающимися знаменами, является вершиной композиционного треугольника, в который включены генералы Удино и Груши. Группы генералов и императора объединены направлениями жестов и взглядов. Как и на картине «Сражение при Йене», здесь есть прямые цитаты из полотна Ж.-А. Гро «Сражение при Прейсиш-Эйлау» (ил. 295). Фигура пленного солдата с перевязанной рукой (на полотне Верне) перекликается с фигурой пленного гусара, припадающего к Наполеону (на полотне Гро). Еще одной цитатой является доминирующая фигура гусара в левой части композиции. У Гро – это пленный, которого традиционного называют литовским гусаром (но он таковым не является)⁵²⁰, у Верне – это французский гусар, он узнаваем благодаря своей богато расшитой униформе. Для Верне было важно поместить в этой части картины гусара, для того чтобы усилить параллели между двумя картинами. Причин прямых заимствований из картины «Наполеон при Эйлау» Гро было несколько. Во-первых – желание Ораса подчеркнуть историческую последовательность событий (сражение при Фридланде произошло сразу после сражения при Прейсиш-Эйлау). Во-вторых – параллель с полотном знаменитого живописца, который знал Наполеона и жил в наполеоновское время, придавала большую историческую достоверность. Обращение к картине Гро говорит о преемственности традиций в жанре французской батальной живописи.

Сражение при Фридланде было одним из самых кровопролитных⁵²¹. Для того, чтобы это показать, Орас Верне поместил образы смерти на передний план. Слева – скульптурно вылепленный торс героически погибшего офицера со шпагой на груди, справа – почти уподобленное карикатуре изображение торчащих на краю насыпи сапог, – символ смерти на поле боя, который Верне применял и в других

композициях (например, в картине «Раненая полковая собака» и «Французский гренадер на поле битвы»). Это рождает контраст между двумя изображениями образов смерти – героизированным и анекдотичным.

На картине «Сражение при Ваграме» Наполеон изображен смотрящим в подзорную трубу на поле боя. Случайное ядро разрывается рядом с ним и убивает лошадь маршала Жана-Батиста Бессьера (1768–1813), вызвав замешательство окружающих военных. Этот эпизод можно считать совершенно обычным для боевых действий того времени и, ни в коей мере, не характеризующим данное сражение. Конь Наполеона I (его изображение заимствовано из ранней картины Ораса Верне⁵²²) – это чистокровный арабский жеребец по кличке Али, прошедший сражения при Маренго, Прейсиш-Эйлау, Ваграме, отмеченный многочисленными шрамами от пуль⁵²³ (ил. 296).

Представленные в Салоне 1836 года три картины вызвали неоднозначную реакцию критики. Автор обзора Салона в журнале «Moniteur Universel» пишет: «В трех других баталиях этого художника также много достоинств, но композиция менее богатая и менее проработанная. Они, в сущности, являются лишь эпизодами, и Верне не сделал того, что мог, чтобы добавить им значимости. Уменьшите эти картины до небольшого размера, и вы увидите, что они могли бы стать всего лишь милыми виньетками»⁵²⁴. Как справедливо заметил поэт Альфред де Мюссе (1810–1857) в описании Салона 1836 года, произведения хотя и относятся к батальной живописи, само сражение не изображено ни на одном из полотен⁵²⁵. В обзоре Салона в журнале «L'artiste» критик замечает, что идея, на которую Верне обращает внимание, совершенно не заслуживает такого размера⁵²⁶. Литератор и журналист Фабьен Пилле (1772–1855) писал, что картины Верне на сюжеты сражений при Йене, Фридланде и Ваграме исполнены слишком быстро, в то время как истинная история требует долгих раздумий. Он предположил, что они, возможно, были бы более успешными в уменьшенном размере⁵²⁷. «Многие сочтут эти произведения жанровой живописью»⁵²⁸, – констатировал автор критического обзора Салона в журнале «Revue de Paris». С ним нельзя не согласиться, Верне отказывается от классического способа изображения баталий

«в духе Лежена», на всех полотнах представлены анекдотичные моменты, которые описаны в Бюллетенях армии Наполеона.

Все эти различные отзывы показывают расхождение между тем, что ожидали современники от батальной картины и тем, как мыслил ее Орас Верне⁵²⁹. Как заметил критик В. де Нувьон, изображенные эпизоды не имеют привязки к конкретному месту и времени⁵³⁰. Автор исследования о романтической живописи Леон Розенталь считает, что Верне не мог справиться с серьезной батальной картиной и прибегал к изображению анекдотов⁵³¹. Думается, что это не соответствует действительности, достаточно вспомнить полотна на сюжеты сражений при Жемаппе, Монмирайе и Ханау. Следует также отметить то, что само сражение не изображено на половине картин в Галерее баталий (Ф. Бушо. Сражение при Цюрихе. 1836 год; А. Ф. Шопен. Сражение при Гогенлиндене 1836 год; Э. де Лансак. Эпизод кампании 1813–1814 годов. 1836 год; Ф. Филиппото. Сражение при Риволи⁵³². 1845 год) (ил. 297–299). Объяснение этому феномену дается в статье Густава Планша о Салоне 1836 года, который считал, что в полотнах для Галереи баталий ясно проявилось желание правительства «разоружить» воспоминания о Наполеоне I, при этом не уменьшая силы легенды⁵³³. Луи-Филипп I принимал непосредственное участие в разработке программы для Галереи в Версале и создании для нее произведений. Он выделил Орасу Верне мастерскую в Версале и лично наблюдал за ходом работы⁵³⁴.

Измельчание исторической живописи, возникновение «genre historique» было во многом спровоцировано и поддержано официальной политикой и идеологией Июльской монархии⁵³⁵. Подобная система изображения была частью программы репрезентации Наполеона I, разработанной Луи-Филиппом, который пытался поставить свое правление в череду побед Франции, проводя прямые параллели между собой и императором. Именно этим идеям и служили полотна Ораса Верне в Галерее баталий. Официальная живопись должна была тоже воспроизводить образ, закрепившийся в фольклоре и в популярной графике. Узнаваемость образов, основанная на известных изображениях «маленького капрала» превращает полотна «Сражение при Йене», «Сражение при Фридланде»

и «Сражение при Ваграме» в отточенные, выверенные и запоминающиеся символы Первой империи, которые были широко растиражированы в гравюрах, и без которых сейчас обходится редкая книга по истории наполеоновских войн.

Эти полотна, будучи одними из самых известных, оказали влияние на последующих художников-баталистов. Батальная живопись во Франции стала активно развиваться после поражения во Франко-прусской войне 1870–1871 годов, художники часто изображали победоносные сражения наполеоновской армии, и, по мнению французского исследователя Франсуа Робишона, обращались в поисках исторической информации и иконографии к произведениям художников первой половины XIX века – Раффе, Шарле и О. Верне⁵³⁶. Мессонье, Невилль, Детай и Дюпре также, как и Орас Верне, использовали иконографические схемы и образы из народного искусства. В их произведениях на наполеоновские темы, как и на вышеупомянутых картинах Ораса Верне, сражение перестает быть сюжетом батального полотна, отдается предпочтение эпизоду или анекдоту. Это отмечали и критики Салонов второй половины XIX века⁵³⁷.

Еще одним примером официальной репрезентации Наполеона I в годы июльской монархии можно считать картину О. Верне «Инвалид, подающий прошение Наполеону на параде гвардии в Тюильри» (1838) из собрания Государственного Эрмитажа (ил. 300), которая была заказана художнику императором Николаем I в 1836 году. Уезжая из Санкт-Петербурга Орас Верне пообещал вернуться в Россию. И как писал художник в письме жене: «тогда Император попросил привезти картину, изображающую Наполеона на параде во дворе Тюильри»⁵³⁸. Полотно было исполнено в Париже, но так как Верне не успевал его закончить из-за отъезда в Алжир, фон по его поручению писал известный живописец Элуа Фирмен-Ферон (1802–1876)⁵³⁹. Александр Иванович Тургенев, посетивший мастерскую Ораса Верне в апреле 1838 года, оставил о ней воспоминания: «Ученик его дописывает картину, изображающую парад Наполеона в Тюльери. Верне писал ее по заказу Государя, и она скоро отправится в С.-Петербург. В ней много искусства, истины, жизни. Наполеон в толпе своих маршалов и генералов, перед строем старой своей гвардии: лицо каждого

рядового характеристическое и носит на себе печать родины. Верне желал в этот строй собрать физиономии из каждой французской провинции. Портреты маршалов, генералов, принца Евгения – разительны сходством, как уверял меня их сослуживец, тут же случившийся. Верне избрал преимущественно тех маршалов из этой картины, кои умерли на поле чести, подобно Мортье, другою насильственной смертью. Он заметил, что недаром доставалась честь быть сподвижником Наполеона. Мы угадали портреты Ланна, Бертье, Мортье, Дюрока, Жюно, Мюрата, Ласалля и проч. Кони их достойны кисти отца его, Карла Верне: так и пышат огнем битвы; один белый конь Наполеона спокоен, как всадник его в сражении. Над сизой шиферною кровлею древнего Тюильрийского дворца носятся черные разорванные облака, и ветер наклоняет перо Мюратовой шляпы»⁵⁴⁰. В 1838 году картина была доставлена в Берлин, где в это время находился Николай I, и выставлена в мастерской художника Франца Крюгера (1797–1857)⁵⁴¹. Она была с восторгом встречена публикой, а Орас Верне награжден российским императором орденом Святого Станислава 2-й степени со звездой⁵⁴². Известны слова Николая I: «Эта картина останется в моем кабинете. Я хочу всегда иметь перед глазами императорскую гвардию, потому что она могла нас разбить»⁵⁴³. Но сам Верне писал в одном из писем супруге: «признаюсь, что картина кажется мне самой плохой из тех, что я когда-либо писал»⁵⁴⁴.

В Галерее Уоллес в Лондоне хранится гризайль Ораса Верне на этот же сюжет⁵⁴⁵ (**ил. 302**), по одной из версий это был подготовительный эскиз⁵⁴⁶, но, скорее всего, она была написана Верне специально для гравера Жазе, чтобы тот мог сделать литографии с картины, так как живописный оригинал был отправлен в Санкт-Петербург. Дж. Ингамелльс, директор галереи Уоллес, исследователь картины Верне, считал, что на ней показан один из парадов 1808–1809 годов, когда все представленные художником персонажи были еще живы⁵⁴⁷. Им была составлена схема, с помощью которой можно определить большинство персонажей на картине, хранящейся в Эрмитаже (**ил. 301**).

Центром композиции является фигура Наполеона I верхом на белой лошади, движения и взгляды всадников и гвардейцев направляют все внимание зрителя к

нему. В отличие от композиции Карла Верне и Ж.-Б. Изабе на этот же сюжет, Орас Верне дополняет ее жанровой сценой переднего плана, (инвалид с двумя детьми в военной форме подает Наполеону прошение). Для изображения парадной части войны – смотра гвардейских частей, художник использует яркий насыщенный колорит. Картину можно воспринимать как олицетворение воинственной Франции, ее сильной и красивой армии, что было встречено резким недовольством критиков в конце XIX века⁵⁴⁸.

Но наиболее полно талант Ораса Верне как иллюстратора «Наполеоновской легенды» проявился не в официальных полотнах, а в небольших графических работах. Орас Верне к весне 1838 года создает серию из пятисот гравюр⁵⁴⁹ для книги журналиста и политического деятеля Пьера-Мари-Лорана де л'Ардеша (1793–1877) «История Императора Наполеона»⁵⁵⁰ (ил. 303–338). Издание книги о жизни Наполеона в 1839 году было не случайным. В конце 1830-х годов Июльская монархия, готовясь к переносу праха Наполеона I с острова Святой Елены в Париж, активно пропагандировала культ императора: была возвращена его статуя на Вандомскую колонну, достроена Триумфальная арка, иллюстрированные книги, создававшие героический образ Наполеона, издавались большим тиражом. Гравюры в книге расположены внутри текста и относятся непосредственно к эпизоду, описанному над иллюстрацией, что являлось новым для того времени принципом оформления. В тексте присутствуют виньетки с наполеоновскими символами и военной атрибутикой, инициалы, в изображении которых проявилось богатое воображение художника (ил. 331–338). История Наполеона предоставила Орасу Верне множество сюжетов: портреты Наполеона, сцены на биваках, конные схватки. На многих гравюрах художник повторяет сюжеты и композиции, уже найденные им в живописи, такие как «Сражение при Арколе», «Сражение при Йене», «Сражение при Ваграме», «Эпизод войны 1814 года», «Оборона заставы Клиши», «Прощание Наполеона с гвардией в Фонтенбло». Сохранившиеся предварительные рисунки дают представление о четком, быстром, нервном карандаше, который является особенностью графики Ораса Верне этого времени (ил. 306). Для гравюр характерны четкость линий, отточенная пластичность

моделировки в сочетании со свободным выразительным рисунком, динамичной композицией и точно преданными живыми движениями персонажей. Сюжеты отличаются большой вариативностью, некоторые изображения выполнены в духе романтических вкусов времени, некоторые героизированы, а некоторые очень сентиментальны.

Особый интерес представляют иллюстрации, относящиеся к войне 1812 года⁵⁵¹. Одной из самых выразительных является гравюра, изображающая группу французских стрелков, отражающих атаку русской кавалерии в бою при Островно 27 июля (**ил. 321**). К этому же сюжету художник обращался в литографии «Сражение под Витебском» (1826), и картине «Последний патрон» (1819. Частное собрание), которая очень близка к гравюре по композиции и линейно-пластическому решению. Гравюра «Смерть Огюста-Жана-Габриэля де Коленкура в Бородинском сражении» полностью соответствует тексту⁵⁵²: в динамичной, полной движения композиции, изображен французский кирасир, врывающийся на батарею Раевского; раненый пулей, патетически взмахивающий рукой, граф де Коленкур виден на дальнем плане (**ил. 322**). Глава о Бородинском сражении завершается изображением погребения тел после битвы (**ил. 323**). Эта гравюра является прямым аналогом картины Ораса Верне «Последний гренадер Ватерлоо» (1818. Музей Нортон Саймон, Пасадена). Таким образом, Бородино воспринимается художником как некий прообраз Ватерлоо. Художник создает не только героический образ Наполеона I, но также показывает и его милосердие в иллюстрациях на сюжеты посещения императором воспитательного дома в Москве и раненых в Гродно (**ил. 326**).

Сочинение Лорана де л'Ардеша с гравюрами Ораса Верне и цветными вклейками Ж.-Л.-И. Белланже, имело необычайный успех и выдержало несколько переизданий⁵⁵³. Через год книга вышла на немецком и испанском языках. В 1842 году была переведена на итальянский и русский языки, а в 1843 – на английский⁵⁵⁴. Созданные на основе действительных впечатлений от путешествий в Россию, в Египет, на основе воспоминаний и мемуаров ветеранов Великой армии, гравюры по рисункам Ораса Верне лишены фантастических

неправдоподобных образов и обладают заметной долей реализма. Они исполнены в ключе общих культурных тенденций конца 1830-х годов и внесли существенный вклад в формирование «Наполеоновской легенды». Широкое распространение книги, множество интересных композиционных и сюжетных находок сделали гравюры Ораса Верне важным иконографическим источником, к которому обращались последующие художники-баталисты. Например, фигура Наполеона I на картине Поля Делароша «Наполеон в Фонтенбло в 1814 году» практически полностью повторяет гравюру Ораса Верне на тот же сюжет⁵⁵⁵ (ил. 329–330).

Особого внимания заслуживает картина, созданная Орасом незадолго до смерти. На ней изображен ветеран карабинеров легкой пехоты, несущий завернутую в знамя статуэтку Наполеона⁵⁵⁶ (ил. 339). Этот образ можно считать автобиографичным. Как и этот ветеран, Орас Верне пронес через весь свой творческий путь воспоминание и преклонение перед императором. Даже в картинах художника, посвященных сражениям Алжирской кампании, Крымской войне, войнам средневековой Франции, иллюстрациях к «Генриаде» Вольтера всегда присутствует тень Наполеона I и воспоминание о нем, как об идеальном военном лидере, соотносимым с любимым французами монархом Генрихом IV и гораздо менее ими любимым, но воссоздававшим «Наполеоновскую легенду» Наполеоном III.

ГЛАВА IV.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОРАСА ВЕРНЕ НА СЮЖЕТЫ ИСТОРИИ СРЕДНИХ ВЕКОВ, ВОЗРОЖДЕНИЯ, НОВОГО ВРЕМЕНИ, 1830–х ГОДОВ, БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ И АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ

4.1. Живопись Ораса Верне на сюжеты истории Средневековья, Возрождения и Нового времени

В период Реставрации сюжеты из истории Средневековья, Возрождения и XVII–XVIII веков становятся популярными в живописи и в литературе. Обращение к средним векам было характерно для писателей-романтиков, таких как В. Гюго, Ш. Нодье, А. де Мюссе и Ш.-О. Сент-Бёв. Еще в 1819 году художественный критик Этьен-Жан Делеклюз (1781–1863) отмечал, что «средние века в моде»⁵⁵⁷. Вошедший в моду стиль «трубадур»⁵⁵⁸ предполагал обращение в первую очередь к сюжетам из средневековой истории и литературы, из жизни «великих людей» этой эпохи. Он являлся составной частью «genre historique», так как события из культуры средних веков приобрели жанровую трактовку. Многие художественные критики воспринимали тенденцию «жанризации» исторической живописи как разрушение её академических традиций⁵⁵⁹. Но публике Салонов нравилась занимательность сюжетов и драматизм изображенных событий. Мастера «genre historique» обращались не только к темам национальной истории, но и к литературным сюжетам из произведений Байрона, Шатобриана, В. Скотта и др.⁵⁶⁰ Следует отметить, что Вальтер Скотт, с творчеством которого французы познакомились в 1816 году, оказал влияние на изображение прошлого в живописи, его исторические романы спровоцировали интерес художников к красочному описанию костюмов, архитектуры, мировоззрения Средневековья⁵⁶¹.

Одной из первых работ Ораса Верне, посвященных средневековой истории, стало монументальное полотно «Сражение при Лас-Навас-де-Толоса 16 июля 1212 года между испанцами и маврами» (1817. Национальный музей, Версаль), посвященное важнейшей победе христиан над мусульманами во время

Реконкисты (ил. 340–343). По мнению критиков, это была первая серьезная историческая картина, в которой Орас Верне проявил себя как мастер батальной живописи⁵⁶². Композиция четко разделена на две части, выделенные контрастным освещением. С левой стороны представлены христианские войска, которых воодушевляет архиепископ Толедский Родриго Хименес де Рада, справа – армия мавров и ее предводитель Мухаммед ан-Насир с Кораном и саблей в руках, в центре – король Наварры Санчо VII, разрубающий цепи, огораживающие укрепленный лагерь халифа. В композиции, общем колористическом решении, трактовке восточных костюмов и аксессуаров заметно прямое влияние картин Ж.-А. Гро «Битва при Пирамидах» (1810), «Битва при Абукире» (1806) и полотна А.-М. Жироде-Триозона «Восстание в Каире» (1810) (все – Национальный музей, Версаль).

В 1827 году Орас Верне представил в Салоне картину «Эдит в поисках тела Гарольда после битвы при Гастингсе» (1827. Музей Томаса Генри, Шербур) (ил. 344). Сюжет взят из средневековых хроник, которые переиздавались и пересказывались в литературных произведениях. Эдит Лебединая Шея, первая жена короля Гарольда, после долгих поисков находит его тело после битвы с войсками Вильгельма Завоевателя при Гастингсе. Полотно поражает простотой и в то же время оригинальностью композиции. Эдит, контрастно выделенная на фоне вечернего пейзажа, в резком порыве бросается к телу Гарольда, изображенному на переднем плане с закрытым лицом, которое, по легенде, было обезображено попавшей в глаз стрелой. Полотно было отмечено критиками и упоминается в десяти описаниях Салона 1827 года⁵⁶³. Все современники воспринимали его как произведение «новой романтической школы». Скорее всего, именно эта картина вдохновила немецкого поэта Генриха Гейне на стихотворение «Гастингское поле» (1845):

«Весь день проискала она короля.

Закат был как зарево красен...

Вдруг бедная с криком поникла к земле.

Пронзительный крик был ужасен!

Нашла Лебединая Шея, нашла,
 Кого так усердно искала!
 Не молвила слова и слёз не лила,
 И к бледному лику припала...»⁵⁶⁴.

Художественные критики Делеклюз и Жаль политизировали Салон 1827 года. Жаль считал, что Салон был таким же политическим событием, как и выборы⁵⁶⁵, Делеклюз делил художников на политические категории: он относил Делакура к левым, Ланглуа – к правым, а Девериа, Шеффера, Верне и Делароша – к левому центру⁵⁶⁶. Салон 1827 года наглядно показал полярность классицизма и романтизма⁵⁶⁷, выявил эклектиков, к которым относился и Орас Верне. Любопытно его письмо художнику Виктору Шнетцу относительно этого Салона, в котором он выражает свое отношение к романтизму и реализму, а также определяет свое место между ними: «Живопись сейчас находится между двумя врачами, которые её убивают. Один называется классическим, второй романтическим. Первый скучен и заставляет её умирать от слабости и холода, второй дает ей такие возбуждающие средства, что несчастная испытывает приступы безумия»⁵⁶⁸.

В Салоне 1827 года были выставлены картины, заказанные для зала Государственного совета в Лувре. Для написания картин для зала Государственного совета были приглашены мастера весьма далёкие от романтизма: П. Деларош, В. Шнетц, А. Шеффер, Орас Верне. Однако критики отмечали: «кажется, что романтический гений участвовал в украшении этих залов»⁵⁶⁹. Орас Верне написал для этого зала полотно «Филипп II Август перед сражением при Бувине 27 июля 1214 года» (Национальный музей, Версаль).

Картина «Филипп Август перед сражением при Бувине 27 июля 1214 года» (ил. 345) посвящена легендарной битве, которая считалась одной из самых героических в истории Франции⁵⁷⁰. Победа при Бувине вспоминалась официальной пропагандой каждый раз, когда Франция была в опасности иноземного вторжения (например, в 1792, 1870 и 1914 годах) и, когда эта победа должна была символизировать всеобщее единение нации перед лицом общей

опасности. Верне представил короля Филиппа II Августа и его вассалов вокруг импровизированного алтаря на открытом воздухе. По легенде, после службы монарх, желая непоколебимой поддержки своих соратников, положил свою корону на алтарь и предложил взять ее тому из баронов, кто считал себя более достойным: «Все вы должны быть королями, и вы и есть на самом деле, без вас я не мог бы править». Вассалы, тронутые его искренностью, выразили свою лояльность и желание сражаться⁵⁷¹. Стоит отметить, что реальность этого эпизода историки ставили под сомнение уже в начале XIX века. Как отмечал Томас Гетгенс в своем исследовании, многие авторы XIII столетия описывали это сражение, но сцена, представленная на полотне Верне, упомянута только у Менестреля Реймского⁵⁷². По версии других авторов, например, Гийома ле Бретона, который принимал участие в событиях, Филипп II Август напомнил баронам, что церковь протягивает им свою крепкую руку в защите христианства от императора Оттона и захватчиков, которые, не сомневаясь, спровоцировали сражение в воскресенье⁵⁷³. Маловероятная версия Менестреля Реймского повторяется впоследствии в сочинениях авторов XVIII–XIX веков⁵⁷⁴. Даже автор каталога Галереи Версаля 1837 года сомневался в правдивости сюжета и отмечал, что он не имеет точек соприкосновения с мнением ученых⁵⁷⁵. То, что эта сцена вызывала интерес в эпоху Реставрации не удивительно, так как для некоторых политических кругов она была подтверждением того, что уже в средние века такой могущественный король как Филипп II Август был обязан своей короной поддержке дворянства. Удивительно то, что она была заказана правительством Карла X, так как идея картины противоречила концепции легитимистов и многие современники отмечали это противоречие. Важным в сюжете было то, что корону имеет право носить тот, кто может объединить нацию и защитить страну от иноземных захватчиков. Огюст Жаль в описании картины недоумевал, почему этот сюжет был выбран Карлом X, чьи комментарии показывают, что делались попытки провести параллель между сюжетом картины и политической ситуацией⁵⁷⁶. Однако, можно предположить, что Карл X, заказывая полотно, хотел показать, что истинное объединение нации возможно только под властью

легитимного монарха, ведь не зря такие значимые политические деятели, как Огюстен Тьерри, Проспер де Барант и Франсуа Гизо настаивали на важной роли короля Филиппа II Августа, считая его первым монархом, который смог объединить французскую нацию⁵⁷⁷.

Орас Верне изобразил событие аналогичным образом, что и на картине Мерри-Жозефа Блонделя (1781–1853) на тот же сюжет, написанной в 1819 году по заказу герцога Орлеанского⁵⁷⁸ (ил. 346). Композиция централизована, все движения и жесты баронов, поднимающих мечи и знамена, направлены к королю. С левой стороны замыкает композицию белый королевский конь, готовый к сражению, изображенный в трехчетвертном повороте, что было одним из излюбленных приемов Карла Верне. Колорит картины яркий и светлый, построенный на сочетании желтых, зеленых и розовых оттенков.

В этом же году Орас Верне написал полотно «Юлий II дает указания Браманте, Микеланджело и Рафаэлю» (1827. Лувр, Париж) (ил. 347) для музея Карла X, который представлял собой анфиладу их 9 залов, украшенных плафонами известных художников, преимущественно классической направленности – Энгра, Фрагонара, Пужоля, Хейма, Мейнье и Ораса Верне⁵⁷⁹. Сюжеты, в общем, представляли собой аллегории, изображающие власть, покровительствующую искусствам.

Во время своего пребывания в Риме, как уже говорилось в главе I, Орас Верне изменил свой стиль и сюжеты под влиянием итальянской живописи эпохи Возрождения. На полотне «Рафаэль в Ватикане» (1832. Лувр, Париж) (ил. 348) изображен анекдотичный сюжет, заимствованный из книги Катремера де Кенси «Жизнь Рафаэля»⁵⁸⁰: Микеланджело встретил Рафаэля с учениками в Ватикане и сказал:

– Вы идете в окружении вашей многочисленной свиты как генерал.

– А вы, – ответил Рафаэль художнику «Тайной вечери», – идете один как палач⁵⁸¹.

Картина написана в момент ссоры О. Верне с Катремером де Кенси⁵⁸², его черты прослеживаются в портрете Микеланджело, а себя живописец изобразил в черном берете в свите Рафаэля. В этой картине в полной мере проявились

особенности «genre historique», что было отмечено еще критиками Салона 1833 года. Композиция распадается на множество жанровых эпизодов: Рафаэль рисует молодую женщину с младенцем, Леонардо да Винчи наблюдает за происходящим, Микеланджело с ключами и палитрой идет работать в Сикстинскую капеллу, Браманте показывает план собора Св. Петра папе Юлию II. Эта дробность композиции присутствует уже и в подготовительных эскизах к картине⁵⁸³ (ил. 349–350).

Литературные произведения достаточно часто вдохновляли живописцев. Так, в 20-е годы XIX века, поэма Вольтера «Генриада» (1723) приобрела новое актуальное звучание. Генрих IV, являясь первым королем Франции династии Бурбонов (1594–1610), стал идеальной фигурой в период Реставрации для восстановления доверия и поддержания авторитета правящей династии. Как следствие, появилось большое количество изображений короля в Салонах. В это же время вышло несколько переизданий поэмы Вольтера, и в 1825 году Орас Верне выполнил для издателя Дюбуа серию из 18-ти ее иллюстраций (ил. 351–363). Эпическое произведение Вольтера посвящено легендарному Генриху IV, основной заслугой которого считается прекращение многолетней религиозной войны между католиками и протестантами во Франции. «Генриада» Вольтера была самым плодотворным источником для более поздних литературных и иллюстративных изображений Генриха IV⁵⁸⁴. Поэма сочетает в себе исторические факты и литературный вымысел, о чем Вольтер предупреждает читателя во вступлении. Она воспекает великодушие Генриха IV, его сострадание к побежденным, стремление служить всем членам общества, способность сочетать простоту с великолепием. Огюст Жаль описывал монарха как милосердного, либерального, храброго, достойного быть «королем народа»⁵⁸⁵. В тексте Жаль всего один раз упоминает имя Генриха IV, в остальном повествует о качествах идеального лидера, подразумевая, естественно, Наполеона I. Генрих IV воспринимался либералами не как представитель династии Бурбонов, а как символ справедливости и заботы о населении. Именно такой подход к восприятию образа короля проявился в иллюстрациях Ораса Верне к «Генриаде». Треть

литографий посвящена военным сценам, в них Верне показывает короля как воина, ведущего победные бои, командующего людьми, но не требующего подчинения и не проявляющего своей царственности.

Отмечалось, что литографии Верне выполнены в «стиле трубадур»⁵⁸⁶. Но, несмотря на сюжет и внимание к деталям, литографии Верне существенно отличаются от работ живописцев этого стиля. Костюмы и интерьеры представлены достаточно обобщенно, для художника важна передача эмоционального взаимодействия персонажей, развитие исторических событий и их обстоятельств оставлено повествованию Вольтера и воображению читателя. Например, в иллюстрации к «песне V» предшественник Генриха IV король Франции Генрих III и его убийца замерли в психологическом поединке на фоне интерьера, лишённого какого-либо декора (**ил. 358**).

Что касается композиции иллюстраций, то некоторые сцены художник позаимствовал из предыдущих изданий поэмы. Так, сцена из «песни V», изображающая Генриха III и его убийцу, повторяют центральную группу персонажей из иллюстрации на тот же сюжет в издании «Генриады» 1741 года⁵⁸⁷ (**ил. 366**), а вход Генриха IV в крепость в «песне VI» – иллюстрацию из издания 1820 года⁵⁸⁸ (**ил. 367**).

В некоторых иллюстрациях Верне проводит композиционные параллели между изображениями Генриха IV и изображениями Наполеона I на полотнах художников Первой империи. Литография «Сражение при Иври» (**ил. 360**) перекликается с картиной Ж.-А. Гро «Сражение при Прейсш-Эйлау». Генрих IV на белой лошади является доминирующей фигурой композиции, но разнообразные движения и жесты окружающих его солдат отвлекают внимание зрителя от фигуры военачальника и заставляют воспринимать его как равного среди равных. Тема прощения и милосердного отношения к врагу раскрыта в литографии, изображающей короля, раздающего хлеб жителям осажденного Парижа (**ил. 475**), она имеет смысловые переклички с картинами мастеров Первой империи, прославляющими милосердие Наполеона I. В литографии «Генрих IV и отшельник» (**ил. 352**) Орас Верне повторяет композиционную группу Наполеона и

генерала Пети из картины «Прощание Наполеона с гвардией в Фонтенбло», написанной в том же году. Для Верне была важна близость лидера к его подданным, параллели между литографиями к «Генриаде» и картинами на наполеоновские сюжеты рождает ассоциации между этими двумя героями, и отражают политические взгляды художника, а также его видение идеальной власти во Франции, которое проецировалось на его друга герцога Орлеанского. Эти сопоставления были понятны современникам, которым было свойственно видеть в художественных произведениях политические мотивы.

Ярким примером «genre historique» в творчестве Ораса Верне является картина «Арест принцев 18 января 1650 года» (1828. Известна по гравюре Жазе) (ил. 368), изображающая арест принцев Конде, Конти и герцога де Лонгвиль во время Фронды, с характерной для стиля театральностью и условностью в трактовке исторических костюмов.

Такой же подход прослеживается и в картине «Сражение при Фонтенуа 11 мая 1745 года» (Национальный музей, Версаль) (ил. 369–371), заказанной в 1828 году в качестве плафона для зала в Тюильри. В сражении между французами и коалицией англичан, австрийцев, голландцев и ганноверцев, популяризированном Вольтером в его поэме «Битва при Фонтенуа» (1745), победа была одержана популярным в армии, но больным и стареющим французским маршалом Морицем Саксонским (1696–1750)⁵⁸⁹. Уже в XVIII столетии битва воспринималась как значимое событие, изображаемое на гравюрах и аллегорических медалях⁵⁹⁰.

Композиция построена по вполне классическим законам, фигура Людовика XV на белой лошади в окружении свиты является вершиной композиционного треугольника. Силуэты короля и дофина выделены контрастным контуром на фоне неба. Мориц Саксонский жестом преподносит королю трофеи, которые складывают на землю расступившиеся перед августейшими особами солдаты. Изображение полководца, по мнению журнала «Le Moniteur Universelle», подтверждает представления «о героизме этого человека, преодолевающего физические страдания»⁵⁹¹. Маршал Адриан-Морис де Ноай (1678–1766) указывает шпагой на Морица Саксонского, говоря, что победа принадлежит ему. По общему

композиционному построению полотна «Сражение при Фонтенуа» приближено к полотну Ф. Жерара «Сражение при Аустерлице» (1807. Национальный музей, Версаль), скорее всего, эта аналогия была вызвана не только тем, что картина Верне должна была заменить картину Жерара⁵⁹², но и желанием художника еще раз напомнить о Наполеоне. На подготовительном эскизе к картине (Орас Верне. Сражение при Фонтенуа. 1828. Собрание семьи художника) (ил. 370) это сходство прослеживается еще более отчетливо. Художественный критик Гюстав Планш отмечал, что в данной композиции нет единства и что её легко можно разделить на три части⁵⁹³. Но эта дробность, излишняя детализация, бытовые сюжеты переднего плана были характерной чертой «genre historique». По мнению же Делеклюза, сцены переднего плана красочно показывают радости и страдания войны⁵⁹⁴. Слева изображены пленные, среди которых на переднем плане фигура шотландского гвардейца, и раненые французы. Стоит отметить, что к образу шотландца художник еще не раз обращался в последующем творчестве. Справа – фигуры пожилого офицера, сжимающего в объятиях своего сына – офицера другого полка, получившего от короля орден Святого Людовика. Фигура юноши с орденом по силуэту повторяет фигуру воина из картины Жака-Луи Давида «Леонид в сражении при Фермопилах» (1819. Лувр, Париж), которая была литографирована в 1826 году⁵⁹⁵ (ил. 371–372). Сент-Бёв упрекал Ораса Верне в неточности, утверждая, что орден Святого Людовика никогда не вручался на поле боя⁵⁹⁶. Но известный историк литературы ошибался, достоверно известно, что орден вручался королем на поле сражения при Фонтенуа⁵⁹⁷, даже существует вероятность, что эта сцена не является вымыслом художника, и награжденным юношей был капитан полка Короны ле Куртуа де Бле де Сюрлавиль⁵⁹⁸. Ликующему юноше противопоставляется изображенный слева умирающий среди раненых его ровесник-барабанщик. Таким образом, Верне изобразил две стороны войны: награды и почести, смерть и страдание.

В целом критики восприняли картину благосклонно: Роже де Бовуар отмечал верность колорита, удачную передачу атмосферы XVIII века⁵⁹⁹, Шарль Блан считал её одной из самых лучших и светлых по колориту работ художника⁶⁰⁰.

В 1836 году полотна «Сражение при Бувине» и «Сражение при Фонтенуа» были перемещены в Галерею батальей в Версале и заняли свое место в серии произведений, посвященных военным победам Франции с самых древних времен. Для того чтобы картины соответствовали композиции зала, они были увеличены. Художник Анри Фредерик Шопен дописал верхнюю часть полотна «Сражение при Фонтенуа», полотно «Сражение при Бувине» было увеличено с четырех сторон, слева добавлен персонаж в кольчуге. Картина «Сражение при Бувине» после 1830 года приобрела новое политическое звучание, она стала историческим примером того, что «король царствует, но не правит» (*le roi regne mais il ne gouverne pas*), что характеризовало положение Луи-Филиппа.

4.2. События 1830-х годов в творчестве Ораса Верне

Художественные приемы, появившиеся в творчестве художника под влиянием итальянского искусства, использовались Орасом Верне не только в картинах на сюжеты из истории и литературы средних веков, Возрождения и Нового времени, но и для иллюстрации событий 1830–1850-х годов. Так, в картине «Торжественный вынос римского папы Пия VIII в собор Св. Петра в 1829 году» (1829. Национальный музей, Версаль) (ил. 373) прослеживается влияние живописи эпохи Возрождения. Критики отмечали классическое построение композиции, светлый насыщенный колорит, легкость кисти⁶⁰¹, хотя, по мнению Генриха Гейне работе не доставало «магии венецианской живописи»⁶⁰².

После Салона 1831 года возникла версия, что на картине изображен папа Лев XII⁶⁰³. Отсюда появилась путаница в названии, которую вызвали два одновременных события: смерть папы Льва XII 10 февраля 1829 года и избрание его приемника Пия VIII 31 марта 1829 года. Но то, что на полотне представлен именно папа Пий VIII подтверждается не только портретным сходством, но и документальными источниками. Письмо кардинала Альбани Орасу Верне свидетельствует о сеансе позирования папы Пия VIII художнику 31 марта 1829 года⁶⁰⁴. По поводу этого портрета Карл Верне писал своей дочери Камилле: «он

[Орас Верне] только что написал Папу. Его Святейшество дал один сеанс позирования, который прошел великолепно. Этот портрет имеет поразительное сходство. Он из него делает большое полотно, в которое вводит множество образов кардиналов и других приближенных. Он выбрал момент, когда Суверена Понтифика вносят на его золоченом троне, он одет в белое, его тиара белая, украшенная тремя коронами и крупными камнями, его облачение из серебряного муара, а все, кто его окружают, – в красном или кремовом, это дает очень красивый контраст. Фигура Папы уже почти прописана на большом полотне. Голова имеет даже больше сходства, чем на этюде, написанном с натуры. Многие другие фигуры уже начаты и очень хороши»⁶⁰⁵. Эти слова Карла Верне наиболее точно описывают картину. Следует добавить, что Орас очень серьезно подошел к созданию портрета, сохранились подготовительные эскизы, в Эрмитаже и в частных коллекциях⁶⁰⁶ (ил.374–375).

Во время римского периода Орас Верне большое внимание уделял сложным световым эффектам. Картина «Холера на борту "Мельпомены"» (1834. Музей изящных искусств, Марсель) (ил. 376) выразительна по цветовому решению и эффектам распределения света: общий теплый желтоватый колорит сочетается с голубыми рефlekсами и бликами от сияющего за орудийным портом моря. Этюдом для изучения освещения на внутренней палубе фрегата служит рисунок сепией «Каюта капитана» (1832. Частное собрание) (ил. 377). Работа была заказана для зала собраний Санитарного интендантства в Марселе в 1833 году⁶⁰⁷. Художнику предоставлялась свобода в выборе сюжета⁶⁰⁸. Орас Верне решил изобразить вспышку холеры, произошедшую на борту французского фрегата «Мельпомена», которым командовал Винсен-Мари Муляк. Фрегат, специально построенный для участия в Алжирской кампании, следовал из Бреста в сторону Алжира с остановкой в Лиссабоне, где с 30 июня по 2 июля 1833 года от холеры умерло около двадцати моряков, и несколько десятков было оставлено в лазарете. Командир принял решение вернуться в Тулон, куда судно прибыло 3 июля. В Тулоне заболели еще 48 человек, 9 из них умерло. Фрегат был поставлен на якорь на рейде. Во время всей эпидемии на борту находился старший врач Метью

Гилберт. 20 июля произошла последняя слабая вспышка холеры, заболел шестнадцатилетний юнга, его отправили на берег в лазарет. 24 июля в лазарет были помещены оставшиеся члены экипажа⁶⁰⁹. Всего фрегат «Мельпомена» потерял десятую часть экипажа, но благодаря усилиям Санитарного интендантства болезнь не перекинулась на город.

На переднем плане изображен матрос с татуировкой на руке, вытаскивающий из трюма завернутое в белую ткань тело. То, что это не единственный умерший в этот день свидетельствует чиновник Санитарного интендантства, регистрирующий смерть и вносящий имена умерших в тетрадь, которую он положил на ствол пушки. Композиция повествовательна и полна, как и другие произведения художника, «говорящими» деталями: на палубе стоит жаровня с травами, матрос отворачивает лицо от трупа. Батарейная палуба превращена в лазарет: на дальнем плане видны несколько больных. Старший врач Метью Гилберт диагностирует первые признаки болезни у юнги, которого трогательно поддерживает командир корабля Муляк.

На полотне Орас Верне объединил два разновременных момента трагедии – день, когда умерло 9 человек, и 21 был болен, и день, когда заболел юнга. Эти два эпизода композиционно разделены массой пушки, которая доминирует над передним планом, и одновременно объединены эффектом освещения: юнга и тело на переднем плане являются самыми освещенными элементами полотна. Центр композиции занимает казенная часть орудия⁶¹⁰, которое говорит о том, что на картине изображено именно военное судно. Пушка, хотя и занимает центральную часть композиции, играет второстепенную роль, она служит лишь для того, чтобы показать сцену глазами участника события.

На переднем плане изображены трупы или умирающие, как и на исторических картинах Давида, Гро, Жерико и Делакруа. Это еще более отчетливо заметно на подготовительном эскизе⁶¹¹, где передний план занимают фигуры больных моряков (ил. 378). В конечном варианте картины передний план заменен фигурой матроса, вытаскивающего труп из трюма. Резкое диагональное движение этой группы вторит композиции рельефа Пьера Пюже (1620–1694) «Святой Карло

Борромео молит Деву Марию о прекращении чумы в Милане», находящейся в зале собраний Санитарного интендантства в Марселе (ил. 379). Эти изменения в композиции вызваны желанием согласовать с уже имеющимися в интерьере зала произведениями (Ж.-Л. Давид. «Святой Рох, молящий Деву Марию о прекращении чумы». 1779; П.-Н. Герен. «Шевалье Роз хоронит умерших от чумы». 1826; Ф. Жерар. «Марсильский епископ Ф. Бельсанс во время чумы». 1833). Но в отличие от этих картин, полотно Ораса Верне полностью лишено религиозной составляющей. Он не героизирует персонажей, борьба с холерой представлена как ежедневная рутинная работа. В такой трактовке сюжета проявилось желание поведать о роли Санитарного интендантства в борьбе с эпидемиями, с которыми не справляются ни святые, ни герои⁶¹². Фигуры командира, представителя интендантства и врача, выделенные тремя темными силуэтами, служат своеобразной аллегорией: военная власть, гражданская власть и медицина в одном строю защищают страну от эпидемии.

Картина «Холера на борту “Мельпомены”» практически не вызвала никаких откликов критиков, в отличие от полотен «Герцог Орлеанский выезжает из Пале-Рояль 31 июля 1830 года» (1832. Национальный музей Версаль) (ил. 380) и «Прибытие герцога Орлеанского в Пале-Рояль 30 июля 1830 года» (1832. Пропала в 1848). Здесь мнения критиков были диаметрально противоположны, и, скорее всего, отражали их политические пристрастия, а не отношение к живописным качествам полотен. Газета «Le National» писала, что Верне изображает историческую правду такой, какая она есть⁶¹³, а в журнале «L'Artist» картины названы посредственными произведениями⁶¹⁴. Критики упрекали Ораса Верне в жанровой трактовке сюжета, неправдоподобности изображения персонажей, участников революционных событий⁶¹⁵, что не удивительно, так как Орас Верне в это время находился в Риме и не был их свидетелем.

Июльская революция, как известно, состояла из двух этапов. Первый – с 27 по 29 июля 1830 года, так называемые «три славных дня», вооруженное народное восстание, приведшее к изгнанию Бурбонов из Парижа. Второй – дипломатическая часть, которая велась профессиональными политиками. Луи-

Филипп, естественно, старался обратить внимание художников на изображение второго этапа, в результате которого он стал королем.

Две вышеупомянутые картины Верне стали одними из первых официальных заказов Луи-Филиппа на тему событий Июльской революции. Художнику были предоставлены описания событий⁶¹⁶ и акварель очевидца Пьера Фонтена⁶¹⁷. Вероятнее всего, при создании картин Верне использовал акварели и гравюры современников, например, общий вид улицы на полотне «Прибытие герцога Орлеанского в Пале-Рояль 30 июля 1830 года» заимствован из гравюры И. Леконта «Сражение на улице Рохан», а фигуры рабочих и буржуа на баррикадах из популярной тиражной графики⁶¹⁸. О колористическом строе полотна можно судить по копии (1836. Национальный музей, Версаль) (ил. 381) Жана-Батиста Карбилле (1804–1870). Золотистый свет, льющийся из окон на темные улицы, живописно передает освещение ночного города.

Но более важным для Луи-Филиппа было полотно «Герцог Орлеанский выезжает из Пале-Рояль 31 июля 1830 г». Оно посвящено одному из самых драматичных моментов Июльской революции: герцог Орлеанский повел группу из девяти депутатов из Пале-Рояль в занятый республиканцами Отель-де-Вилль с целью зачитать решение о его назначении наместником королевства. В письме о заказе картины он просил изобразить начало похода, когда он только покидал Пале-Рояль, с энтузиазмом приветствуемый со всех сторон теперь уже мирными рабочими, разбирающими перед ним баррикады⁶¹⁹. «Это тот сюжет, который я хочу иметь, и быстро», – отмечал Луи-Филипп⁶²⁰.

Композиция полотна построена под влиянием присланной ему акварели, фигуры переднего плана почерпнуты художником из народных гравюр⁶²¹. Со вниманием Верне старался передать разнообразные типы в толпе: ремесленников, буржуа, крестьян, аристократов, ветеранов наполеоновской армии, студентов политехнического колледжа, подчеркивая единение различных слоев общества. В картине много деталей и нехитрых аллегорий. Знаменосец несет перед Луи-Филиппом перевернутый флаг, что по сравнению с несколькими «правильными» триколорами на дальнем плане, воспринимается как символ переворота.

Процессию перед Луи-Филиппом открывают пятеро вооруженных мужчин, идущих рука об руку – отставной военный, крестьянин, рабочий, буржуа и гвардеец. Рядом с ними пожилой мужчина в зеленом сюртуке бросает монетку в помощь раненым. Фигура Луи-Филиппа почти теряется в этой пестрой толпе, таким образом, художник изображает его как часть этой толпы, приветствуемого народом лидера.

На парадном портрете Луи-Филиппа с сыновьями фигура монарха, напротив, доминирует над всем пространством картины «Луи-Филипп в окружении сыновей выезжает через парадные ворота Версальского дворца после военного смотра 10 июля 1837 года» (1846. Национальный музей, Версаль) (ил. 382). Король проявлял живой интерес к процессу создания этой картины, лично несколько раз посетив мастерскую художника⁶²². Скорее всего насыщенность портрета политическими символами (лилии Бурбонов, статуя Людовика XIV и др.) была обусловлена пожеланиями монарха, как и включение в полотно портрета Фердинанда Филиппа, герцога Орлеанского (1810–1842), умершего к моменту написания полотна⁶²³. Сохранился подготовительный эскиз портрета Луи-Филиппа и Фердинанда Филиппа перед Версальским дворцом (частное собрание) (ил. 383). Композиция полотна архаична, позы нарочито фронтальны.

Созданный в эти же годы конный портрет российского императора Николая I с семьей «Царскосельская карусель» (1842. ГМЗ «Царское село») (ил. 384) в отличие от портрета Луи-Филиппа более романтизирован. Николай I и его семья изображены участниками карусели – великосветского развлечения в виде костюмированной театрализованной кавалькады. В центре картины в образе Прекрасной Дамы – императрица Александра Федоровна, одетая в средневековое платье из золотой парчи и синего бархата, на белоснежном коне, рядом – император в образе рыцаря. В свите изображены дочери, а младшие сыновья одеты в костюмы пажей. На Николае I, наследнике Александре Николаевиче и муже старшей дочери Максимилиане Лейхтенбергском – исторические доспехи XVI века. В Государственном Музее изобразительных искусств им. Пушкина хранится живописный эскиз к картине «Царскосельская карусель» Также

сохранились эскизы к портретам Николая I (частное собрание) и Александры Федоровны (частное собрание) (ил. 385–387).

Работа над картиной «Царскосельская карусель» заняла около года. В июле 1842 года Верне писал: «В этом году император хочет получить от меня только портрет императрицы – верхом и в полный рост»⁶²⁴. 7 ноября художник сообщал: «Начал портрет императрицы и уже сделал прорисовку. Как только двор возвратится, займусь этюдом с натуры»⁶²⁵. В феврале он продолжил работать над портретом: «дни проходят в занятиях не совсем уж плохой живописью (ты знаешь, как я строго отношусь к себе, но портрет императрицы будет недурен)»⁶²⁶. 9 апреля 1843 года Верне писал: «Сам я упорно работаю. Картина продвигается, но для завершения нужно не менее двадцати пяти дней»⁶²⁷, но через месяц портрет еще не закончен: «Моя картина, чем больше я работаю над ней, тем дальше отступает от меня. Многое приходится исправлять, да и головы даются мне с трудом. Ты спрашиваешь, как обстоят дела с живописью. Через десять или двенадцать дней закончу большой портрет»⁶²⁸. Через десять дней: «Картина продвигается хорошо, но все-таки не без неприятностей»⁶²⁹. 12 июня художник признавался: «никак не могу ухватить свою картину за хвост. Ввязался в исправления и вконец запутался, так что временами впадаю в отчаяние. Может быть, чрезмерная работа по четырнадцать, а то и пятнадцать часов послужила причиной неразберихи в моей картине. Каждое утро, приходя в мастерскую, надеясь поправить вчерашнюю работу, а тем временем проходит неделя за неделей»⁶³⁰. В конце июня: «Картина как будто готова, я поправил её, но это далось мне с немалым трудом. Когда начинаешь исправлять, то окончательно запутываешься и не знаешь, что со всем этим делать»⁶³¹. 30 июня – «остается несколько завершающих мазков, и картина будет готова»⁶³².

Картина была хорошо принята императором, и Орас Верне был награжден орденом Св. Анны 2-й степени⁶³³. Еще одним русским орденом, Св. Владимира 3-й степени⁶³⁴, художник был награжден в 1849 году за картину «Взятие русскими войсками укрепления Воли, предместья Варшавы, 25 августа 1831 г.» (1849. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (ил. 388).

Заказ на эту картину Орас Верне получил во время своего пребывания в Санкт-Петербурге в 1842–1843 годах. Французский писатель Поль Лакруа красочно передает диалог художника и императора о заказе картины:

«— А не взялись бы вы, г-н Верне, обессмертить в одной из ваших картин кровавую битву за Варшаву, которая положила конец польскому бунту? — Почему бы и нет, Ваше Величество, разве я не батальный художник? К тому же мне приходилось изображать мучеников, а совсем недавно и страдания самого Христа среди его палачей»⁶³⁵.

Сравнение Орасом Верне побежденных польских повстанцев с мучениками характеризовало его симпатии к полякам, еще в 1831 году он написал картину «Польский Прометей» (1831. Польская библиотека, Париж) (ил. 389), в которой в аллегорической форме представил подавление польского восстания: в виде мертвого польского солдата со сломанным мечом и восседающего на нем черного орла с орденом Андрея Первозванного на шее⁶³⁶.

Картина «Взятие русскими войсками укрепления Воли, предместья Варшавы, 25 августа 1831 года» изображает штурм укрепленного западного пригорода Варшавы войсками под командованием генерал-фельдмаршала графа Ивана Федоровича Паскевича-Эриванского, стоивший русским больших потерь, успех которого привел к покорению города и подавлению польского мятежа 1830–1831 годов. За это сражение И. Ф. Паскевич-Эриванский получил титул князя Варшавского.

Орас Верне начал работу над картиной в 1847 году, ему был предоставлен весь необходимый материал: списки офицеров, которых следовало изобразить на полотне, их портреты⁶³⁷, зарисовки, выполненные на месте сражения учеником и другом Ораса Верне художником Василием Тиммом, которые изображали общий вид церкви и укреплений Воли⁶³⁸. В качестве подготовительных работ для полотна Орасу Верне также послужили рисунки униформы русской гвардии, исполненные им в 1842–1843 годах⁶³⁹ (ил. 390–393). В 1848 году в разгар революционных событий во Франции картина была закончена⁶⁴⁰, отправлена в Петербург в июне 1849 года с живописцем Шопеном и помещена в одну из комнат рядом с

Александровским залом в Зимнем дворце⁶⁴¹. Николай I писал Орасу Верне по поводу картины: «Ваша картина прибыла к нам, в ней все тот же замечательный талант и та же благородная душа: вы остаетесь на стороне побежденных. В сей великолепной композиции русские показаны победителями, но главная и прекрасная роль отдана полякам, они изображены героями и мучениками»⁶⁴².

К сожалению, в настоящий момент судить о живописных качествах полотна невозможно, так как оно с 1917 года хранится закатанное на вал⁶⁴³. Общее представление о композиции можно получить лишь по литографии В. Тимма⁶⁴⁴, а о колорите по акварели В. С. Садовникова⁶⁴⁵ (ил. 394). Поль Лакруа отмечал, что это одна из самых красивых батальных картин, полная героизма и чувства⁶⁴⁶.

Композиция построена по классической схеме, в виде нескольких вписанных друг в друга композиционных треугольников, вершиной самого большого из них служит церковь Вольского укрепления, второго – знамя на редуте, который берут приступом русские войска, третьего – фигура священника на переднем плане. Композиционное построение подчеркивает движение к центру. На дальнем плане представлена панорама сражения. Средний план занимают фигуры русских солдат и офицеров, штурмующие редут. Согласно письму И.Ф. Паскевича, среди изображенных на полотне персонажей должны были быть представлены: командир Гвардейского корпуса великий князь Михаил Павлович, генерал-адъютант князь А. Г. Щербатов, командир 1-го пехотного корпуса генерал-адъютант граф П. П. Пален, командир Гренадерского корпуса генерал от инфантерии князь И. Л. Шаховской, начальник Главного штаба армии генерал-адъютант граф К. Ф. Толь, начальник артиллерии армии генерал-адъютант князь М. Д. Горчаков, штаб-офицер для особых поручений при главнокомандующем полковник И. М. Викинский и сам главнокомандующий И. Ф. Паскевич⁶⁴⁷.

На переднем плане изображена группа, состоящая из солдат и раненого офицера, которого исповедует священник. К этой части композиции сохранился подготовительный эскиз, известный по фотографии из собрания Национальной библиотеки Франции⁶⁴⁸ (ил. 395).

Современники видели в этом произведении множество исторических коннотаций. В 1854 году картина украсила Фельдмаршальский зал Зимнего дворца, и, по мнению историка Е. М. Болтуновой, вместе с картиной Богдана (Готфрида) Павловича Виллевальде (1818–1903) «Сдача русским венгерской армии генералом Гергеем при Вилагосе» служила своеобразным напоминанием о вероломности поляков и предательстве Австро-Венгрией России во время Крымской войны⁶⁴⁹.

4.3. Войны Июльской монархии и Второй империи в картинах Ораса Верне

Внешняя политика Июльской монархии предоставила историческим живописцам массу новых сюжетов. В 1837 году Луи-Филипп Орлеанский, продолжая идею созданной им Галереи батальей, для украшения залов Версальского дворца поручает Орасу Верне написать серию полотен, прославляющих военные победы Июльской монархии и участие в них сыновей короля: герцогов Орлеанского и Немюрского в осаде Антверпена в 1832 году («Атака крепости в Антверпене 22 декабря 1832 года». 1840; «Вход французской армии в Бельгию 9 августа 1831 года». 1841), и в войне Алжире в 1835–1840 годах («Осада Константины 10 октября 1837 года». 1838; «Осада Константины 13 октября 1837 года». 1838; «Осада Константины, взятие города 13 октября 1837 года». 1838; «Сражение при Соме 24 ноября 1836 года». 1839) «Сражение при Абре 3 декабря 1835 года». 1840; «Сражение при Сикке 6 июля 1836 года». 1841); принца де Жуанвиль во вторжении в Мексику в 1838 году («Бомбардировка крепости Сан-Хуан-де-Уллуа 27 ноября 1837 года». 1841); герцога Омальского в войне в Алжире в 1840 году («Французская армия занимает перевал Мозайя 12 мая 1840 года». 1841; «Сражение при Аффруне 27 апреля 1840 года». 1841) (ил. 396–407)⁶⁵⁰.

Картины Ораса Верне для залов Версаля, без сомнения, относятся к шедеврам батального жанра, они разнообразны по композиции, полны движения и

отличаются светлым насыщенным колоритом.

Завоевание Алжира было очень сложной военной кампанией. Чередую победы и поражения, к 1830 году Франция завоевала всю береговую часть страны, а затем с 1840 по 1847 год захватила и остальную территорию, находившуюся до этого под властью эмира Абд аль-Кадира (1808–1883). Несмотря на трудности и неоднозначность эта война была достаточно популярна во Франции. Генералы и офицеры мечтали о быстрой карьере и наградах, успехи африканской армии вызывали всплеск патриотизма среди народа, униженного поражениями в 1814–1815 годах и недовольного мирной политикой нового правительства. Полотна Ораса Верне отражают желание запечатлеть главные победы кампании, вычеркнув из памяти все неудачи. С их помощью Луи-Филипп пытался поднять престиж династии, прославить военные успехи своих сыновей и поставить победы в Африке в один ряд с победами Наполеона I.

Эта серия произведений наглядно представляет основные события кампании. Перед зрителем развивается живая эпопея, художник последовательно изображает ход событий. Среди множества анонимных персонажей, в которых каждый участник военных действий мог узнать себя, Верне представляет основных действующих лиц, портреты которых написаны с натуры. Например, на картине «Сражение при Сикке 6 июля 1836 года» узнается генерал де Бюжо, а на полотне «Сражение при Абре 3 декабря 1835 года» – герцог Орлеанский.

Совершив несколько поездок в Алжир и Марокко и посетив места сражений, выполнив значительное количество зарисовок и этюдов, Орас Верне имел прекрасное представление о пейзажах этих стран, знал обычаи, нравы, детали костюмов местных племен, мог без труда передать облик экзотических животных и арабских скакунов в самых сложных ракурсах.

Теофиль Готье обращал внимание на изображение противника, упрекая художника в несерьезном отношении к врагу: «Столь красивые враги должны быть написаны со значительностью и серьезно»⁶⁵¹. Но современные исследователи, например, Николь Гарнье в статье «История Абд аль-Кадира в европейской живописи» считают, что арабы изображены смелыми и сильными

воинами⁶⁵². Критик Франсуа Пуйон также отмечает, что живопись Верне, и, в частности манера изображения алжирских воинов, оказала значительное влияние на формирование и развитие алжирской живописной школы в XX веке⁶⁵³. Готье также замечает, что полотна художника – это сухие военные сводки, а не искусство⁶⁵⁴. Однако, в действительности, это именно те сюжеты, в которых раскрылся талант Верне. Алжирская кампания предоставила ему массу сюжетов и позволила изобразить на большеформатных полотнах атаки кавалерии, экзотические восточные атрибуты, горячих арабских скакунов и прочие столь любимые художником мотивы.

Одним из центральных сражений стало взятие смалы (укрепленного лагеря) эмира Абд аль-Кадира в 1843 году. Полотно Ораса Верне «Взятие смалы Абд аль-Кадира герцогом Омальским в Тагуине 16 мая 1843 г.» (1844. Национальный музей, Версаль) изображали успешное сражение принца Генриха Орлеанского герцога Омальского (1822–1897). Оно было не только самым грандиозным по размерам (21,39x4,89 м) полотном в Салоне 1845 года, но и одним из самых больших за всю историю живописи, что поразило зрителей и критиков (ил. 408)⁶⁵⁵. Хаос сражения, ружейные залпы, ряды кавалерии, пешие стрелки, арабы в белых бурнусах, плачущие дети, полуобнаженные красавицы, нагромождение палаток, арабские лошади, вздымающиеся на дыбы, поднимающиеся шпиль паланкинов и развевающиеся знамена – все это создает неповторимое изображение битвы в африканской пустыне. Эжен Фромантен писал: «Это полотно в 60 футов длинной, заполненное восхитительными и устрашающими эпизодами, на котором с превосходной точностью переданы и план атаки, и стратегические движения войск, где почти все фигуры арабов или французов портретны, требует тщательного изучения...»⁶⁵⁶.

Смала – мобильная столица, где находилось все самое ценное для эмира, его семья, архив, ремонтные и оружейные мастерские, военный арсенал, запасы провианта и стада скота⁶⁵⁷, состояла из множества палаток, расположенных по четырем окружностям⁶⁵⁸, в самом центре располагался дуар эмира⁶⁵⁹, который на полотне изображен в виде крупных белых шатров в центре композиции.

Взятие странствующего города стало навязчивой идеей принца Генриха Омальского. После долгих и утомительных поисков экспедиция герцога неожиданно обнаружила смалу. Молодой принц решился на рискованную атаку. Один из участников событий Пеллиссье де Рейно писал в своих воспоминаниях: «Можно представить какое смятение творилось в течение полутора часов в этой толпе, застигнутой врасплох, когда они считали себя находящимися в полной безопасности. Воины противника не могли объединиться и сражались поодиночке. Крики женщин, плачи детей, шум ружейных залпов заполняли воздух ужасным грохотом, в котором едва были различимы голоса командиров»⁶⁶⁰.

Композиционно полотно Верне построено в виде панорамы, действие разворачивается слева направо. В левой части картины африканские конные егеря врываются в смалу, сминая первые палатки. Арабы быстро реагируют, хватаются за оружие, один из них целится в лейтенанта-полковника Морриса, который командует атакой во главе 4-го полка африканских конных егерей (ил. 409–410). Многие из персонажей узнаваемы и портретны: капитан Эпине, капитан Дюпан, солдаты Дре, Лемуан, Потье, капитан Кади и др.⁶⁶¹ Происходящее в этой части картины совпадает с описанием эпизода в воспоминаниях лейтенанта дю Барая: «Мы могли бы достаточно быстро пересечь пространство смалы, если бы наши лошади не были бы на каждом шагу остановлены перепутанными нагромождениями растянутых или упавших палаток, снастей, кольев и прочего рода препятствиями»⁶⁶². Позади группы сражающихся изображен герцог Омальский, останавливающий своих людей, чтобы выслушать жалобы, припавшей к его колену, дочери Сиди-Эмбарека, коменданта смалы (ил. 411). На переднем плане – мужчины, помогающие слепому престарелому марабу выйти из палатки. Именно марабу Сид-эль-Арадж призвал алжирские племена выбрать Абд аль-Кадира эмиром Маскары, и его присутствие на переднем плане картины во многом знаково. На дальнем плане разворачивается атака кавалеристов-спаги на самый центр лагеря. Здесь среди сражающихся можно выделить полковника Юсуфа, лейтенантов Леграна и Флери, который также оставил воспоминания о сражении⁶⁶³. В этой части картины изображена и Лиля Заха, мать Абд аль-Кадира.

В центре панорамы художник помещает испуганное стадо скота, которое движется прямо на зрителя, белые быки делят композицию на две части, отделяя наступающих французов от готовящихся к обороне арабов. Этот прием Орас Верне использовал и в картине «Битва при Абре 3 декабря 1835 года» (Национальный музей. Версаль). Под копытами гибнут жена и ребенок еврея, спасающего свои богатства (ил. 412). Этому персонажу Верне придал черты одного из его заказчиков, который отказался выплатить заранее оговоренную сумму⁶⁶⁴. В правой части картины изображены жены Бен-Каруби, прячущиеся в паланкинах на спинах верблюдов. Сам Бен-Каруби, советник и первый секретарь Абд аль-Кадира, в окружении перепуганных слуг и детей отдает приказания, ему подводят богато украшенную белую лошадь, фигура которой композиционно перекликается с лошадью герцога Омальского (ил. 413–414).

Заниженный горизонт и укрупненные фигуры переднего плана создают эффект участия, помещая зрителя в самый центр событий. Обилие анекдотичных сюжетов и мелких точных деталей передают персонифицированное отношение к событию, попытку заставить зрителя почувствовать себя его участником. Приглушенный серо-желтый колорит усиливает впечатление тревоги и хаоса. Орасу Верне понадобилось все его мастерство, чтобы передать «эту уникальную сцену, практически невероятную по изображенному на ней смятению и ужасу»⁶⁶⁵, считал Шарль Черчилль, историк XIX века, автор биографии Абд аль-Кадира. Лейтенант дю Барай, напротив, полагал, что «картина Ораса Верне дает лишь скромное представление, о том необычайном смятении стонущей и обезумевшей толпы»⁶⁶⁶, которое было вызвано атакой.

Орас Верне не участвовал в сражении, он узнал о нем находясь в России. 23 июня 1843 года он писал: «С живейшим интересом я прочел подробности о взятии смалы. Да, сей подвиг достоин большой картины, но дабы изобразить его, надобно видеть это собственными глазами, хотя, имея подробное описание, можно и попробовать»⁶⁶⁷. Несомненно, художник был хорошо информирован о подробном ходе действий. Большинство персонажей, упомянутых в рапорте, были написаны с натуры и верно размещены. Эжен Мирекур писал о том, что в

мастерской Ораса Верне был устроен настоящий военный музей: ятаганы, дамасские клинки, инкрустированные кораллом ружья, конская упряжь, изогнутые сабли, трубки и другие трофеи заполняли интерьер⁶⁶⁸, по свидетельству журнал «Illustration» там также находились берберская палатка и, даже, настоящая арабская лошадь⁶⁶⁹ (ил. 415).

Король Луи-Филипп уделял большое внимание полотну «Взятие смалы», он лично следил за процессом его создания⁶⁷⁰. Э. де Мирекур описывает один интересный эпизод, произошедший во время посещения монархом мастерской художника: Луи-Филипп указал на одного из егерей на переднем плане и спросил его имя. Верне ответил, добавив, что этот храбрый солдат уже двенадцать лет сражается в Африке. Луи-Филипп заметил, что его храбрость подтверждается орденом за отвагу на груди. Художник признался, что ошибся, и у этого солдата нет ордена, и он схватился за кисть, чтобы его закрасить. Король ответил, что знает более простой способ исправить эту неточность и на следующий день был подписан приказ о награждении солдата⁶⁷¹.

Орас Верне был вынужден искать компромисс между документальностью и созданием героического образа наследника престола, между персонифицированным восприятием истории и официальным взглядом на событие. Необходимость сочетать эти два различных подхода вызвало некоторый диссонанс в художественном построении полотна, что отмечали многие критики. Ораса упрекали в дробности композиции и в неудачном соединении отдельных эпизодов. Шарль Бодлер, повторяя эти упреки, обвинял Верне в том, что в его живописи нет единства, что она представляет собой лишь соединение отдельных фрагментов и занимательных мелких эпизодов, которые не образуют общей картины, подобно тому, как слова в словаре не складываются в стихотворное произведение⁶⁷². Орас Верне ввел много деталей и дополнительных анекдотичных сцен в изображение на переднем плане. В итоге художнику удалось создать не просто иллюстрацию атаки французской армии на палаточный лагерь, а многоплановое произведение, полное композиционной динамики, бурных эмоций и восточной экзотики.

Все эти особенности в полной мере относятся и к остальным произведениям, украшающим залы Версаля, например, к полотну «Сражение при Исли 14 августа 1844 года» (1846. Версаль) (ил. 416–420), посвященному ключевому событию Франко-марокканской войны. Орас Верне специально отправился в экспедицию в Марокко в 1845 году, для того чтобы собрать материал для картины. Он писал в одном из писем: «Я выполнил, насколько возможно, своё задание с благоразумием и собрал необходимые документы, чтобы написать сражение при Исли со всей достоверностью»⁶⁷³. Американский писатель, журналист и дипломат Генри Викофф в своих мемуарах описывает процесс работы художника над картиной «Битва при Исли», за которым он наблюдал во время посещения мастерской: «Верне писал стоя на лестнице, с которой он быстро спускался каждые несколько минут, и, отбегая на двадцать ярдов, смотрел на получившийся эффект, постоянно разговаривая. Его тончайшие мазки накладывались с удивительной быстротой»⁶⁷⁴.

По общему композиционному решению оно примыкает к картине «Взятие смалы», формат практически превращает картину в панораму, в которой повествование ведется слева направо. Центральным сюжетом произведения стал момент, когда французские войска только одержали победу, заняв палаточный лагерь сына султана Марокко. Композиции, как и в предыдущей картине, свойственна некоторая дробность. Как отмечал Теофиль Горе, она распадается на 4 эпизода⁶⁷⁵. Слева находятся палатки, в центре – генерал Юсуф в окружении офицеров д'Аллонвиля, Леграна и Флери, представляет маршалу Бюжо и полковнику Фуа захваченные трофеи, в том числе зонтик марокканского принца, спаги несут захваченные у врага знамена⁶⁷⁶. Справа находится пункт помощи раненым, тем временем на дальнем плане изображено продолжающееся сражение, а африканские егеря ведут наступление на переднем плане. Ш.-Э. Бёле, напротив, отмечал единство и лаконичность композиции⁶⁷⁷.

Большой формат позволил художнику уменьшить масштаб фигур и соединить в одном произведении две тенденции батальной живописи – изображение одного избранного момента действия, как на картинах Ж.-А. Гро и

Карла Верне, и сцену всего сражения в его развитии с точной передачей особенностей местности и передвижения основных сил, как на картинах Франсуа Лежена.

Последней военной кампанией, в которой Орас Верне принимал участие, стала Крымская (Восточная) война 1853–1856 годов, которая воспринималась французами как своеобразный реванш 1812 года⁶⁷⁸. Французское правительство с самого начала войны отправило в Крым многих известных художников: Шарля Ланглуа, Исидора Пилса, Адольфа Ивона и Ораса Верне, который был с армией с июня по август 1854 года в Варне, затем в Крыму, но не дождался решающего штурма Севастополя, так как из-за преклонного возраста ему становилось все тяжелее переносить тяготы полевой жизни⁶⁷⁹.

Первой военной победой во время правления Наполеона III стало сражение на реке Альме. Как писал маршал Сент-Арно: «Мы одержали полную победу. Это был прекрасный день, в добавление к военной славе Франции»⁶⁸⁰. Картина «Сражение при Альме 24 сентября 1854 г.» (1856. Музей Феш, Аяччо) (ил. 421–424) была заказана Орасу Верне принцем Наполеоном-Жозефом-Шарлем-Полем Бонапартом (1822–1891). Несмотря на то, что дивизия, которой командовал принц, не сыграла решающей роли в сражении, Верне прибегает к некоторому преувеличению в связи с личностью командующего, при этом находит способ сделать его правдивым. Простота построения композиции обеспечивает ясность прочтения сюжета. Художник выбрал момент, когда дивизия принца, который изображен в самом центре в окружении офицеров, выступает, чтобы поддержать наступление на равнине. Перед ним расположена батарея из 6-ти орудий, ведущая огонь, на холме видны 4 колонны пехоты, идущие в атаку. В нижнем левом углу изображены раненые, эвакуирующиеся в тыл, среди них зуав и шотландец, поддерживающие друг друга. Зуав победно поднимает трофеи: русскую шпагу, орден Св. Анны 3-й степени и медаль в память войны 1812 года, его раненая нога перевязана русским офицерским шарфом. Теофиль Сильвестр в статье об Орасе Верне приводит его высказывание о том, что художник увидел эту живописную пару еще в Варне и был рад возможности включить их в картину⁶⁸¹. Эти фигуры

призваны иллюстрировать франко-английское содружество, несмотря на очевидную разницу темпераментов двух самых ярких представителей союзных армий. Верне иронизировал по этому поводу: «бедные англичане, мы все время вынуждены их выручать, иначе бы уже не осталось ни одного»⁶⁸².

Верне использовал родовое сходство принца Наполеона-Жозефа (сына Жерома Бонапарта) и Наполеона I, и намеренно подчеркнул его, заимствуя жест и позу из знаменитой картины Ж.-Л. Давида, изображающей императора на перевале Сен-Бернар. Исторические параллели художник проводит также и с помощью общего построения композиции, приближая его к классическим схемам батальных картин периода Первой империи, даже традиционное дерево у края полотна, играющее роль кулисы, заменено повторяющим его по форме клубом дыма. Для Ораса эта работа также много значила, он сопоставлял одну из последних своих батальных картин с одной из первых, написанных по заказу Жерома Бонапарта, отца принца Наполеона-Жозефа. Эту значимость он подчеркивал в письме принцу, оправдывая свое нежелание продавать заказанное полотно, но затем, преподнося его в подарок в память о том первом заказе, с которого началась его карьера батального живописца⁶⁸³.

В конце творческого пути Орасу Верне удалось наиболее удачно соединить в одном произведении анекдотическое и героическое, детализацию и монументальность. Подлинным шедевром художника можно считать картину «Взятие Малахова кургана генералом Мак-Магоном 8 сентября 1855 г.» (1858. Музей Ролен, Отен) (ил. 425). После долгой осады Севастополя для французской армии взятие Малахова кургана стало символом «победы, которая была одновременно близка и далека»⁶⁸⁴.

Сразу после возвращения из Крыма в 1855 году Орас Верне получил от Наполеона III заказ написание картины для исторической галереи в Версале: «Взятие Малахова кургана явилось важнейшим событием Восточной кампании, и мне хотелось бы иметь картину достопамятного сего штурма, исполненную вашей кистью художника, способного наидостойнейшим образом запечатлеть этот славный подвиг» – писал император⁶⁸⁵. Но произошло недоразумение – та же

картина была поручена живописцу Адольфу Ивону министром Фредериком де Морсеем, который в свою очередь просил Верне заменить эту картину на сражение при Альме или при Инкермане⁶⁸⁶. После ответа императора, что Верне предоставляется свобода в выборе сюжета, художник согласился уступить заказ Ивону⁶⁸⁷, который по свидетельству Ж.-Ш. Ланглуа недолюбливал Верне, и считал, что причиной его отъезда из Крыма было то, что картину на сюжет взятия Малахова кургана поручили ему⁶⁸⁸. Ивон создал триптих, состоящий из трех эпизодов штурма.

Картина Верне, в итоге написанная по заказу города Отен, имеет пирамидальную композицию, в отличие от панорамного решения Ивона (ил. 426). Орас показывает крупным планом взятие наиболее выдающегося выступа укрепления, на котором развевается пробитый в нескольких местах триколор, уменьшив количество персонажей, заполнив холм телами раненых и убитых зуавов. При монументальности общего решения, сюжетом стал знаменитый анекдот: на вершине Малахова кургана к Мак-Магону подошел английский офицер и предложил покинуть курган, так как он заминирован, на что маршал ответил «Мое место здесь, я здесь есть, я здесь останусь»⁶⁸⁹. В своих мемуарах Мак-Магон описывает свою версию событий: «через некоторое время после Крымской войны, жители города Отен, мои соотечественники, заказали Орасу Верне картину, представляющую взятие Малахова кургана. Великий художник встретился со мной, чтобы обсудить эпизод, который он будет изображать. Вспоминая легенду и слова «Я здесь есть, я здесь останусь», которые мне приписывают, у него была мысль представить меня сидящим на парапете и пишущим на листе бумаги. Признаться, этот подход меня очень рассмешил, и я ему сказал, совершенно точно, что я никогда не произносил этой фразы, но она могла появиться под влиянием следующего факта: молодой офицер английской армии, которая в тот момент была хозяйкой большого Редана, пришел меня спросить, уверен ли я, что хочу оставить за собой Малахов. Я ему ответил: видите это знамя, оно здесь установлено, передайте вашему генералу, что оно тут и останется»⁶⁹⁰. Разговор французского генерала и английского офицера на вершине

холма и стал сюжетом картины.

Взятие Малахова кургана зуавами отражено и в картине Ораса Верне «Зуавы при штурме Севастополя» (1857. Известна по гравюре Ф. Гупиля-Феске), на которой представлены два зуава в момент взрыва укрепления, заминированного отступившими русскими. Зуавы, в своей яркой униформе, всегда были самой любимой художником частью французской армии, он изображал их во многих небольших жанровых картинах, таких как: «Раненый зуав» (1858. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Зуав-траппист» (1856. Частное собрание), «Зуав перед осажденной Константиной», «Солдат-кормилец», «Приемный ребенок» (все три – 1847. Частное собрание) (ил. 428–430).

4.4. Библейские сюжеты в творчестве Ораса Верне

Для Ораса Верне окружающая реальность была единственной возможной моделью, для него было удовольствием изображать то, что он видит, выписывая и подчеркивая многочисленные детали. Шарль Блан даже сравнивал его манеру видеть с фотографическим объективом⁶⁹¹. По этой причине, художник предпочитал изображать сюжеты современной истории и избегал религиозных и библейских сюжетов, которые требовали воображения, идеализации, поэтизации. Но после экспедиции в Алжир, в творчестве Верне появляются несвойственные ему сюжеты из Ветхого Завета. Причина этого кроется в том, что открытие Востока для Верне, как и для многих других художников этого времени, позволило по-новому взглянуть на библейские сюжеты и обновить иконографию.

Путешествие на Восток было потрясением, после которого изменилась его живописная манера. К первому впечатлению от экзотической красоты прибавлялось мнение о том, что Восток не изменился со времен Античности: те же типы лиц, те же костюмы, те же пейзажи. Во время своих путешествий Орас Верне неоднократно отмечал тот факт, что нравы и обычаи арабов оставались абсолютно неизменными на протяжении тысячелетий. Отсюда родилась мысль о том, что древний Восток можно познать через Восток современный. Эта идея,

обдуманная им, воплотилась в стройную теоретическую систему. В речи «О родстве древнееврейского костюма с современным арабским», прочитанной в Академии изящных искусств и опубликованной в 1848 году, художник теоретически объяснял живописные приемы, которые он уже использовал в своих картинах, начиная с Салона 1835 года и оправдывал попытки представлять сцены из Ветхого Завета, основываясь на тех данных, которые можно почерпнуть в нравах, лицах, природе, костюмах современных арабов.

«В то время, – писал Верне, – когда я с Библией в руках изъездил все три части света, меня постоянно поражало то, что и нравы, и образ жизни наших праотцев уцелели до сих пор. Я находил их повсюду в тех странах, где аравитяне сохранили свои старые предания, и также там, где евреи, выгнанные Титом из их отечества, распространили свои нравы. Я заметил это в первый раз в Алжире, когда, во время одной французской экспедиции против некоторых племен в окрестностях Боны, сидел однажды у себя в палатке и читал рассказ про Ревекку у колодца, как она несла кувшин на левом плече и потом спустила его на правую руку, чтобы дать напиться Элеазару. Это движение показалось мне довольно непонятным; я поднял глаза и посмотрел вдаль – и что же я увидел? Молодая арабская женщина поила французского солдата точь-в-точь так, как я сейчас только прочел, не понимая. С этой минуты я почувствовал в глубине души желание проследить, как только можно далеко сходство Священного Писания с уцелевшими до сих пор обычаями тех народов, которые постоянно живут под влиянием преданий и всегда избегали нововведений. Таким образом, я накопил в течение 14 лет множество наблюдений»⁶⁹².

Следует отметить, что первая картина на библейский сюжет, трактованная в ориенталистском стиле, была написана в 1831 году до первого путешествия Ораса Верне. Полотно «Юдифь и Олоферн» (1831. Музей изящных искусств, По) (ил. 431) полно восточной экзотики и отличается от всех последующих работ довольно большим форматом. Но уже в этой картине персонажам присуща реалистическая трактовка, которая делает их непохожими на традиционных героев Ветхого Завета. Для Олоферна Орасу Верне позировал итальянский актер Фредерик

Риччи, а для Юдифи – жена музыканта мадам Россини⁶⁹³ (ил. 433). Сохранился первоначальный эскиз, где Юдифь еще находится в объятиях Олоферна (ил. 432), но в законченной версии её движение становится более решительным, её лицо выражает одновременно страсть и боль, отчаяние и презрение, внимание и гнев. Генрих Гейне с восторгом отозвался об этой картине⁶⁹⁴, критик Делеклюз оценил передачу драматизма сцены⁶⁹⁵.

Картина «Ревекка у колодца» (1833. Известна по гравюре) (ил. 435), написанная сразу по возвращению из Алжира, иллюстрирует новую концепцию Верне. Персонажи представлены в современных арабских костюмах. Шарль Ландон заметил, что это все лишь «простая сцена арабской жизни»⁶⁹⁶, каковой она, по сути, и являлась. Орас Верне во время своих путешествий искал библейское в повседневной жизни арабских племен. Эти поиски отразились в картинах «Агарь, изгоняемая Авраамом» (1837. Музей изящных искусств, Нант) (ил. 436), «Авраам и три ангела» (1840. Частное собрание, Париж) (ил. 437), «Иуда и Фамарь» (1840. Собрание Уоллес, Лондон) (ил. 438), «Иеремия на развалинах Иерусалима» (1844. Исторический музей, Амстердам) (ил. 439), «Добрый самаритянин» (1848. Известна по гравюре) (ил. 434), «Иосиф, проданный братьями» (1853. Собрание Уоллес, Лондон) (ил. 440), «Даниил во рву львином» (1854. Известна по фотографии) (ил. 441).

В этих полотнах из библейского прошлого, Орас дает огромное количество информации о Святой земле как о далекой экзотической реальности. Детали костюмов, керамика, флора и фауна, палатки, все это выдает глаз туриста, увлеченного этнографией. Художник наполняет картины большим количеством натуралистически воспроизведенных деталей. Живописцы Александр-Габриэль Декан и Эжен Делакруа изображали не меньшее количество экзотических деталей, но их работы лишены салонного этнографизма. Стиль Ораса Верне в этих работах скорее близок к таким английским ориенталистам, как Давид Уилки и Уильям Холман Хант.

Нередко Ораса Верне обвиняли в излишней фотографической точности и некоторой сухости, и эти упреки во многом справедливы, так как художник

активно пользовался фотографиями. В 1839 году совместно с Фредериком Гупиль–Феске, автором книги «Путешествие Ораса Верне на Восток» он дагеротипировал, по его собственным словам, «как лев»⁶⁹⁷.

Картина «Агарь, изгоняемая Авраамом» была представлена в Салоне 1839 года. Выбрав этот сюжет для своего полотна, Верне, в отличие от Ж.-Б.-К. Коро («Агарь в пустыне» (1835. Музей Метрополитен, Нью-Йорк)) изображает не сцену в пустыне, а момент, когда Агарь во второй раз по приказу Сары (она изображена справа в палатке вместе с Исааком) изгоняется Авраамом вместе со своим сыном Измаилом. Композиция картины строго продумана и лаконична. Ясно обозначена роль каждого из персонажей в этой драме: поднятая рука Авраама указывает на открывающиеся бескрайние просторы пустыни, Агарь красивым жестом прижимает сына к себе и держит его за руку, чтобы придать храбрости, она молчалива и её лицо выражает презрение. Художник не только был увлечен «темой» кувшинов, палаток, разбросанных предметов, но и передал печаль и трагичность происходящего.

Картина «Иуда и Фамарь» была написана на Мальте во время длительной стоянки судна на карантине при возвращении из второго путешествия и выставлена в Салоне 1843 года. Эротизм Фамари и похотливый взгляд Иуды придают библейской сцене необычное звучание. Генрих Гейне в «Парижских отчетах» писал об этой библейской сцене в исполнении Ораса Верне: «Эта женщина – в одно и то же время яблоко и змея, и мы не можем осуждать бедного Иуду за то, что он очень поспешно подает ей требуемые залогом, жезл, кольцо и пояс. Она принимает у него протянутое левой рукой, а между тем, закутывает себе лицо правой. Это двойное движение рук идёт из правды, – так, как она порождает искусство только в самые счастливые его мгновения. И здесь верность природе действует удивительно. Иуде художник дал жадную физиономию, которая может напомнить скорее фавна, чем патриарха»⁶⁹⁸. Гейне, впрочем, также восхищался натуралистичностью в изображении реакции верблюда, который, по его словам, «высунув голову через плечо Иуды, с самым большим безразличием смотрит на каверзный торг»⁶⁹⁹.

Все эти картины на библейские сюжеты были плохо встречены критикой. Она не узнавала в картинах Верне знакомых библейских персонажей. Лишение поэтики, свойственной библейским сюжетам, превращение их в сцены повседневной жизни современных арабов вызвали неприятие и у публики. Автора упрекали в арабизировании Библии⁷⁰⁰ и излишней детализации. Даже Эжен Фромантен, один из крупнейших представителей французского ориентализма XIX века писал в своих мемуарах: «...те, кто изображают библейские сюжеты с арабскими костюмами, глупцы, которые ничего не знают»⁷⁰¹. Современные исследователи также сходятся во мнении, что древнееврейский костюм мог сохраниться до наших дней, но это ни в коем случае не те одежды, которые изображал Верне⁷⁰². В. В. Стасов писал об этих произведениях: «Да, велики недостатки Ораса Верне, и более всего отсутствие всякой сколько-нибудь глубокой душевной жизни у его героев, – а это ли еще не громадный порок для изображений из Библии, где глубокие душевные движения не сходят со сцены от первой страницы и до последней? Но он проложил новую дорогу, о которой раньше его никто не подумал, и европейское искусство пошло потом по его следам. Много было нападков на Верне, много насмешек и презрения со стороны ученых и художников, из которых одни сильно упрекали Ораса Верне в недостатке знаний и неполной солидности археологических доказательств, а другие метали в него громы и молнии за дерзкое отступление от преданий великих мастеров, но нашлись также и сильные защитники, указавшие на значительность зачина Верне»⁷⁰³.

Реалистическая трактовка библейских сюжетов Орасом Верне, которая отчасти возникла в опоре на исторический пейзаж Декана и Жерома, первыми открывших связь между современным и библейским Востоком, существенно повлияла на религиозную живопись второй половины XIX века. Многие из метода О. Верне было воспринято следующим поколением художников: А. Бида (1823–1924), Ж. Обером (1849–1924), Д. Тиссо (1836–1902).

4.5. Живопись Ораса Верне на аллегорические сюжеты

Орас Верне нередко обращался к аллегориям. Еще в раннем творчестве в картины на сюжеты о «Наполеоновской легенде» он вводил символы и легко читаемые аллегории. Примерами могут служить картины «Последний гренадер Ватерлоо» и «Польский Прометей». Непосредственно к аллегорической живописи Орас Верне обратился во время росписи плафона зала Мира в Национальной ассамблее (1837–1847) (ил. 442–445). Росписи выражали идею мира, процветания и технического прогресса в период правления Луи-Филиппа. Плафон состоит из трех отдельных композиций; слева изображен юноша, напоминающий Аполлона, с пневматическим насосом в руках, в окружении чертежей и на фоне локомотива; справа представлена наяда, повторяющая фигуру наяды из композиции Рубенса, и другие морские существа, испуганные пароходом. Локомотив и пароход символизируют паровой гений на земле и паровой гений на море. В центре – аллегория Мира, сидящая на пушке. Её образ вдохновлен росписями Рафаэля в Ватикане, она представлена как молодая девушка в греческой тунике. Композиция насыщена всевозможными символами: оливковая ветвь (мир), лавровый венок (бессмертие), цветы и снопы (изобилие), плуг (плодородие), пальма (победа). На горизонте видна панорама Парижа с куполами собора Инвалидов и Пантеона и заводскими трубами. Верне в этих росписях отходит от традиций аллегорической живописи, сочетает идеальные классические фигуры с тщательно выписанными современными атрибутами, пароходом, паровозом, который воспринимался и как символ коммерции, в связи с активно развивающимся во Франции железными дорогами. Этот аллегоризм вызвал непонимание критиков, Верне обвиняли в «позорном прозаизме»⁷⁰⁴. Хотя идея художника была достаточно прозрачна – показать то, что новые технологии сочетаются с научными и культурными традициями прошлого.

Политическая аллегория была не свойственна Орасу Верне. Тем не менее, после революции 1848 года, в которой он принимал участие в качестве полковника Национальной гвардии Версаля, и после смерти от болезни любимой

дочери, было создано одно из самых мрачных полотен художника «Бедствия XIX века: Cholera и Социализм» (1849. Известно по литографии Ж.-П.-М. Жазе) (ил. 446). Художественный критик Ж.-Ж. Арну писал, что Верне обратился к символизму для того, чтобы передать зрителю послание⁷⁰⁵. Основной идеей произведения стало то, что революция – была не менее страшным бедствием, чем холера, несущим смерть и разрушение Мира, который Верне воспевал в настенных росписях в Национальной ассамблее. Холера представлена в виде худого юноши в восточном костюме, играющем на флейте из кости, за ним – сидящий скелет с крыльями и косой, читающий газету «Le Peuple». Обе фигуры восседают на обезглавленном на гильотине теле, в окружении трупов, флагов французской республики и социальной республики, на горизонте изображены руины и покосившийся крест. Полотно повествовало в аллегорической форме об итогах революции, так как их понимал художник. Для Верне, в данном случае, аллегии были способом передать его восприятие трагических событий современности.

Поиски Ораса Верне в области аллегорической живописи были восприняты последующим поколением художников-символистов, а также эта тенденция нашла отражение в декоративных росписях второй половины XIX века таких французских художников как: Анри Лероль, Альбер Бенар, Луи Леру, Фернан Кормон, Тони Робер-Флери, Анри Жерве, Франсуа Фламенг и других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Карл и Орас Верне были свидетелями эпохи, насыщенной быстро меняющимися историческими событиями. Их творчество последовательно отражало политические и социальные перемены во Французском обществе в годы Революции, Директории, Консульства, Первой Империи, Реставрации, Июльской монархии, Второй империи. В их искусстве проявилось влияние глубоких национальных художественных традиций. В первую очередь, на стиль художников оказал влияние знаменитый пейзажист-маринист Клод-Жозеф Верне. Общими чертами творчества обоих живописцев семейства Верне можно назвать живописное мастерство, композиционное разнообразие, внимание к повествовательным деталям и яркую индивидуальность каждого.

Карл Верне, преемник традиций академической школы, унаследовал от отца умение компоновать панорамные пейзажи, а также способность к передаче эффектов освещения. Он опирался в своем творчестве на традиции французской живописи XVIII века, в его произведениях можно проследить влияние Гюбера Робера, Шарля Лебрена, Жана-Батиста Грёза, Жана-Батиста-Симеона Шардена и английских художников-анималистов XVII–XVIII веков. В своей батальной живописи он использовал достижения XVIII века: точные топографические карты, изображение баталии с высоты птичьего полета, синоптическую передачу хода сражения, знание военной тактики того времени.

Карл Верне, возможно, не был великим мастером, но он, несомненно, был оригинальным и вдохновенным живописцем, виртуозным рисовальщиком, внесшим значительный вклад в развитие батальной живописи. Основываясь на традициях XVIII века, он попытался применить новый, документальный подход к изображению современных событий. Это было обусловлено не только изменившейся социально-политической и художественной обстановкой во Франции, но и творческими возможностями самого живописца. Он исключил разницу масштабов в изображении генералов и рядовых солдат, а также дополнил картину общего движения войск отдельными яркими эпизодами, иногда даже

комичными сценками, акцентируя выразительные жесты персонажей.

Художник, создавший несколько полотен в неоклассицистическом стиле, в последующих батальных произведениях предпочитал классицистическому правилу единства времени, места, и действия, изображение многих сюжетов в одном произведении. На рисунках Карла все четко организовано, сражение — это спектакль, который имеет ясный, четкий и упорядоченный план, сцены дальнего плана представлены так же четко, как и сцены переднего. В отличие от Жана-Антуана Гро, своего великого современника, Карл Верне был заинтересован в стратегии боя и тщательном изображении всех деталей униформы. Гро, в свою очередь, старался передать внешнюю романтику, упоение победой, строил композиции так, чтобы подчеркнуть героический или трагический пафос события, а не запечатлеть конкретный исторический эпизод.

Карл Верне внес значительный вклад в формирование иконографии Наполеона Бонапарта и создание «Наполеоновской легенды». Его рисунки в первые годы Консульства разрушали сложившуюся в европейской исторической живописи традицию изображения героя-военачальника и положили начало изображению Наполеона в образе «маленького капрала», малозаметного человека в сером пальто и черной шляпе. Задачам создания образа демократичного лидера служило и появление анекдотичного в живописи Карла Верне. Под анекдотичным подразумевалась красочная литературность, которая отображалась и в сюжете, и в способе его репрезентации. В исторической живописи 1830-х годов эта тенденция оформилась в анекдотический жанр, к которому можно отнести некоторые произведения Ораса Верне.

Карл Верне был одним из первых художников, кто обратил внимание на повседневную жизнь солдата, на бытовые мелочи бивака, то, что в последствии воспринял и развил в своем творчестве художник наполеоновской эпопеи Никола-Туссен Шарле.

Академическая батальная живопись последующего времени, лишенная аллегорий и характеризующаяся стремлением к точному изображению событий, в той или иной степени, восходит к поискам и открытиям Карла Верне. К его

наследию обращались такие художники-баталисты как Дени-Огюст-Мари Раффе, Жозеф-Луи-Ипполит Белланже, Жан-Луи-Эрнест Мессонье, Жан-Батист-Эдуар Детай. Следует отметить влияние Карла Верне на живопись Теодора Жерико не только в изображении лошадей, но и в общем композиционном построении полотен, в отдельных приемах передачи светотеневых контрастов, в ведении линий контура изображений.

Наибольшее влияние Карл Верне оказал на живопись своего сына Ораса Верне, который посвятил большую часть своего творчества наполеоновской теме, во многом повторяя композиционные схемы и живописные находки отца. Также в живописи Ораса Верне прослеживается влияния и других известных художников периода Первой империи, а иногда и заимствования из их произведений. Батальные сцены Ораса Верне схожи по общей композиции и по наполненности переднего плана с забавными сценками на полотнах непосредственного участника сражений генерала Франсуа Лежена, а также с произведениями Жака-Франсуа-Жозефа Свебаха и Альбрехта Адама в передаче точной топографии местности, движения войск, повествовательности в изображении военных действий.

То, что было характерно для работ Жана-Антуана Гро, Франсуа Жерара и Карла Верне: поиск в баталистике больших героических сюжетов и обращение к бытовому жанру (героизация и бытовизация), сочетание исторической точности и красочного вымысла, в полной мере проявилось и в живописи Ораса Верне. Нередко Орас Верне сознательно обращался к живописи своих предшественников, проводил параллели с помощью общего построения композиции, заимствовал отдельные детали для того, чтобы придать своим полотнам ощущение достоверности и узнаваемости исторического события. В полотнах Ораса Верне на сюжеты из древней истории и мифологии также проявился интерес к бытовой живописи, который присутствовал и в исторических полотнах Карла Верне и других художников периода Первой империи. Так называемый *genre historique*, которому отдали дань оба Верне, соединил черты двух жанров и стал официальным стилем Июльской монархии. Официальная живопись должна была отражать образ, закрепившийся и в фольклоре, и в популярной графике.

Узнаваемость образов, основанная на известных изображениях «маленького капрала» превращала полотна «Сражение при Йене», «Сражение при Фридланде» и «Сражение при Ваграме» в отточенные, выверенные и запоминающиеся символы Первой империи, которые были широко растиражированы в гравюрах. Эти полотна, будучи одними из самых известных, оказали влияние на последующих художников-баталистов.

Орас Верне нередко характеризуется как салонный художник стиля «золотой середины» («*juste milieu*»), который означал компромисс в соединении тенденций бытовой и исторической живописи, классицистических и романтических веяний. Однако, он был прежде всего мастером незаурядного живописного дарования. Соединив два подхода в изображении сражения: классицистическое повествовательное построение батальной сцены и романтическую персонификацию истории, он стал хроникером исторических событий своего времени, а его произведения – важнейшим документом эпохи. Орас был академическим живописцем и художником своего времени, ярко отразив в своем творчестве многие характерные тенденции французской академической живописной школы.

Французская батальная живопись стала активно развиваться после поражения во Франко-прусской войне 1870–1871 годов. Художники часто изображали сражения наполеоновской армии и обращались в поисках исторической информации и иконографии к произведениям первой половины XIX века и, в первую очередь, к картинам и рисункам Карла и Ораса Верне. В произведениях на наполеоновские темы Мессонье, Невилля, Детая и Дюпре, также, как и в картинах Ораса Верне, сражение переставало быть главным сюжетом батального полотна, превращаясь в занятный эпизод.

Орас Верне оказал влияние на русскую батальную живопись, передав ученикам В. Ф. Тимму и А. И. Ладюрнеру уроки своего мастерства.

Поэтика произведений Карла и Ораса Верне – документальность в изображении сражений, вдохновенный насыщенный колорит, динамизм композиции, мастерски проработанные детали принесли обоим художникам

известность не только во Франции, но и во всем мире.

-
- ¹ РГВИА. Ф. 970. Оп. 1. Д. 195; Д. 242.
 - ² Vernet H. Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages. Paris, 1841.
 - ³ Vernet H. Observations sur certain rapports qui existent entre le costume arabe et le costume de l' Ancien Testament. Paris, 1856.
 - ⁴ Mme Vernet. Livre de raison // Dayot A. Les Vernet, Joseph, Carle, Horace. Paris, 1898.
 - ⁵ Leniaud J.-M. Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts. V. 5-8. Paris, 2003–2008.
 - ⁶ Silvestre T. Lettres intimes de M. Horace Vernet, pendant son voyage en Russie (1842 et 1843). Paris, 1856.
 - ⁷ Tabarant A. La vie artistique au temps de Baudelaire. Paris, 1842. P.233.
 - ⁸ Vernet H. Russland. Bertrauliche Briefe. Berlin, 1856.
 - ⁹ Трескин Н.Н. Французский художник Орас Верне в гостях у русского императора. СПб, 1896.
 - ¹⁰ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome – Vernet (1828–1834). Paris, 2010.
 - ¹¹ Vigée-Lebrun. Mémoires d'une portraitiste. Scala, 2003.
 - ¹² Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres: souvenirs. Paris, 1878.
 - ¹³ Wille J.G. Mémoires et Journal. T. II. Paris, 1857.
 - ¹⁴ Nolte V. Fifty Years in Both Hemispheres, or Reminiscences of the Life of a Former Merchant. New York, 1854. P. 384.
 - ¹⁵ Андерсен Г.Х. Сказка моей жизни. М., 2005.
 - ¹⁶ Feuillet F. Robert L. Léopold Robert: sa vie, ses œuvres et sa correspondance. Paris, 1854. P.119–120.
 - ¹⁷ Mendelssohn F. Lettres from Italy and Switzerland. Kessinger Publishing, 2005.
 - ¹⁸ Berlioz H. Mémoires. Paris, 1870.
 - ¹⁹ Dumas A. Mes mémoires. Paris, 1968. P. 18.
 - ²⁰ Goupil-Fesquet F.A.A. Voyage d'Horace Vernet en Orient. Paris, 1844.
 - ²¹ Gudin A. Mémoires. Gazette de France. 1878. (4 octobre).
 - ²² Pontmartin A. Souvenirs d'un Vieux Critique. Biblio Bazaar, 2008.
 - ²³ Landon C. Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure. Paris, 1804. T.4; Landon C. Salons de 1808. Paris, 1808; Durdent R.-J. Galerie des peintres français du Salon de 1812, ou Coup-d 'œil critique sur leurs principaux tableaux et sur les différents ouvrages de sculpture, architecture et gravure. Paris, 1813; Landon C., Béraud A. Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts. Salons de 1808 à 1824. Paris, 1827.
 - ²⁴ Miel F. Essai sur le Salon de 1817, ou Examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose. Paris, 1817.
 - ²⁵ Jouy E. de, Jay A. Salon d'Horace Vernet, analyse historique et pittoresque des 45 tableaux exposés chez lui en 1822. Paris, 1822.
 - ²⁶ Arnault A., Jay A., Jouy E., Norvins M. Biographie nouvelle des contemporains: ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers; précédée d'un tableau par ordre chronologique des époques célèbres et des évènements remarquables, tant en France qu'à l'étranger, depuis 1787 jusqu'à ce jour, et d'une table alphabétique des assemblées législatives, à partir de l'assemblée constituante jusqu'aux dernières chambres des pairs et des députés. Paris, 1827. Vol. 20. P. 189–191.
 - ²⁷ Buizard L. M. Catalogue de l'œuvre lithographique de Mr. J.E. Horace Vernet. Paris, 1826.
 - ²⁸ Delecluze E. David, son temps et son école. Paris, 2000. P.302.
 - ²⁹ Delacroix E. Journal. Paris, 1893. Vol.1. P.257.
 - ³⁰ Saint-Beuve. Horace Vernet // Nouveau Lundis. Paris, 1872. Vol. 5. P. 78–79.
 - ³¹ Stendhal. Mélanges d'art et de littérature. Paris, 1867.
 - ³² Ibid. P.176.
 - ³³ Ibid. P.243.
 - ³⁴ Landon C., Béraud A. Op. cit; Réveil E. Musée de peinture et de sculpture, ou, Recueil des

- principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Paris, 1831; Landon C. Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts: Salon 1831. Paris, 1831; Véron L. Revue de Paris. Paris, 1836.
- ³⁵ Landon C., Béraud A. Op. cit. P.140.
- ³⁶ Mérimée P. Salon 1839 // Revue des Deux Mondes. Paris, 1839.
- ³⁷ Гейне Г. Парижские дела // Гейне Г. Сочинения. М., 1900. Т. 11. С. 144.
- ³⁸ Planche G. Salon de 1833 // Études sur l'École française (1831–1852): Peinture et sculpture. Paris, 1855. P.205.
- ³⁹ Lenormant Ch. Les artistes contemporains. Salon de 1831. Paris, 1833. P. 88.
- ⁴⁰ Ibid. P. 90.
- ⁴¹ Ibid. P.134.
- ⁴² Garnier. Discours de M. Garnier prononcé aux funérailles de M. Carle Vernet le 29 novembre 1836. Paris, 1836.
- ⁴³ Baudelaire. Quelques Caricaturistes Français // Ecrits sur l'Art. Paris, 1971. T. I. P. 327–329.
- ⁴⁴ Planche G. Salon de 1833. P. 201–206.
- ⁴⁵ Musset A. Salon de 1836 // Revue de Deux Mondes. T. 6. Paris, 1836. P.160.
- ⁴⁶ Lomenie L. Galerie des contemporains illustres, par Homme de Rien. Paris, 1841. T. 4.
- ⁴⁷ Ibid. P. 6.
- ⁴⁸ Ibid. P. 8.
- ⁴⁹ Гейне Г. Указ. соч. С. 222.
- ⁵⁰ Шарль Бодлер об искусстве. М.,1986. С.105–108.
- ⁵¹ Там же. С.107.
- ⁵² Там же С.106.
- ⁵³ Perrier C. Etudes Sur Les Beaux-Arts En France Et an L'Etranger. Biblio Bazaar, 2008. P.125.
- ⁵⁴ About E. Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts: peinture et sculpture. Paris,1855. P.134.
- ⁵⁵ Mirecourt E. Les contemporains : Horace Vernet. Paris, 1855.
- ⁵⁶ Milliken E.J. The Irish metropolitan magazine. Dublin, 1858. T. 3. P. 381–390.
- ⁵⁷ La Forge A. de. La peinture contemporaine en France. Paris, 1856. P. 157–177.
- ⁵⁸ Silvestre T. Horace Vernet // Histoire des artistes vivantes. Paris, 1857.
- ⁵⁹ Ibid. P. 36.
- ⁶⁰ Ibid. P. 47.
- ⁶¹ Dumas A. Obituary on Horace Vernet. Архив Университета Стирлинга. Стирлинг. Шотландия. № 000-000-460-263С.
- ⁶² Silvestre T. Horace Vernet // Le Moniteur. 1863. (23 Janvier).
- ⁶³ Beulé Ch.E. Éloge de Horace Vernet: prononcé dans la séance publique du 3 octobre. Paris, 1863. P.32.
- ⁶⁴ Auvray L. Salon 1863. Paris, 1863. P. 119.
- ⁶⁵ Fournel E. La dynastie des Vernet // Le Correspondant: religion, philosophie, politique, histoire, sciences, économie sociale, voyages, littérature, beaux-arts. Paris, 1863. P.313.
- ⁶⁶ Durande A. Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondances et biographies. Paris, 1864.
- ⁶⁷ Chéneau E. L'art et les artistes modernes. Paris, 1864. P. 134.
- ⁶⁸ Chéneau E. Les chefs d'école. Paris, 1864. P. 118.
- ⁶⁹ Delaborde H. Horace Vernet. Ses œuvres et sa manière // Mélanges sur l'art contemporain. Paris, 1863.
- ⁷⁰ Saint-Beuve. Op. cit. P. 78–79.
- ⁷¹ Delaborde H. Op. cit. P.7.
- ⁷² Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIII e siècle. Paris, 1863.
- ⁷³ Lemonnier H. Notes biographiques sur Carle et Horace Vernet. Paris, 1864.
- ⁷⁴ Proudhon P. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, 1865. P.160.
- ⁷⁵ Pontmartin A. Le frère Philippe. Nouveaux Samedis S.11, № ML, 1875. P. 302–317. Shelley H. The Art of the Wallace Collection. Biblio Bazaar, 2008.

-
- ⁷⁶ Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général. Paris, 1890; Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Paris, 1903.
- ⁷⁷ Clément C. Géricault: Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Paris, 1868.
- ⁷⁸ Bire E. Causes littéraires. Paris, 1890; Hoyt D. L. Handbook of Historic Schools of Painting. Biblio Bazaar, 2008; Lebon A. Modern France. 1789–1895. Read books, 2006; Tytler S. Modern Painters and Their Paintings. Biblio Bazaar, 2008.
- ⁷⁹ Véron T. Le Salon 1876. Paris, 1876. P.246–248.
- ⁸⁰ Lacroix P. Horace Vernet à St. Peterbourg // L'Artiste. Nouv. Série. 1874.
- ⁸¹ La Farge J. Considerations on Painting. Biblio Bazaar, 2009.
- ⁸² Ruutz-Rees J. E. Horace Vernet. London, 1880.
- ⁸³ Alexandre A. Histoire de la peinture militaire en France. Paris, 1889.
- ⁸⁴ Montesquieu R. Les Trois Vernet// Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1898. (1 Juillet). P.77–85.
- ⁸⁵ Ibid. P.78.
- ⁸⁶ Claretie J. La vie à Paris. Paris, 1898. P.243–249.
- ⁸⁷ Ibid. P. 244.
- ⁸⁸ Larrumé G. Trois Vernet // Larrumé G. Petits portraits et notes d'art. Paris, 1900. P. 67–76.
- ⁸⁹ Blanc Ch. Une famille d'artistes. Les Trois Vernet, Joseph, Carle, Horace. Paris, 1898.
- ⁹⁰ Blanc Ch. Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle. Paris, 1845; Blanc Ch. Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Paris, 1861–1876.
- ⁹¹ Dayot A. Les Vernet: Joseph, Carle, Horace. Paris, 1898.
- ⁹² Rosenthal L. La peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. Paris, 1900.
- ⁹³ Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme. Paris, 1914.
- ⁹⁴ Francina F., Blake N., Fer B., Garb T., Harrison C. Modernity and modernism. French painting in 19 century. London, 1993; Johnston R. W. Nineteenth-century art: from Romanticism to Art Nouveau: the Walters Art Gallery, Baltimore. Scala, 2000; Кожина Е. Романтическая битва. Л., 1969.
- ⁹⁵ Colin P. Collection de Rosen. Catalogue analytique de l'œuvre de Carle Vernet, accompagné de préfaces, d'appendices et de tables. Brussels, 1923.
- ⁹⁶ Dayot A. Carle Vernet, étude sur l'artiste suivi d'un catalogues de l'œuvre gravé et lithographie et du catalogue de l'exposition rétrospective de 1925. Paris, 1925.
- ⁹⁷ Cloarec Y. Napoléon. Comment faire la guerre? Paris, 1973; Paret P. Imagined battles: reflections of war in European art. UNC Press, 1997 ; Tulard J. Histoire de Napoléon par la peinture. Paris, 2005.
- ⁹⁸ Bukhari E. Napoleon's Guard Cavalry. Osprey Publishing, 1978; Haythornthwaite P. Napoleon's Specialist Troops. Osprey Publishing, 1988; Chartrand R. Napoleon's Overseas Army. Osprey Publishing, 1989; Chartrand R. Napoleon's Sea Soldiers. Osprey Publishing, 1990; Haythornthwaite P. Napoleon line infantry. Osprey Publishing, 2004; Pawly P. Napoleon's Carabiniers. Osprey Publishing, 2005; Pawly R. Napoleon's Mounted Chasseurs of the Imperial Guard. Osprey Publishing, 2008.
- ⁹⁹ Guillot L. P. G. Le cheval dans l'art. Paris, 1927; Bloodgood L. The Horse in Art: From Primitive Times to the Present. London, 1931; Livingstone-Learmonth D. The horse in art. London, 1958; Zuelke R. The horse in art. Chicago, 1965; Longstreet S. Horse in Art. New York, 1965; Mallory M. The Horse in Art. 1974; Seth-Smith M. The Horse in Art and History. London, 1978; Fairley J. Racing in Art. New York, 1990; Oelke B. Drawing and Painting Horses, The Art of the Equine Form. New-York, 2000; Osché P. Les chevaux de Napoléon. Bassins, 2002; Hardouin-Fugier E., Dupuis-Testenoire F. Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle. Paris, 2001; Baskett J. The Horse in Art. Yale University Press, 2006; Johns C. Horses: History, Myth, Art. Harvard University Press, 2006; Pickeral T. The Horse: 30,000 Years of the Horse in Art. 2006; Thomas-Derevoige Ph. Le vizir: Le cheval le plus illustre de Napoléon. Paris, 2006; Barnes R., Barnes S. The Horse: A

- Celebration of Horses in Art. London, 2008.
- ¹⁰⁰ Lacaille F. Carle Vernet et le règlement de 1812 sur l'uniforme de l'armée impériale. //Vernet Carle. Uniformes napoléoniens. Paris : Musée de l'armée, Bibliothèque de l'image, 2001.
- ¹⁰¹ Benisovich M. N. Carle Vernet as a Historical Painter // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series, 1958. Vol. 16. № 6 (Febr).
- ¹⁰² Keniston T. Jaka to bitva? // Rynek art market.№5–6. 1994. P. 25–28.
- ¹⁰³ Paris X. Carle Vernet, peintre de père en fils. Artna, 2010.
- ¹⁰⁴ Young P. Youens M. Chasseurs of the Guard: the Chasseurs à Cheval of the Garde Imperials, 1799–1815.Osprey Publishing, 1971.
- ¹⁰⁵ Buerger J. E. French daguerreotypes. Chicago, 1989; Schwartz J., Ryan J. Picturing place: photography and the geographical imagination. Tauris, 2003; Oguibe O. The culture game. Minnesota, 2004; Winston B. Messages: Free Expression, Media and the West from Gutenberg to Google. London, 2005.
- ¹⁰⁶ Beeten R. N. Horace Vernet's mural in the Palais Bourbon: contemporary imagery, modern technology and classical allegory during the July Monarchy// The Art Bulletin. 1984. Vol. LXVI, № 2; Athanassoglou-Kallmyer N.M. Imago belli: Horace Vernet's «L'Atelier» as an image of radical militarism under the Restoration // The Art Bulletin. 1986. Vol. LXVIII. № 2; Athanassoglou-Kallmyer N.M. Horace Vernet's Academic study of an adolescent boy and the artist's student years // Record of the Art Museum, Princeton University, 1986. Vol. 45. № 2; Gorokhov G. Les troupes russes peintes par Horace Vernet.// Tradition. 1995. №101; Jasmin C. Miasmes deleteres a bord de la Melpomene. Rives nord-mediterraneennes. 2005. № 22; Albert K. Dying for Freedom in Horace Vernet's The Polish Prometheus. Williams College, Graduate Program in the History of Art, 2009.
- ¹⁰⁷ Marrinan M. Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830–1848. London, 1988.
- ¹⁰⁸ Gaetgens T. W. Versailles de la résidence royale au musée historique. Antwerpen, 1984.
- ¹⁰⁹ Boime A. Art in an age of counterrevolution, 1815–1848. Chicago, 2004.
- ¹¹⁰ Granger C. L'empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III. Chartes, 2005.
- ¹¹¹ Driskel M. P. As befits a legend: building a tomb for Napoleon, 1840–1861. Kent State University Press, 1993.
- ¹¹² Noirot P. Napoléon, de l'histoire a la légende. Maisonneuve & Larose, 2000.
- ¹¹³ Warnke M. Political landscape: the art history of nature. Harvard University Press, 1995.
- ¹¹⁴ Paret P. Op. cit.
- ¹¹⁵ Hichberger J.W.M. Images of the army: the military in British art, 1815–1914. Studies in imperialism. War, Armed Forces, and Society. Manchester University Press, 1988.
- ¹¹⁶ Foucart B. Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860). Paris, 1987.
- ¹¹⁷ Chardonneret M.-C. Du "genre anecdotique" au "genre historique". Une autre peinture d'histoire// Catalogue de l'Exposition “Les Années Romantiques”. Paris, 1995.
- ¹¹⁸ Constans C. Versailles, les grandes commandes // Catalogue de l'Exposition “Les Années Romantiques”. Paris, 1995.P. 86–97.
- ¹¹⁹ Bouillo E. Le Salon de 1827 classique ou romantique? Paris, 2009.
- ¹²⁰ Bann S., Paccoud S. L'invention du passé. L'histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802–1850. Lyon, 2014.
- ¹²¹ Scott D. The East: imagined, experienced, remembered: orientalist nineteenth century paintings. National Gallery of Ireland, 1988; MacKenzie J. M. Orientalism: history, theory, and the arts. Manchester, 1995; Thompson J., Varisco D. M. Reading orientalism: said and the unsaid. Washington, 2007.
- ¹²² Ackerman G. M. Les orientalistes de l'Ecole britannique. Paris, 1991; Ackerman G. M. Les orientalistes de l'école américaine. Paris, 1994; Juler C. Les orientalistes de l'école italienne. Paris, 1994.
- ¹²³ Leitzke A. Das Bild des Orients in der französischen Malerei von Napoleons Egypten – Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg. Tectum Verlag DE, 2001; Thornton L. La femme dans la

- peinture orientaliste. Paris, 1985.
- ¹²⁴ Garnier N. L'histoire d'Abd el-Kader à travers la peinture européenne // Abd el-Kader et l'Algérie au XIX e siècle dans les collections du musée Condé à Chantilly. Paris, 2003.
- ¹²⁵ Aude N. De l'Alma (1854) à Malakoff (1855): une évocation militaire et artistique de la campagne de Crimée (1854–1856) // Revue de la société des Amis du Musée de l'Armée. 2012–2013. № 144.
- ¹²⁶ К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961. С. 131.
- ¹²⁷ Там же. С. 79.
- ¹²⁸ Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.-Л., 1964. С. 179–180.
- ¹²⁹ Стасов В. В. Еврейское племя в созданиях европейского искусства // Лехаим. 2004. № 10.
- ¹³⁰ Трескин Н. Н. Указ. соч.
- ¹³¹ Врангель Н. Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911 (Июль–сентябрь).
- ¹³² Дурьлин С. Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. 1937. № 31–32. С. 491–562.
- ¹³³ Яворская Н.В. Романтизм и реализм во Франции в 19 веке. Москва, 1933.
- ¹³⁴ Калитина Н.Н. Эпоха реализма во французской живописи 19 века. Л., 1972.
- ¹³⁵ Турчин В. С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. М., 2007.
- ¹³⁶ Битар З. С. Ориентализм во французской живописи эпохи романизма: диссертация кандидата искусствоведения. М., 1987.
- ¹³⁷ Шереметьев О. В. Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII–начала XX вв. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Барнаул, 2010.
- ¹³⁸ Болтунова Е. М. Крымская война и батальные полотна фельдмаршальского зала // Военно-исторический журнал. 2011. №7. С. 45–49.
- ¹³⁹ Васильев Д. Орас Верне, живописец трех императоров // Верне О. При дворе Николая I. Письма из Петербурга 1842–1843. М., 2008.
- ¹⁴⁰ Давыдов Б. Б. «Письма французского художника Ораса Верне как источник по истории военных поселений в России начала 40-х годов XIX века». Рукопись.
- ¹⁴¹ Художниками были: Антуан Верне, Клод-Жозеф Верне, Карл Верне, Орас Верне, Орас Верне-Леконт, Филипп-Грегуар Деларош-Верне.
- ¹⁴² Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle. P. 3.
- ¹⁴³ Луи Бартеlemi Густав Поль Ларруме (1852–1903) – историк искусства, художественный критик, писатель, профессор Сорбонны – с 1884 года, академик Академии изящных искусств – с 1891 года, директор Департамента изящных искусств Франции – с 1888 года, автор работ по литературной критике, посвященных П.-К. Де Шамблен де Мариво, В. Гюго, Ж.-Б. Мольеру, Ж. Расину, награжден орденом Почетного легиона и академическими пальмами.
- ¹⁴⁴ Larroumet G. Op. cit. P. 67–76.
- ¹⁴⁵ Ibid. P. 75.
- ¹⁴⁶ Амаде Дюранд (1838–1870) выпускник Эколь де Шартр, с 1861 года чиновник Министерства двора, писатель, работал также под псевдонимом Амаде Ланкре.
- ¹⁴⁷ Durande A. Op. cit.
- ¹⁴⁸ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle. P. 5.
- ¹⁴⁹ Ibid.
- ¹⁵⁰ Близкий друг художника композитор Джованни Батиста Перголези (1710–1736) умер от туберкулеза в возрасте 26 лет. Композитор и художник проводили много времени вместе, в мастерской Клода-Жозефа был установлен клавесин для Перголезе, а в доме композитора – мольберт для Верне.
- ¹⁵¹ В серии должны были быть изображены порты Марсель, Тулон, Антиб, Сет, Бордо, Байонна, Ла-Рошель, Рошфор, Лориент, Брест, Сан-Мало, Гавр, Дьеп, Кале. Работа заняла десять лет (1753–1763), и были созданы виды портов: Марсель (2 вида), Тулон (2 вида), Антиб, Сет, Бордо (2 вида), Байон, Ла-Рошель, Рошфор и Дьеп.
- ¹⁵² Дидро Д. Салон 1767 г. // Дидро Д. Собр. соч. в 10 т. Т. 6. М., 1946. С. 272–466.
- ¹⁵³ Там же. С. 65.

- ¹⁵⁴ Mémoires de l'Imperatrice Josephine. Paris, 1828. P.161.
- ¹⁵⁵ Durand A. Op. cit. P. 42.
- ¹⁵⁶ Vigée-Lebrun. Op. cit. P. 26.
- ¹⁵⁷ Франсуа Луи Гуно (1757–1823) – художник-портретист, работавший преимущественно пастелью. Ученик Леписье, призер четырех Римских конкурсов, 1788–1792 – пенсионер Французской Академии в Риме, с 1799 года – преподаватель рисунка в Королевском пажемском корпусе, в период с 1799 по 1822 выставлял в Салонах большое количество портретов, выполненных в смешанных техниках.
- ¹⁵⁸ Durande A. Op. cit. P.44.
- ¹⁵⁹ Wille J.G. Op. cit. P. 62.
- ¹⁶⁰ Les morceaux destinés à concourir pour le prix de peinture et de sculpture ont été exposés toute la journée dans les salles de l'académie. 25 aout 1782. BNF n. 278.
- ¹⁶¹ Самыми младшими победителями были: 1774 год – Давид (25 лет), Верне (21 год), 1789 – Жирод (23 года), 1797 – Герен (23 года), 1801 – Энгр (20 лет), 1803 – Блондель (21 год).
- ¹⁶² Goncourt de E. et J. L'art du dix-huitième siècle. Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debucourt. Fragonard. Proudhon. Paris, 1873–1874. P. 97.
- ¹⁶³ Lapauze H. Histoire de l'Academie de France a Rome. I. Correspondance des directeurs. Paris, 1924. P. 262–263.
- ¹⁶⁴ Lalaing É. de. Les Vernet : Joseph, Carle et Horace. Géricault et Delaroche: peintres de l'école française. Lille, 1888. P. 55.
- ¹⁶⁵ Виже-Лебрэн. Портрет Карла Верне. Холст, масло, 1778 год, частное собрание.
- ¹⁶⁶ См примечание 98.
- ¹⁶⁷ До него наблюдению натуры предпочитали изучение ван дер Мейлена или Шарля Лебрена, изображали лошадей с мощным туловищем и широкой грудью, маленькой головой, склоненной набок. Получались тяжеловесные животные с широкими крупами и согнутыми под прямым углом передними ногами. Карл же был первым, кто стал писать лошадей в манеже, он вернул их образам живость аллюра, грацию, элегантность. Он был первым, кто стал изображать реальных чистокровных лошадей, легких и грациозных, а не вымышленных коней Александра Великого. В конце XVIII века массивные лошади начинают исчезать не только из живописи, но и из конюшен. В XVI–XVIII веках лошади испанской, андалузской и луизитанской пород были любимыми лошадьми монарших особ и кавалеристов. Благодаря смелости, выносливости, верности, маневренности и особой поворотливости они были очень хороши для ближнего верхового боя; особо ценились их спокойствие и мужество. В начале – середине XIX века испанские лошади оставались уже только в королевских конюшнях Европы, для кавалерии, где теперь широко применялось огнестрельное оружие, отныне нужны были лошади с другими качествами – резвые и выносливые; специализированная в выезде испанская лошадь с высоким и непроизводительным ходом новым требованиям не соответствовала. Её заменили арабские и английские чистокровные скакуны.
- ¹⁶⁸ Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Империи. М.-Л., 1940. С. 244–245.
- ¹⁶⁹ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P.282; Bona F. de. Une famille de peintres: Horace Vernet et ses ancêtres. Lille, 1891. P.36; Dayot A. Les Vernet. P.61; Durande A. Op. cit. P. 55; Quatremère de Quincy. Recueil de notices historique lues dans les séances publiques de l'Académie. Paris, 1834. P. 185.
- ¹⁷⁰ Chaussard P. Ode sur la fondation de la République française. Paris, 1801.
- ¹⁷¹ Кафе де Фуа (Café de Foy) основано в 1749 году отставным офицеров по фамилии де Фуа. Кафе располагалось на улице Ришелье с выходом в сад Пале-Рояль. Частым посетителем кафе был герцог Орлеанский, бывала там и семья Верне. На плафоне первого этажа сохранилось изображение ласточки, выполненной в 1810 году Орасом Верне.
- ¹⁷² Lagrange L. Horace Vernet // Gazette des Beaux-Arts. 1863. (1er Octobre). P. 300.
- ¹⁷³ Gazette nationale ou Le moniteur universel. 1789. №54 (7–8 Septembre). P. 223.
- ¹⁷⁴ Цит. по: Paris X. Op. cit. P. 53.

- ¹⁷⁵ INHA .Carton 28. MF B.XV. Document 12381.
- ¹⁷⁶ Durande A. Op. cit. P. 56–57.
- ¹⁷⁷ В годы террора, Давид стал членом народного жюри, выносившего смертные приговоры. Он предложил написать портрет Эмилии, она согласилась, не видя в этом ничего опасного. Портрет в черном платье, с синей лентой, белым шарфом, на красном фоне, выполнен в революционном духе, остался незаконченным. Художник дарил ей украшения, но женщина не отвечала на его ухаживания. 20 июня 1794 года при обыске у нее обнаружена запрещенная переписка, Эмилия арестована и обвинена в измене родине. Карл бросился за помощью к Давиду, который был его другом, с просьбой повлиять на Робеспьера, но тот холодно ответил: «Я написал Брута, я не могу просить Робеспьера. Трибунал справедлив».
- ¹⁷⁸ Mirecourt E. Op. cit. P. 20.
- ¹⁷⁹ Bayard E. David et Emilie Chagrin // *Miroir de l'histoire*. 1953. №44. (Septembre.) P. 936.
- ¹⁸⁰ Champfleury F. *Histoire de la caricature: sous la République, l'Empire et la Restauration*. Paris, 1877. P. 112.
- ¹⁸¹ Farwell B., Henning R. *The Charged Image: French Lithographic Caricature, 1816–1848*. Santa Barbara Museum of Art, 1989; Gendron F. *Gilded Youth of Thermidor*. McGill-Queen's Press, 1993; Hannoosh M. *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*. Penn State Press, 1992; Hazel Hahn H. *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. Palgrave Macmillan, 2009; Hofmann W. *Caricature: From Leonardo to Picasso*. Crown Publishers, 1957; Lynch B. *A History of Caricature*. Faber and Gwyer, 1926; Maurice A. B., Cooper F. T. *The History of the Nineteenth Century in Caricature*. Tower Books, 1904.
- ¹⁸² Орас Верне. Батальная сцена. 1796. Бумага, перо, акварель. 21,6x32,6 см. Государственный музей Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. 38202.
- ¹⁸³ *Manuel de l'administration et de la vérification des masses d'habillement et de harnachement et ferrace*. Paris, 1812.
- ¹⁸⁴ Dayot A. *Les Vernet*. P. 93.
- ¹⁸⁵ Blanc Ch. *Une famille d'artistes*. P. 97–99.
- ¹⁸⁶ Орас Верне. Штудия обнаженного молодого натурщика со спины. Холст, масло. 100x81 см. Художественный музей университета Принстона, Принстон.
- ¹⁸⁷ Delecluze E. *Louis David*. P. 302.
- ¹⁸⁸ Конскрипция – система воинской обязанности во Франции в период с 1798 по 1872 год. Военнообязанными считались молодые люди в возрасте 21–25 лет, но в армию отправлялись не все, а только часть из них по жребию. До 1809 года от службы освобождались женатые молодые люди, также конскрипт мог избежать службы в армии, выставив вместо себя заместителя.
- ¹⁸⁹ Blanc C. *Horace Vernet // Histoire des peintres de toute les écoles*. P. 2.
- ¹⁹⁰ Durande A. Op. cit. P.60.
- ¹⁹¹ Proudhon P.-J. Op. cit. P. 151.
- ¹⁹² About E. *Nos artistes au salon de 1857*. Paris, 1858. P. 136, 238.
- ¹⁹³ Dumas A. *Mes mémoires*. P. 18.
- ¹⁹⁴ AMN P30.S.d. 6. 8 aout 1825. Le Maréchal Duc de Reggio informe Horace Vernet qu'il peut désormais se considérée comme capitaine de son Etat-major; AMN P30.S.d. 6. 29 avril 1835. Adolphe Thiers, Ministre de l'Intérieure l'informe de sa nomination de Capitaine; AMN P30.S.d. 6. 26 avril 1837. M. de Montalivet, Ministre de l'Intérieur l'informe de sa nomination de Capitaine.
- ¹⁹⁵ AMN P30.S.d. 6. 29 dec. 1840. Le Vicomte Rampon, Général Sous-chefs d'Etat-major Général annonce à Horace Vernet sa nomination pour le grade de Chef d'Escadron de l'Etat-major Général.
- ¹⁹⁶ AMN P30.S.d. 6. P. 45–159. Horace Vernet colonel a la Garde national de Versailles. Lettres relatives à la Légion de la Garde national de Versailles.
- ¹⁹⁷ Lettre à Mme Vernet. 5 марта 1813. Archive Delaroche-Vernet.
- ¹⁹⁸ Tranie J. *Les chevaux de Napoléon // Revue du Souvenir Napoléonien*. 1994. № 395. (Mai–Juin). P.

27.

- ¹⁹⁹ Влияние английской живописи особенно заметно в картине Ораса Верне «Али» (Частное собрание), «портрете» чистокровного арабского жеребца по кличке Али, боевого коня Наполеона, прошедшего сражения при Маренго, Эйлау, Ваграме, отмеченного многочисленными шрамами от пуль. На обобщенно трактованном затемненном фоне интерьера конюшни выделяется громоздкая, неуклюжая фигура конюха и точно переданный образ животного. Характер лошади раскрывается через общение с конюхом, в чем можно усмотреть влияние Джорджа Стаббса, который применял целую систему своеобразного языка жестов при создании подобных «портретов». В следующих картинах из серии с изображениями «Лошадей ранга его Императорского Величества» в манере Ораса Верне появляется большая легкость и свобода в трактовке пейзажного фона, более детальная проработка, а также некоторая манерность. Последняя характерна для «портретов», выполненных А. И. Зауервейдом («Курд», «Сара», «Интендант»). Примечателен «портрет» одного из любимых коней Наполеона, черного жеребца австрийской породы по кличке Мой Кузен или Ваграм («Ваграм», частное собрание). Он запечатлен в профиль, словно настороженно вслушивающимся в шум сражения, которое изображено на горизонте. Красный вальтрап с золотой отделкой свидетельствует о том, что это боевой конь императора, фигура которого видна на дальнем плане. Арабский жеребец Визирь («Визирь», частное собрание) был одним из наиболее известных коней императора. Его также неоднократно писал Карл Верне. Орас Верне, согласно английской традиции, представил арабскую лошадь в восточном окружении, на фоне пустыни, в сопровождении конюха в костюме бедуина. На полотне «Нерон» (Частное собрание) представлен серый в яблоках англоараб. Общая композиция картины, игривое движение лошади и фигура конюха без униформы напоминают произведения Теодора Жерико, друга Ораса и ученика Карла Верне (с 1808 по 1810), который также писал «портреты» лошадей из императорской конюшни, в том числе Нерона, Визиря и Тамерлана. Подробнее см.: Бринцева А. Изображения животных в творчестве Ораса Верне // Молодые об искусстве. М., 2011. С. 104–112.
- ²⁰⁰ AN F21. 584 dossier Horace Vernet.
- ²⁰¹ Bro L. Mémoires du général Bro (1796–1844) / recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Bon Henry Bro de Comères. Paris, 1914. P. 163.
- ²⁰² AMN P30. S.d. 5. 18 oct. 1819. M. Golochvastov demande à Horace Vernet d'exécuter de nouveaux dessins pour les Grandes Ducs Nicolas et Michel de Russie.
- ²⁰³ Lévêque E. Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian : avec une étude sur l'iconographie antique. Paris, 1893.
- ²⁰⁴ INHA MF BXV 1236. Lettre à Madame Berger. 1830.
- ²⁰⁵ Durande A. Op. cit. P. 67–68.
- ²⁰⁶ Lagrange J. Vernet et la peinture au XVIII siècle. Paris, 1864. P. 20.
- ²⁰⁷ Chenique B. Géricault // Conférences et colloques du Musée du Louvre. Paris, 1996. P. 238.
- ²⁰⁸ Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P. 5.
- ²⁰⁹ Brisset M.-J. Les tableaux parlants// La Foudre. №5. (20 Mai 1822). P. 219–220.
- ²¹⁰ Durande A. Op. cit. P. 75.
- ²¹¹ Ibid. P. 77.
- ²¹² Dumas A. Mes mémoires. P. 20.
- ²¹³ Beulé Ch.E. Op. cit. P. 4.
- ²¹⁴ INHA MF BXV 12329–12330.
- ²¹⁵ INHA MF BXV 12349–12352.
- ²¹⁶ Цит. по: Paris X. Op. cit. P. 150.
- ²¹⁷ INHA MF BXV 12361–12381.
- ²¹⁸ Lettre de Carle Vernet à Ingres. 12.09.1829// L'art. 1907. T. IX. P. 172.
- ²¹⁹ INHA MF BXV 12361.
- ²²⁰ Delaborde H. Op. cit. P.49.

- ²²¹ Mendelssohn F. Op. cit. P. 122.
- ²²² Goodman J. *Tabacco in history: the culture of dependence*. New York, 1993. P. 97.
- ²²³ Veulé Ch.E. Op. cit. P. 17.
- ²²⁴ Подробнее см.: Бринцева А. Атрибуция автопортрета Ораса Верне из собрания Лувра // *Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ–2010»* [Электронный ресурс]. М., 2010.
- ²²⁵ В июле 1830 года во Франции произошла революция, антимонархическое восстание, приведшее к окончательному низложению старшей линии династии Бурбонов. Палата депутатов провозгласила герцога Орлеанского наместником (*lieutenant-général*) королевства, а затем он был коронован как Луи-Филипп I. Июльская революция оказала воздействие на всю Европу.
- ²²⁶ Mendelssonh F. Op. cit. P.115.
- ²²⁷ Триумфальная арка, заложенная Наполеоном I в 1806 году, к 1815 году не была закончена. С приходом к власти Бурбонов, по понятным причинам, работы были приостановлены, и возобновлены только в 1832 году, закончены в июле 1836 года.
- ²²⁸ Церковь Святой Мадлен, заложенная в 1764 году (при Наполеоне перестраивалась в Храм Славы, при Людовике XVIII опять в церковь), не была еще достроена, когда Луи-Филипп вззошел на трон. Скульпторы и художники работали над убранством до марта 1842 года.
- ²²⁹ Marrinan M. Op. cit. P. 2.
- ²³⁰ Jal A. *Salon de 1831*. Paris, 1831. P. 236.
- ²³¹ Gautier T. *Salon de 1842 // Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*. T. I. Paris, 1842. P. 119.
- ²³² *Calemard de Lafayette. Examen critique du Salon de 1843*. Paris, 1843. P. 3.
- ²³³ Rosenthal L. *Du Romantisme au Réalisme*. P. 79–83.
- ²³⁴ Durande A. Op. cit. P. 98.
- ²³⁵ Цит. по: Saint-Beuve. Op. cit. P. 61.
- ²³⁶ Mirecourt E. Op. cit. P.66.
- ²³⁷ Орас Верне. При дворе Николая I. Письма из Петербурга 1842–1843. М., 2008. С. 34.
- ²³⁸ AMN P30. S.d. 5. 24 dec. 1824. E. d'Adlerberg, colonel, aide de camp du Grand Duc Nicolas demande à Horace Vernet de faire parvenir un exemplaire de chaque dessin ou tableaux qu'il aura lithographie, par l'intermédiaire de M. de Labinsky, secrétaire de Législation Russe à Paris.
- ²³⁹ Цит. по: Lacroix P. *Histoire de la vie et du règne de Nicolas I*. Paris, 1871. T.6.P. 107–116.
- ²⁴⁰ *Ibid.* P. 109.
- ²⁴¹ Имеется в виду Людовик Великий Дофин (1661–1711), сын Людовика XIV, отец Людовика XV.
- ²⁴² Benisovich M. Op. cit. P. 184.
- ²⁴³ Garnier. *Discours de M. Garnier prononcé aux funérailles de M. Carle Vernet le 29 novembre 1836*.
- ²⁴⁴ Amiable L. *La loge de Neuf-Sœurs*. Paris, 1989.
- ²⁴⁵ *Salon de 1834: Conclusion. L'Artiste*. 1834. VII. P.1 62.
- ²⁴⁶ Гончарова Т. Н. Французские дипломатическая и консульская службы в России (1814–1848). Автореферат диссертации на соискание степени кандидата исторических наук. СПб., 2009. С. 18.
- ²⁴⁷ Орас Верне. Указ. соч. С. 71.
- ²⁴⁸ Подробнее см.: Бринцева А. А. Петербургские письма Ораса Верне // *Собрание шедевров*. 2011. №3. С. 66–74.
- ²⁴⁹ Л.-Э. Мееден. Севастополь. Башня Малахова кургана. 1855. Фотография. 24X32 см. Национальная библиотека Франции, Париж.
- ²⁵⁰ *Illustrated London News*. 1855. (9 June).
- ²⁵¹ Bonaparte N. *Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission*. Paris, 1856.
- ²⁵² *Plan-guide du Palais des beaux-arts*. Paris, 1855.
- ²⁵³ *Liste des tableaux envoyés à l'exposition universelle de 1855 par Vernet*. INHA NUM 0290 (28–

- 02).
- ²⁵⁴ Moulin H. Impressions de voyage d'un étranger à Paris. Visite à l'exposition universelle de 1855. Paris, 1856. P.67
- ²⁵⁵ Du Camp M. Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855: Peinture, sculpture. Paris, 1855. P. 205.
- ²⁵⁶ Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. Paris, 1856. P. 12–25.
- ²⁵⁷ Perrier C. Op. cit. P.125.
- ²⁵⁸ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 74.
- ²⁵⁹ Alexandre A. Op. cit. P. 120.
- ²⁶⁰ Dayot A. Les Vernet. P. 42.
- ²⁶¹ Alexandre A. Op. cit. P. 123.
- ²⁶² Цит. по: Benisovich M. N. Op. cit. P. 184.
- ²⁶³ Карл Верне. Триумф Эмилия Павла. Холст, масло. 129,9x438,2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
- ²⁶⁴ Плутарх. Луций Эмилий Павел // Сравнительные жизнеописания в двух томах. Т. 1. М, 1994. С. 30–37.
- ²⁶⁵ Lalaing É. de. Op. cit. P.56.
- ²⁶⁶ Durande A. Op. cit. P.51–52.
- ²⁶⁷ Например, рисунки в альбоме № 3 Карла Верне («Album Vernet Carle–3», который содержит рисунки INV 29177–INV 29184. Лувр. Париж); Рисунок лошади вставшей на дыбы (Дворец изящных искусств, Лиль); Наполеон на лошади, (Музей керамики, Севр).
- ²⁶⁸ Например, рисунок «Римские женщины». Бумага, карандаш, тушь. 23x37 см. Музей национального искусства, Бухарест.
- ²⁶⁹ Карл Верне. Сражение при Риосоко. Бумага, сепия. 34x80 см. Национальный музей, Версаль.
- ²⁷⁰ Например, рисунки в альбоме № 3 Карла Верне («Album Vernet Carle–3», который содержит рисунки INV 29177–INV 29184. Лувр. Париж).
- ²⁷¹ Например, рисунки в альбоме № 2 Карла Верне («Album Vernet Carle–2», который содержит рисунку RF 8063–RF 8071. Лувр, Париж).
- ²⁷² Рисунки для «Регламента Бардена». Музей армии, Париж.
- ²⁷³ Карл Верне. Анкруаябль. Бумага, карандаш, акварель. 33,7x22,1 см. Лувр. Париж. RF 3616.
- ²⁷⁴ Карл Верне. Униформа 4-го полка кирасир. Тонированная бумага, карандаш, акварель, белила. 57x93 см. Музей армии, Париж.
- ²⁷⁵ Карл Верне. Сражение при Арколе. Коричневая бумага, коричневая тушь, бистр, белая и желтая гуашь. 34x69 см. Лувр, Париж. MV 5349.
- ²⁷⁶ Goncourt E. et J. Debucourt //Gazette des Beaux-arts. 1859. (1 Mars). P. 205.
- ²⁷⁷ Ibid. P. 206.
- ²⁷⁸ Tolard J. Napoléon ou le Mythe du saveur. Paris, 1977. P. 84.
- ²⁷⁹ Соколов О. В. Армия Наполеона. СПб., 1999. С. 39.
- ²⁸⁰ 13 вандемьера (4 октября) 1795 года генерал Бонапарт артиллерией подавил восстание роялистов в Париже и был назначен командующим военными силами тыла.
- ²⁸¹ Сражение при Монтенотте, состоявшееся 10–12 апреля 1796 года, стало первой победой генерала Бонапарта в Итальянской кампании.
- ²⁸² Сражение при Лоди, состоявшееся 10 мая 1796 года, считается одним из самых блестящих за все время кампании. Фактическим итогом сражения стало завоевание Ломбардии.
- ²⁸³ Las Cases. Mémorial de Sainte-Hélène. Paris, 1968. P. 57.
- ²⁸⁴ Gengembre G. Napoléon. La vie. La légende. Paris, 2001
- ²⁸⁵ Berthaut H.-M.-A. Les ingenieurs-geographes militaires, 1624–1831. Etude historique. Paris, 1902. T2; Brun J.-F. Les ingénieurs géographes. La science au service de l'Empire //Revue du Souvenir Napoléonien. 2011. № 489. (Octobre–Déc.); Попов А. И. Инженеры-географы «Великой армии» в кампании 1812 г. // Воин. 2010. №10.
- ²⁸⁶ Jallut M. Les peintres de batailles des XVII-e et XVIII-e siècles, Archives de l'art français : recueil

- de documents inédits. Paris, 1959.
- ²⁸⁷ Depluvrez J.-M. Breda ou l'art de siège. Catalogue de l'exposition. Paris, 1992. P. 348–365.
- ²⁸⁸ Jallut M. Op. cit. P. 115.
- ²⁸⁹ Lespunasse L. N. De la perspective des batailles, Paris, 1809. P. 159–160.
- ²⁹⁰ Jallut M. Op. cit. P.117.
- ²⁹¹ Vernet Carle. Les campagnes des français sous le consulat et l'Empire. Paris, s.a.
- ²⁹² В издании 1806 года было 26 гравюр, дополнительно «Освобождение Корсики» и «Провозглашение Римской республики». Vernet, Carle. Tableaux historiques des campagnes et révolutions d'Italie pendant les ans IV, V, VI et VII de l'ère républicaine. Paris, 1806.
- ²⁹³ Cloarec Y. Op. cit. P.47.
- ²⁹⁴ Поле сражение под Аустерлицем имело в длину около 10 км, под Ватерлоо не менее 5 км.
- ²⁹⁵ Clausewitz. De la Guerre. Paris, 2005. P. XI.
- ²⁹⁶ Siegfried S. Naked history: the rhetoric of military painting in postrevolutionary France // The Art Bulletin. 1993. Vol 75. № 2. (Juin). P. 235.
- ²⁹⁷ Chateaubriand F. R. Lettre sur le paysage en peinture. Paris, 1795; Mandévare M. Principes raisonnés du paysage. Paris, 1804; Lecarpentier J. F. Essai sur le paysage dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage. Paris, 1817; Deperthes J. B. Théorie du paysage ou Considérations général sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation. Paris, 1818.
- ²⁹⁸ Valenciennes P.H.de. Elements de perspective pratique a l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils a un élevé sur la peinture et articulément sur le genre du paysage. Paris, 1800.
- ²⁹⁹ Lespunasse L. N. Op. cit. P.1–2.
- ³⁰⁰ Lettre de Martinel au général Sanson 11 floréal an XII. Projet de quelques articles qui peuvent entrer dans l'instruction d'un officier supérieur de la topographie chargée diriger des vues. Vincennes, Service historique de la Défense, 3 M 245 cat 41.
- ³⁰¹ Bajou V. La guerre ou la bataille? //Louis François Lejeune. Général et peintre. Paris, 2012.
- ³⁰² Бажетти Д. П. Сражение при Риволи. Бумага, акварель. Архив исторической службы сухопутных войск Франции.
- ³⁰³ Бакле д'Альб Л.-А.-Г. Сражение при Риволи. Холст, масло. Национальный музей. Версаль.
- ³⁰⁴ Тарле Е. Наполеон. М., 1939. С.31–50; Наполеон. Избранные произведения. М., 1956. С. 192–204; Burton R. Napoleon's Campaigns in Italy 1796–1797 and 1800. London, 2008. P. 83–92.
- ³⁰⁵ Elting J.R., Esposito V. E. Military History and Atlas of Napoléonic Wars. 1964.
- ³⁰⁶ Бакле д'Альб Л.-А.-Г. Сражение при Лоди. 1797. Бумага, акварель. Архив исторической службы сухопутных войск Франции. Лежен Л.-Ф. Сражение при Лоди. Холст, масло. Национальный музей. Версаль.
- ³⁰⁷ Clausewitz Carle von. La campagne de 1796 en Italie. Paris, 1999. P.66.
- ³⁰⁸ Quatremère de Quincy. Recueil de notices historiques. P. 189.
- ³⁰⁹ Листы, изображающие сражения в Каире, при Монт-Таборе, Абукире, высадке англичан в Голландии, сдачу Ульма, смерть Людовика Прусского, сражение при Йене, вход в Берлин, сражение при Прейсиш-Эйлау, осаду Данцига, сражение при Фридланде, встречу двух императоров, маневры гвардии в Тильзите, сражения при Абенсберге и Ваграме.
- ³¹⁰ Сражения при Гелиополисе, Гогенлиндене, Лейпциге, Дрездене, Лютцене, вход в Москву, прощание Наполеона в Фонтенбло, сражение при Ватерлоо.
- ³¹¹ Осада Мадрида, вход в Вену.
- ³¹² Сражение при Оккане и сражение при Москве (Бородине).
- ³¹³ Catalogue des Dessins originaux des Campagne de Napoléon avec les croquis et les légendes, le tout provenant exclusivement du Cabinet de Monsieur Denon. Paris, 1895.
- ³¹⁴ Salmon X. Chefs d'œuvre du Cabinet d'Arts graphiques du château de Versailles. Rouen, 2001. P. 98.
- ³¹⁵ Las Casas. Maximes et Pensées du Prisonnier de Sainte – Helene. Paris, 1820.
- ³¹⁶ Подробнее см: Бринцева А. Карл Верне и стиль ампира // Из истории стилей. Эпохи, регионы.

- Виды искусства. М., 2008. С.147–165.
- ³¹⁷ Grand-Carteret J. Vieux papiers, vieilles images, cartons d'un collectionneur. Paris, 1896. P.100.
- ³¹⁸ Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814, dessinés par H. Vernet et Eug. Lami. Paris, 1822. Французская армия. Коллекция униформы (1791–1814). Рис. О. Верне и Э.Лами. М., 2012.
- ³¹⁹ Manuel de l'administration et de la vérification des masses d'habillement et de harnachement et ferrasse. Paris, 1812.; Vernet Carle. Uniformes napoléoniens. Paris : Musée de l'armée, Bibliothèque de l'image, 2001.
- ³²⁰ Листы «Полковник первого полка карабинер», «Шеф эскадрона второго полка карабинер», «Полковник 10-го полка кирасир», «Полковник 1-го полка драгун», «8-ой полк польских шевалежер», «Полковник конной артиллерии», «Канонир конной артиллерии».
- ³²¹ Lacaille F. Op. cit. P.5.
- ³²² Алексеев В. В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии. М., 2000. С. 299.
- ³²³ Bukhari E. Napoleon's Guard Cavalry. Osprey Publishing, 1978; Haythornthwaite P. Napoleon's Specialist Troops. Osprey Publishing, 1988; Chartrand R. Napoleon's Overseas Army. Osprey Publishing, 1989; Chartrand R. Napoleon's Sea Soldiers. Osprey Publishing, 1990; Haythornthwaite P. Napoleon line infantry. Osprey Publishing, 2004; Pawly P. Napoleon's Carabiniers. Osprey Publishing, 2005; Pawly R. Napoleon's Mounted Chasseurs of the Imperial Guard. Osprey Publishing, 2008.
- ³²⁴ Delrieu A. Testament d'un vieux diplomate. Paris, 1846.
- ³²⁵ Sorel A. L'Europe et la Révolution française. Paris, 1885. T. VIII. P. 315.
- ³²⁶ Collection des costumes gravés par Debucourt.
- ³²⁷ Дебюкур по оригиналу Карла Верне. Серия гравюр «Костюмы»: № 1. promenade anglaise; № 2. anglais en habit habille; № 3. marche d'officier anglais; № 4. rencontre d'officiers anglais; № 5. adieux d'un Russe a une Parisienne; № 6. le Cosaque Galant; № 7. officier anglais et ecossaise; №8. officiers prussiens; № 9. tambours russe et anglais; № 10. militaires de la garde impériale russe et allemande; № 11. militaires écossaise; № 12. famille écossaise; № 13. grenadier et tambour de la garde nationale parisienne; № 14. tambour major et sapeur de la garde nationale parisienne; № 15. officier et grenadier de la garde royal française; № 16. militaires anglais; № 17. cosaques au bivouac; № 18. le Coup de vent; № 19. garde national à cheval; № 20. mameluck; № 21. housard français ; № 22. cosaque régulier de la garde; № 23. officier de dragons danois; № 24. artilleur anglais; № 25. dragon et lancier de la garde royale française ; № 26. la marchande d'eau de vie; № 27. la carchande de coco; № 28. artilleur et chasseur anglais; № 29. la marchande de saucisses; № 30. la marchande de cerises; № 31. mameluck porte-étendard; №32. le kalmuck; 33. housard anglais; №34. la toilette d'un clerc de procureur; № 35. course anglaise; № 36. le courrier anglais; № 37. cuirassier français; № 38. cuirassier prussien; № 39. housard autrichien; № 40. uhlan prussien; № 41. chasseur a cheval de la garde royale; № 42. les anglais a Parisienne; № 43. le jour de barbe d'un charbonnier; № 44. passer-payer; № 45. cosaque irrégulier portant des dépêches; № 46. la marchande de poisons; № 47. le marchand de peaux de lapin; № 48. il n'y a pas de feu sans fume; № 49. persan voulant dompter un cheval français; № 50. rempailleur de chaises; № 51. le chiffonnier; № 52. le modèle à barbe; № 53. officier anglais se rendant à une partie de plaisir; № 54. la partie de plaisir; № 55. chacun son tour; № 56. inutile précaution; № 57. la bonne d'enfants en promenade.
- ³²⁸ Цит по: Безотосный В. М., Иткина Е. И. Казаки в Париже в 1814 году. М., 2007. С. 38.
- ³²⁹ Там же.
- ³³⁰ "Suite de chevaux". Серия гравирована Ластери, содержит 47 изображений. Список гравюр опубликован Вивьен. См: Vivien H. Catalogue des principales suites de costumes militaires français parues tant en France qu'à l'étranger depuis le règne de Louis XV jusqu'à nos jours : et des suites de costumes militaires étrangers parues en France. Paris, 1900. P. 79–81.

- ³³¹ Suite de chevaux. Gravés par Engelmann.
- ³³² Cheval de Cosaque irrégulier. Cosaque d' Ural. Cheval de Cosaque du Don. Cosaque du Don. Cosaque relevant son cheval. Kalmuck en retraite. Cosaque du Volga. Kalmuck en route.
- ³³³ Horses, women and men. Sketches by Carle Vernet. London, 1988. P. 22.
- ³³⁴ Dufourcq A. Mémoires du général baron Desvernois. Paris, 1898. P. 113.
- ³³⁵ Grigsby D. G. Mamelukes in Paris: Fashionable Trophies of Failed Napoleonic Conquest. University of California, 1996. P.10.
- ³³⁶ Стрельский В. И. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике // История СССР. 1984. № 1. С. 96–101.
- ³³⁷ Ельчанинов В. А., Миронец Н. И. Гносеологическая функция произведений искусства как исторических источников // Проблемы философии. Вып.57. 1982. С. 87.
- ³³⁸ Горшков Д. И. Акварельный рисунок сражения при Москва-реке 7 сентября 1812 г. работы капитана штаба Великой армии Фердинана Жоржа Тартара. К вопросу о классификации иконографии сражения // «Сей день пребудет вечным памятником...», Бородино 1812–2012. Материалы Международной научной конференции. Можайск, 2013. С. 640–671.
- ³³⁹ Gaetgens T. W. L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris, 2001. P. 195.
- ³⁴⁰ Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1938–1939. № 2. P.116–127.
- ³⁴¹ Nouvelles des sciences, des lettres et des arts. // Journal de Paris. 1810. №. 315 (11 Novembre). P. 2222–2223. Concernant la littérature, les sciences et les arts. Observations critiques; faits remarquables, etc. // Journal des arts, des sciences, et de littérature. 1810. No. 3 (10 Novembre). P. 190–192.
- ³⁴² Thierry A. Lettres sur l'histoire de France. Paris, 1827.
- ³⁴³ Louandre Ch. Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Seconde partie // Revue des deux-mondes. 1847. № 20. P. 434.
- ³⁴⁴ Tanyol D. Napoleonic Painting from Gros to Delaroche. A Study in History Minor. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Philosophy. The City University of New York, 1999. P.2–3.
- ³⁴⁵ Quatremère de Quincy. Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. Paris, 1823. P. 92–93.
- ³⁴⁶ Pagès F. X. Histoire de Consulat de Bonaparte. 3 vols. Paris, 1803.
- ³⁴⁷ Fournel. Op. cit. P. 282–314.
- ³⁴⁸ Carle Vernet. Lettre au Marechal Berthier //Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits. Société de l'histoire de l'art français. Paris, 1872. P. 33.
- ³⁴⁹ Chaussard P. Le Pausanias français ou description du salon de 1808. Paris, 1808. P.350–351.
- ³⁵⁰ Alexandre A. Op. cit. P.124.
- ³⁵¹ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P.290.
- ³⁵² Blanche B. Op. cit. P. 43.
- ³⁵³ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 75.
- ³⁵⁴ AMN P 30. S.d. 2. 9 avril 1815. M. de Montalivet informe Carle Vernet de la gratification qui lui est accordée par l'Empereur pour sa tableaux “La bataille de Marengo”.
- ³⁵⁵ Napoléon Ier. Correspondance de Napoléon Ier. Paris, 1858–1870. T. 28. P.83.
- ³⁵⁶ Osché P. Op. cit. P. 53.
- ³⁵⁷ Lavalley G. Le peintre Robert Lefèvre. Caen, 1902. P. 42.
- ³⁵⁸ Journal des Arts, des Sciences et de Littérature. № 146. (1 et 8 Aout 1801); Moniteur Universel. 1801. (30 Juillet); Moniteur Universel. 1801. (31 Juillet).
- ³⁵⁹ Hugenaud K. Le général Bonaparte et son chef d'état-major le général Berthier a la bataille de Marengo. 2004. // URL: http://www.napoleon.org/fr/essentiels/tableaux/files/boze_marengo.asp (дата обращения 4.05.2015).
- ³⁶⁰ Chaussard P. Le Pausanias français, ou description du Salon de 1806. Paris, 1808. P. 10.
- ³⁶¹ Extrait du rapport du jury, institué par sa Majesté l'Empereur et Roi, pour le jugement des pris

- décennaux, en vertu des décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809 (pour la classe d'histoire et de littérature ancienne). Paris, 1810. P. 2.
- ³⁶² Hatin E. Bibliographie historique et critique de La presse périodique en France. Paris, 1866. P. 311–312.
- ³⁶³ Napoléon Ier. Napoléon / textes choisis et commentés par E. Guillon. Paris, 1913. P.96.
- ³⁶⁴ La Verne T. de. Relation de la bataille d'Austerlitz gagnée le 2 décembre 1805 par Napoléon contre les Russes et les Autrichiens sous les ordres de leurs souverains. Paris, 1879. P.56–58.
- ³⁶⁵ Landon C., Béraud A. Op.cit. P.14.
- ³⁶⁶ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 78.
- ³⁶⁷ Alexandre A. Op. cit. P.123.
- ³⁶⁸ Garnier. Discours de M. Garnier. P.4.
- ³⁶⁹ Ségur. Un Aide de Camp de Napoléon. Mémoires général comte de Ségur. Paris, 1894. P. 255
- ³⁷⁰ Lettres adressée au Baron François Gérard précédée d'une notice sur la vie et les œuvres de Fr. Gérard. Paris, 1886. T. 2. P. 31–32.
- ³⁷¹ Quennevat J.-C. Les vrais soldats de Napoléon. Bruxelles, 1968. P.14–15.
- ³⁷² Landon C. Salons de 1808. P.14.
- ³⁷³ Jal A. Carle Vernet // L'Artiste. 1837. T. XII. P. 187.
- ³⁷⁴ Bona F. de. Op. cit. P.43
- ³⁷⁵ Arts. Peinture. Suite de l'exposition des ouvrages des artistes vivant au Salon du Louvre // Journal général de la littérature, des sciences, et des arts. No. 29. (15 Vendémiaire an X). P.116.
- ³⁷⁶ Garnier J. Les bulletins de la grande armée. les campagnes de napoléon au jour le jour. Paris, 2013.
- ³⁷⁷ Монне Шарль (Monnet Charles) (1732–1808). Капитуляция Мадрида. Перо, тушь. 13,5x10,1 см. Национальный музей. Мальмезон. Инв. № ММ54.12.39. Мотт Шарль Этьен (Motte Charles Etien) (1785–1836). Капитуляция Мадрида. Литография. Национальный музей. Мальмезон. Инв. № ММ40.47.4370
- ³⁷⁸ Guizot. De l'Etat des Beaux-Arts en France et du salon de 1810. Paris, 1810.
- ³⁷⁹ Merson O. Horace Vernet // Revue contemporaine. 2-eme série. 1863. XXXI. P.561.
- ³⁸⁰ Портрет Наполеона. Холст, масло. 134x112 см. Частное собрание.
- ³⁸¹ Шереметьев О. В. Указ. соч. С. 82.
- ³⁸² AMN P 30. 29 décembre 1823. Comte de Forbin Directeur des Musées Royaux annonce à M. Carle Vernet que le Ministre de la maison du Roi la choisi pour l'exécution d'un tableaux représentant “La Prise de Pampelune”.
- ³⁸³ Имеются ввиду отец и сын художника К.-Ж. Верне и О. Верне.
- ³⁸⁴ Nouvelle archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne. 3-eme série. Paris, 1973. T. XVI P.83.
- ³⁸⁵ Дебуше (debuché фр.) – сигнал о выходе зверя из леса.
- ³⁸⁶ Рисунки Карла Верне в собрании Бориса Вильницкого // URL:<http://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/details?No=34245> (дата обращения 04.05.2015).
- ³⁸⁷ Цит. по: Трескин Н. Н. Французский художник Орас Верне в гостях у русского императора. С. 6.
- ³⁸⁸ Veulé Ch.E. Op. cit. P. 5.
- ³⁸⁹ Dayot A. Les Vernet. P. 109.
- ³⁹⁰ Рахимов Р. Н. Национальная конница императора Александра I. М., 2013. С. 22.
- ³⁹¹ Орас Верне. Башкиры. 1811. Бумага, сепия. 16.4x10.8 см. Библиотека Брауновского университета, Провиденс, США.
- ³⁹² Рахимов Р. Н. Башкирская конница под Тильзитом: краткая встреча – длинное эхо. (К проблеме участия иррегулярной кавалерии в наполеоновских войнах) // Проблемы войны и мира в эпоху нового и новейшего времени (к 200-летию подписания Тильзитского договора). Материалы международной научной конференции. СПб., 2008. С. 184–187.
- ³⁹³ Для серии Леваше «Лошади разных пород, нарисованные Карлом и Орасом Верне» » (№ 7 – дивизионный генерал, № 8 – офицер легкой артиллерии, № 9 – офицер проводников, № 10

- офицер элитных жандарм, № 11 – офицер кирасир, № 12 – офицер проводников).
- ³⁹⁴ Horace Vernet (1789–1863). *Catalogue d'Exposition*. Paris, 1980. P.35.
- ³⁹⁵ Lettre de Ledieu a Napoléon III 17 mai 1866. Archive du Louvre.
- ³⁹⁶ Dayot. Les Vernet. P.195.
- ³⁹⁷ Картины проданы в 1880 году из коллекции Павла Демидова, на данный момент их местоположение неизвестно. См.: *Catalogue de la vente Paul Demidoff a San Donato*. P. 471.
- ³⁹⁸ Casse A. du. *Opérations du 9ème Corps de la grande Armée en Silésie*. Paris, 1851.
- ³⁹⁹ Durdent R.-J. *Galerie des peintres français du Salon de 1812, ou Coup-d'œil critique sur leurs principaux tableaux et sur les différents ouvrages de sculpture, architecture et gravure*. Paris, 1813. P. 67–68.
- ⁴⁰⁰ Kurtz H. *The Trial of Marshal Ney: His Last Years and Death*. New York, 1957.
- ⁴⁰¹ Delécluze E.-J. Louis David. P. 361.
- ⁴⁰² Chateaubriand F. R. de. *De Buonaparte et des Bourbons et la nécessité de se relire à nos princes légitimes, pour le Bonheur de la France et celui de l'Europe*. Dijon, 1814. P. 64.
- ⁴⁰³ Mely-Janin M. Salon. Exposition de 1822. // *La quotidienne*. 1822. (30 Avril).
- ⁴⁰⁴ David J. *Le peintre Louis David. Souvenir et document inédits*. Paris, 1880. P. 577.
- ⁴⁰⁵ Monnin. *Beaux-arts. Salon de 1819. Annales françaises des arts, des sciences, et de lettres*. 1819. № 5 (Novembre). P. 135.
- ⁴⁰⁶ Jouy de E. *Beaux-arts. Salon de 1819. // La Minerve française*. №7 (1819). P. 263.
- ⁴⁰⁷ Hugo V. *Odes et ballades. Les orientales*. Paris, 1858–1859. P. 146–150.
- ⁴⁰⁸ Merson O. *Op.cit.* P. 563.
- ⁴⁰⁹ *Ibid.* P. 41.
- ⁴¹⁰ *Ibid.* P. 32.
- ⁴¹¹ Dayot A. Les Vernet. P. 196.
- ⁴¹² Лависс Э., Рамбо А. Н. *История XIX века*. М., 1938. Том II. С. 42.
- ⁴¹³ Делдерфилд Р. Ф. *Крушение империи Наполеона*. М., 2001. С. 195.
- ⁴¹⁴ Суходольский Я. *Смерть Понятовского. Копия с картины Ораса Верне. До 1830. Холст, масло. Частное собрание*.
- ⁴¹⁵ Пеле по оригиналу Шарпантье. *Смерть Понятовского*. 1857. 18,8x26,7 см. Офорт.
- ⁴¹⁶ Орас Верне. *Польские уланы сражаются с герильями*. 1817. 67x56 см. Частное собрание; Орас Верне. *Испанцы в засаде*. 1817. 67x56 см. Частное собрание; Орас Верне. *Осада Сарагоссы*. 1818. 137x114,3 см. Публичная библиотека, Нью Йорк.
- ⁴¹⁷ Орас Верне. *Привал солдат*. 1815. 38x50 см. Собрание Деларош-Верне, Париж; Орас Верне. *Бивак полковника Монси*. 1816. Частное собрание.
- ⁴¹⁸ Miel F. *Essai sur le Salon de 1817*.
- ⁴¹⁹ AMN P30. *Cahier d'enregistrement. Noms des personnes venues à l'atelier entre 1818 et 1827*.
- ⁴²⁰ Athanassoglou-Kallmyer N.M. *Imago belli*.
- ⁴²¹ Цит. по: Blanc Ch. *Une famille d'artistes*. P. 151.
- ⁴²² Jouy E. de, Jay A. *Op. cit.* Paris, 1822. P.169.
- ⁴²³ Beulé Ch. E. *Op. cit.* P. 9.
- ⁴²⁴ Spitzer A. *The génération of 1820*. Princeton, 1987. P. 38.
- ⁴²⁵ Lagrange L. Horace Vernet. P. 305.
- ⁴²⁶ *Ibid.* P. 306.
- ⁴²⁷ Beulé Ch.E. *Op. cit.* P. 7.
- ⁴²⁸ Desplantes Fr. *Les chiens militaires*. Paris, fin XIXe siècle; Barbou A. *Le chien, son histoire, ses exploits, ses aventures*. Paris, 1937; Barat M. *Les chiens et les hommes*. Paris, 1953; Finbert E.-J. *La vie des chiens illustres*. Paris, 1954; Blaze E. *Histoire du chien*. Paris, 1856; Dumas A., Révoil B.H. *Histoire physiologique et anecdotique des chiens de toutes les races*. Paris, 1857; Jarnac P. *Les chiens durant les guerres // Les dossiers de l'Histoire*. Paris, 1986. № 62; Monestier M. *Les animaux-soldats*. Paris, 1996; Bernheim P.A. *La vie des chiens célèbres*. Paris, 1997; *Le chien, animal de compagnie, animal de labeur // La vie des Français au temps de Napoléon*. Editions

- Larousse. 2003.
- ⁴²⁹ Megnin P., Albin M. Les chiens de France. Paris, 1919. P. 8; Zaczek I. Dog: A Dog's Life in Art and Literature. Köln, 1999. P. 250–251.
- ⁴³⁰ Jouy E. de. Beaux-Arts au Salon de 1819 // La Minerve français. 1819. №8. P.68–69.
- ⁴³¹ Landon C. Recueil de morceaux choisis parmi des ouvrages de peinture et de sculpture sculpture exposés au Louvre le 25 août 1819. Paris, 1819. P.51.
- ⁴³² Jouy E. de., Jay A. Op. cit. . P. 93.
- ⁴³³ Vente Sotheby's. Octobre 1992. Catalogue 50.
- ⁴³⁴ Jouy E. de., Jay A. Op. cit. P. 96.
- ⁴³⁵ Ibid. P. 98.
- ⁴³⁶ Fournel E. Op. cit. P.300.
- ⁴³⁷ Delaborde H. Op. cit. P.85.
- ⁴³⁸ Mantz P. Salon 1845 // L'Artiste. 1845. Ser.4. T.3. P.179.
- ⁴³⁹ Пюимеж Жерар де. Шовен, солдат-землепашец. Эпизод из истории национализма. М., 1999.
- ⁴⁴⁰ Fénelon Salignac de la Mothe F. de. Les aventures de Télémaque. Paris, s.d.
- ⁴⁴¹ Meslier J. Œuvres complètes. Paris, 1970–1972. T. 1–2; Collignon G.-B. L'Avant-coureur du changement du monde entier par l'aisance, la bonne éducation et la prospérité de tous les hommes. S.l.n.d. Mably G., abbé de. Doutes proposés aux philosophes économistes sur l'ordre naturel essentiel des sociétés. Paris, 1768.
- ⁴⁴² Le soldat-laboureur, mimodrame en un acte représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Cirque Olympique, le 10 mars 1819. Paris, 1819; Franconi H. J., Ponet. Le soldat fermier, ou le bon seigneur, mimodrame en un acte, faisant suite au soldat-laboureur, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Cirque Olympique, le 18 janvier 1821. Paris, 1821; Francis, Brazier N., Dumersan T.-M. Les Moissonneurs de la Beauce, ou le Soldat-laboureur, comédie villageoise mêlée de couplets, représenté pour la première fois sur le théâtre des Variétés le 1er septembre 1821. Paris, 1840; Colau P. Le Soldat-laboureur, ou les héros cultivateurs, choix d'actions mémorables pour faire suite aux "Invincibles" et aux "Grenadiers français". Paris, 1822.
- ⁴⁴³ Muret T. L'Histoire par le théâtre, 1789–1851. Paris, 1865. P. 132.
- ⁴⁴⁴ Duchartre P.-L., Saulnier R. L'Imagerie populaire. Paris, 1925.
- ⁴⁴⁵ Anonyme. Soldat-laboureur // Пюимеж Жерар де. Шовен, солдат-землепашец. С. 337.
- ⁴⁴⁶ Loménie L.L. Galerie des contemporaines illustres, par un homme de rien. Paris, 1846. T.9.
- ⁴⁴⁷ Пюимеж Ж.де. Указ. соч. С. 347.
- ⁴⁴⁸ Bro L. Op. cit. P 177–178.
- ⁴⁴⁹ Lagrange L. Horace Vernet. P. 306.
- ⁴⁵⁰ Tulard J. Histoire de Napoléon r la peinture. 198.
- ⁴⁵¹ Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814. Французская армия. Коллекция униформы 1791–1814.
- ⁴⁵² Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 6.
- ⁴⁵³ Lucas-Dubreton J. Le culte de Napoléon: 1815–1848.Paris, 1959. P. 25.
- ⁴⁵⁴ Samuels M. The Spectacular past: popular History and the Novel in Nineteenth-century France. Cornell University Press, 2004.
- ⁴⁵⁵ Arnault A.-V. Vie politique et militaire de Napoléon I. Paris, 1822.
- ⁴⁵⁶ Орас Верне. Сражение на Аркольском мосту. 1826. 195,5x261 см. Холст, масло. Частное собрание, Англия.
- ⁴⁵⁷ Mirecourt E. Op. cit. P. 42
- ⁴⁵⁸ AMN P30.
- ⁴⁵⁹ Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. P. 14.
- ⁴⁶⁰ Delaborde H. Op. cit. P. 19.
- ⁴⁶¹ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 118.
- ⁴⁶² Stendhal. Promenades dans Rome. Paris, 1866. P.231.
- ⁴⁶³ Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P. 9–27.

-
- 464 Blanc Ch. Horace Vernet // Histoire des peintres de toutes les écoles. P. 8.
- 465 Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P.2.
- 466 Чин в королевской французской армии соответствовавший бригадному генералу или генерал-майору.
- 467 Мари-Франсуаза-Теофиль-Робертина Ферниг (1775–1819) или Мари-Фелисите-Луиза Ферниг (1770–1841).
- 468 Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P. 27.
- 469 Lagrange L. Horace Vernet. P. 319.
- 470 Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. P. 13.
- 471 Planche G. Etudes sur l'Ecole Française de Peinture et de Sculpture. Paris, 1855. P. 14.
- 472 Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. P. 13.
- 473 Koch F. Mémoires pour servir à l'histoire de la campagne de 1814. Paris, 1819. T. 1. P. 245.
- 474 Delaborde H. Op. cit. P. 20.
- 475 Stendhal. Mélanges d'art et de littérature. P.243.
- 476 Lagrange L. Horace Vernet. P. 307.
- 477 Une attestation. AMN Fond Delaroche-Vernet. AN F 21.
- 478 Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. P. 15.
- 479 Dayot A. Les Vernet. P. 127.
- 480 Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 124.
- 481 Delvaux A. Histoire anecdotique des barrières de Paris. Paris, 1865. P. 88.
- 482 Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P. 33.
- 483 Ibid.
- 484 Хорошо видны знаки отличия, в виде металлических горжетов на шее.
- 485 Литография по оригиналу Л.-Л. Буальи. Портрет Александра де Лаборда. Библиотека Института Франции. Париж. Ф. К. д'Удето. Портрет Амедея Жобера. Бумага, тушь, перо. Государственный совет, Пале Рояль, Париж.
- 486 Silvestre T. Horace Vernet. P. 10.
- 487 Орас Верне. Этюд раненого драгуна. 1821. 14x12 см. Холст, масло. Музей изящных искусств. Дижон.
- 488 Французская армия. Коллекция униформы 1791–1814. С. 84.
- 489 Конскрипты – новобранцы.
- 490 Jouy E. de, Jay A. Op. cit. P. 34.
- 491 AMN P30. S.d. 6. P. 3–10. Rapport de ce qui passé à la barrière de Clichy dans les journées des 29, 30 et 31 mars 1814.
- 492 Орас Верне. Этюд мужчины в двуколке и раненого ученика гвардии. 1821. Холст, масло. 21,5x16 см. Музей Карнавале, Париж.
- 493 Jal A. L'artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824. Paris, 1824. P. 139.
- 494 Berthollon J., Lhot C. Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre. Critique et biographie. Paris, 1863. P. 26–27.
- 495 Chardonneret M. C. Du "genre anecdotique" au "genre historique". P. 84.
- 496 Gaudon J. La gloire de Victor Hugo. Paris, 1885. P. 511.
- 497 Beulé Ch.E. Op. cit. P. 10.
- 498 Blanc Ch. Une famille d'artistes. P. 124.
- 499 Delaborde H. Op. cit. P. 10.
- 500 Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme. P. 203.
- 501 Stendhal. Le Salon de 1824. Paris, 1824. P. 243.
- 502 См: Horace Vernet (1789–1863). Catalogue de l'Exposition. Paris, 1980. P. 58.
- 503 Fain A.-J.-F. The manuscript of 1814: a history of events which led to the abdication of Napoleon. London, 1823. P. 267–268.
- 504 Campbel Maclachlan A. N. Napoleon at Fontainbleu and Elba. London, 1869. P. 103.
- 505 Lagrange L. Horace Vernet. P. 317.

- ⁵⁰⁶ Бялостоцкий Я. Искусство и политика: 1770–1830 // Советское искусствознание`80. 1981. Вып. 1. С. 253.
- ⁵⁰⁷ Lucas-Dubreton J. Le culte de Napoléon: 1815–1848. Paris, 1959. P. 286–291; Chassé C. Napoléon par les écrivains: Chateaubriand, Mme. de Staël, Benjamin Constant, Fontanes, Talleyrand, Goethe, Walter Scott, Stendhal, Byron, Heine, Victor Hugo. Paris, 1821. P. 105–106, 109.
- ⁵⁰⁸ Boyer F. Le Sort sous la Restauration des tableaux a sujets napoléoniens. // Bulletin de la de la société de l'histoire de l'art française. 1966. P. 276–281.
- ⁵⁰⁹ Une lettre adressée à Gros par le Directeur des Musées Royaux. Bibliothèque de Versailles. Fonds Fromagereot, A VI 2 L.
- ⁵¹⁰ Верне О. Указ. соч. С. 47.
- ⁵¹¹ Salon de 1836: deuxième article // Journal des Beaux-Arts. 1836. Т. 1. № 9. (15 Mars). P. 130.
- ⁵¹² В Гвардии Наполеона I подразделения велитов набирались из добровольцев и представляли собой некое подобие ускоренной военной школы, готовившей офицеров для армейских частей и унтер-офицеров для Гвардии.
- ⁵¹³ Cinquime bulletin de la Grande Armee // Mercure de France. Paris, 1806. Т. 26. P. 216–221.
- ⁵¹⁴ Gaehtgens T. W. Versailles. P. 236.
- ⁵¹⁵ Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes = vivants, exposés au Musée Royal le 1er mars 1836. Paris, 1836P. 192.
- ⁵¹⁶ Quennevat J.-C. Les vrais soldats de Napoléon. Bruxelles, 1968. P. 21.
- ⁵¹⁷ Journal de marche du grenadier Pils, recueilli et annoté par M. R. de Cisternes. Paris, 1895. P. II.
- ⁵¹⁸ См.: Николаева Е. Е. Военные события эпохи наполеоновских войн в зарисовках походного дневника гренадера Франсуа Пилса // Забелинские научные чтения–2008. Вып. 182. М., 2010. С. 433–458.
- ⁵¹⁹ Le maréchal Oudinot duc de Reggio d'après les souvenirs inédits de la maréchale par G. Stiegler. Paris, 1894. P. 29.
- ⁵²⁰ Заецас Э. Литовский гусар на полотнах французских художников, изображавших сражение при Прейсиш-Эйлау 1807 г. // Калининградские архивы. Вып. 7. Калининград, 2007. С. 122–127.
- ⁵²¹ Goujon A. 79-e Bulletin // Bulletins officiels de la Grande Armée. Paris, 1820. Т. 2. P. 92–93.
- ⁵²² Орас Верне. Али. 1813. Частное собрание.
- ⁵²³ Osché P. Op. cit. P. 47.
- ⁵²⁴ Pillet F. Beaux-arts. Salon de 1836// Moniteur Universel. 1836. № 67 (7 Mars). P. 417
- ⁵²⁵ Musset A. Op. cit. P.158.
- ⁵²⁶ Salon de 1836: deuxième article // L'artiste. 1836. №11. P. 78–79.
- ⁵²⁷ Pillet F. Beaux-arts. Salon de 1836// Moniteur Universel. № 67. (7 Mars). P. 399.
- ⁵²⁸ Beauvoir R. de. Salon de 1836: Premier article // Revue de Paris. Paris, 1836. Т. 27. P. 174.
- ⁵²⁹ Marrinan M. Op. cit. P. 167.
- ⁵³⁰ Nouvion de V. Salon de 1836 // la France littéraire. 1836. № 24. (Mars–Avril). P. 296.
- ⁵³¹ Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme. P. 218.
- ⁵³² Calonne de. Salon de 1845 //Le Voleur. 1845. № 23. (25 Avril). P. 377.
- ⁵³³ Planch G. Salon de 1836: cinquième article // Chronique de Paris. 1836 (7 Avril). P. 22–23.
- ⁵³⁴ Marrinan M. Op. cit. P. 169.
- ⁵³⁵ Ibid.
- ⁵³⁶ Robichon F. La peinture militaire française de 1871 à 1914. Paris, 1998. P. 53.
- ⁵³⁷ Blanc Ch. Salon de 1866 // Gazette des Beaux-arts. 1866. Т. XXI; Claretie J. L'art français en 1874 // Revue du Salon. Peintres et sculpteur contemporain. Paris, 1874. P. 206.
- ⁵³⁸ Lettre d'Horace Vernet à sa femme. 5 juillet 1836 de Peterhoff. AFDV.
- ⁵³⁹ Lettres de Mme Vernet à son époux des 30 octobre et 14 novembre 1837. AFDV.
- ⁵⁴⁰ Тургенев А. И. Указ. соч. С. 179–180.
- ⁵⁴¹ Lettres à Mme Vernet du 24 mai 1838 et une autre s. d. de Berlin. AFDV.
- ⁵⁴² РГИА ф. 472, оп.18 (III/ 948), д. 96. 1838. О пожаловании ордена Св. Станислава со звездой

- Горасу Верне за поднесенную Его Величеству картину.
- ⁵⁴³ Wallace Collection Catalogues. Pictures and Drawings. London, 1968. P. 348.
- ⁵⁴⁴ Lettre à Mme Vernet du 2 juin 1838. AFDV.
- ⁵⁴⁵ Орас Верне. Наполеон на смотре гвардии на площади Карусель. 1841–1842. Холст, масло. 62x93, 2 см. Собрание Уоллес. Лондон.
- ⁵⁴⁶ Березина В. Французская живопись первой половины и середины XIX века в Эрмитаже. Л., 1983. С. 89.
- ⁵⁴⁷ Ingamells J. The Wallace collection. London, 1986. P. 265.
- ⁵⁴⁸ Jozs V. Les Vernet à l'École des Beaux-arts // Le Mercure de France. 1898. № 102 (Juin).
- ⁵⁴⁹ Mme Vernet. Livre de raison. P. 217.
- ⁵⁵⁰ de l'Ardeche, P.-M. Laurent. Histoire de l'Empereur Napoléon. Paris, 1839.
- ⁵⁵¹ Подробнее см.: Бринцева А. А. Гравюры О. Верне на тему войны 1812 года в контексте творчества художника // Сборник материалов XVII Всероссийской научной конференции «Отечественная война 1812 года Всероссийская провинция в событиях, человеческих судьбах и музейных коллекциях». Малоярославец, 2009. С. 283–290.
- ⁵⁵² Лоран л'Ардеш цитирует 18 бюллетень Великой Армии: «Дивизионный генерал граф де Коленкур, командовавший 2-м кавалерийским корпусом, во главе 5-го кирасирского полка, ворвался через горжу в левый редут. Граф Коленкур, блестяще выполнив свою задачу, пал сраженный пулей».
- ⁵⁵³ Книга была переиздана в Париже в 1840, 1845, 1852 и 1859 годах.
- ⁵⁵⁴ de l'Ardeche, P.-M. Laurent. Historia del emperador Napoleon. Barcelona, 1840; de l'Ardeche, P.-M. Laurent. Geschichte des Kaisers Napoleon. Leipzig, 1840; de l'Ardeche, P.-M. Laurent. Storia di Napoleone. Palermo, 1842; de l'Ardeche, P.-M. Laurent. History of Napoleon. New York, 1843.
- ⁵⁵⁵ Поль Деларош. Наполеон в Фонтенбло. 1845. Королевское собрание, Лондон.
- ⁵⁵⁶ Орас Верне. Старый солдат, ветеран наполеоновской армии. 1862. Дерево, масло. 39x30 см.
- ⁵⁵⁷ Delecluze. Au rédacteur du Lycée français. Premier lettre // Le Lycée français. 1819. T. 1. P. 275.
- ⁵⁵⁸ Chardonneret M. C. Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour. Paris, 1980.
- ⁵⁵⁹ Jal A. Salon de 1831. P. 306.
- ⁵⁶⁰ Chardonneret M. C. Du "genre anecdotique" au "genre historique".
- ⁵⁶¹ Johannided P., Wright B. S. Les romans historique de sir Walter Scott et les peintres français 1822–1863 // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. 1982. P. 119–132.
- ⁵⁶² Emeric-David T. Beaux-arts. Salon. // Le Moniteur Universelle. 1817 (2 Mai – 28 Juin); Delaborde H. Op. cit. P. 86; Lagrange L. Horace Vernet. P. 303–304; Arge Ch. de. Biographie de M. Horace Vernet. // Le Monde Illustre. P. 55.
- ⁵⁶³ Jal A. Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827. Paris, 1828. P. 485–486; Delecluze A. Salon de 1827 // Journal des Débats. 1828. (21 Mars). P. 1–3; Beaux-arts. Exposition de 1827–1828 // Annales de l'école française des Beaux-Arts. 1828. P. 18–23; Beaux-arts. Exposition du Louvre // La Gazette de France. 1828. (22 Mars). P. 3; Musée Royal. Exposition de 1827 // Journal des Artistes. 1828. №10 (9 Mars). P. 145–152; Salon de 1827. 4-e exposition // Journal de Commerce. 1828. (21 Mars). P. 2; Beaux-arts. Salon de 1828 // Nouveaux journal de Paris. 1828. (18 Mars). P. 2–4; L.-N. Musée du Louvre. Suite de l'exposition de 1828 // L'Observateur. 1828. (5 Mai). P. 147–150; P. Sur le Salon de 1827 // La Quotidienne. 1828. (5 Mai). P. 1–3; P. A. Beaux-arts. Exposition des tableaux en 1827 // Revue encyclopédique. 1828 (Mars). P. 857–867.
- ⁵⁶⁴ Михайлов М. Л. Сочинения в трёх томах. Т. 1. М., 1958. С. 317.
- ⁵⁶⁵ Jal A. Salon de 1827. P. IV.
- ⁵⁶⁶ Delecluze E.-J. Salon de 1827.
- ⁵⁶⁷ Boime A. Op. cit. P. 220.
- ⁵⁶⁸ Le Breton. Lettre d'Horace Vernet a Victor Schnetz sur le Salon de 1827. // Revue de l'art français ancien et moderne. 1885. (Mai). P. 75.
- ⁵⁶⁹ Scheffer A. Salon de 1824. / La Revue française. 1828. (Janv.) P. 206–207.

- ⁵⁷⁰ Подробнее о сражении: Дельбрюк Г. История военного искусства в рамках политической истории. СПб., 1996. Т. 3. С. 258–262.
- ⁵⁷¹ Gaetgens T. W. Versailles. P. 138.
- ⁵⁷² Ibid.
- ⁵⁷³ Duby G. Le dimanche de Bovines 27 juillet 1214. Paris, 1973. P. 54.
- ⁵⁷⁴ Mezeray F. E. de. L'Histoire de France depuis Pharamond jusqu'à maintenant. Paris, 1830. T. III. P. 236–237; Vatout J. Souvenirs historiques des résidences royales de France, Palais de Versailles. Paris, 1837. P. 341–342; Histoire de France servant de texte explicatif des Galeries Historique de Versailles. Paris, 1838. T. 1. P. 235; Anquetil l' L.-P. Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie. Paris, 1805. T. II. P. 182; Duby G. P. 217.
- ⁵⁷⁵ Galeries historiques du Palais de Versailles..., dédiées à S. M. Reine des Français par Ch. Gavard. T. I. Paris, 1837. P. 89.
- ⁵⁷⁶ Jal A. Salon de 1827. P. 406.
- ⁵⁷⁷ Gaetgens T. W. Versailles. P. 138.
- ⁵⁷⁸ Landon C. Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts // Paris, 1819. T. II. P. 19.
- ⁵⁷⁹ Bouillo E. Op. cit. P. 102.
- ⁵⁸⁰ Planche G. Salon de 1833. P. 651.
- ⁵⁸¹ Notice des peintures, sculptures, et dessins de l'école moderne de France: exposés dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg. Paris, 1869. P. 39.
- ⁵⁸² Lechleiter F. Les Envois de Rome des Pensionnaires Peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris IV. Paris, 2008. P. 16; Epron J.-P. Comprendre l'éclectisme. Paris, 1997. P. 197.
- ⁵⁸³ Jal A. Salon de 1833. Les causeries du Louvre. Paris, 1833. P. 128; Planche G. Salon de 1833. P. 651.
- ⁵⁸⁴ Pigal J. L'iconographie de la Henriade au XVIII siècle ou la naissance du style Troubadour. // Studies on Voltaire and the 18 th century. 1965. №32. P. 23–71.
- ⁵⁸⁵ Jal A. L'artiste et philosophe entretiens critiques sur le Salon de 1824. P. 22.
- ⁵⁸⁶ Beraldi H. Les graveurs du XIX e siècle. Paris, 1892. V.12. P. 220.
- ⁵⁸⁷ Voltaire. La Henriade de M. de Voltaire , avec des remarques et les différences qui se trouvent dans les diverses éditions de ce poème. London, 1741.
- ⁵⁸⁸ Voltaire. La Henriade, poème avec les notes et variantes, suivi de l'Essai sur la poésie épique, par Voltaire. Ornée de douze figures. Troisième édition. Paris, 1820.
- ⁵⁸⁹ Vatout J. Souvenirs historiques des résidences royales de France, Palais de Versailles. Paris, 1837. P. 347.
- ⁵⁹⁰ Gaetgens T. W. Versailles. P. 205.
- ⁵⁹¹ Salon de 1836 // Moniteur Universelle. 1836. № 67. (7 Mars). P. 417.
- ⁵⁹² Gaetgens T. W. Versailles. P. 205.
- ⁵⁹³ Planche G. Beaux-Arts Salon de 1836 //Chronique de Paris.1836. (24 Mars).
- ⁵⁹⁴ Delecluze A. Salon de 1827.
- ⁵⁹⁵ Athanassoglou N. Under the Sign of Leonidas: The Political and Ideological Fortune of David's Leonidas at Thermopylae under the Restoration // The Art Bulletin. 1981. № 4. (December). P. 633.
- ⁵⁹⁶ Saint-Beuve. Op. cit. P. 57.
- ⁵⁹⁷ Mazas A. Histoire de l'Ordre royal et militaire de Saint-Louis depuis son institution en 1695 jusqu'en 1830. Paris, 1860. T. I. P. 351.
- ⁵⁹⁸ Ibid.
- ⁵⁹⁹ Beauvoir R. de. Salon de 1836: Premier article // Revue de Paris. T. 27. Paris, 1836. P. 174.
- ⁶⁰⁰ Blanc Ch. Horace Vernet // Histoire des peintres de toutes les écoles. P. 26.
- ⁶⁰¹ Salon de 1831. // Journal des débats. 1831. (9 Mai).
- ⁶⁰² Heine H. Salon de 1831 // De la France. Paris, 1873. P. 338.
- ⁶⁰³ Salon de 1831 // Constitutionnel. 1831. (4 Mai).
- ⁶⁰⁴ Lettre du Cardinal Albani à H. Vernet le 13 juin 1829. Institut Néerlandais de Paris. 1970 A22.

- ⁶⁰⁵ Julia I. Le pape Pie VIII porté dans la basilique Saint-Pierre sur la sedia gestatoria // Horace Vernet. Paris, 1980. P. 82.
- ⁶⁰⁶ Орас Верне. Торжественный вынос римского папы Пия VIII в собор Св. Петра в 1829 г. 1829. Дерево, масло. 35X26,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Орас Верне. Торжественный вынос римского папы Пия VIII в собор Св. Петра в 1829 г. 1829. Холст, масло. 22x18,3. Художественный музей Снайт Университета Нотр-Дам. Саут-Бент (Индиана), США.
- ⁶⁰⁷ Lettre de J. Frassiniet a H. Vernet 13 aout 1833. AFDV.
- ⁶⁰⁸ Lettre des Intendants du 28 octobre 1833. AFDV.
- ⁶⁰⁹ Gazette du Midi. 1833. (19 juillet); Le Sémaphore. 1833. (19 Juillet–7 Aout); Dossier à propos de la Melromène. 200 E 973. Archives départemental des Bouches-du-Rhône.
- ⁶¹⁰ Задняя часть пушки.
- ⁶¹¹ Орас Верне. Холера на борту «Мельпомены». Эскиз. 1834. Бумага, масло. 38x31 см. Частное собрание.
- ⁶¹² Jasmin C. Op. cit. P. 78.
- ⁶¹³ Peisse L. Le Salon 1834 // Le National. 1834. (17 Mars). P.3.
- ⁶¹⁴ Anonym. Le Salon de 1834. // L'artiste. 1834. T.7. P. 86.
- ⁶¹⁵ Anonym. Le Salon de 1833 // La Gazette de France. 1833. (14 Mars); V.N. Le Salon de 1833 // Le National. 1833. (13 Mars); Planche G. Salon de 1834 // Etudes sur l'école française. Paris, 1834. P. 254.
- ⁶¹⁶ AL 2DD/4 P/485; AL 2DD/23. P. 166.
- ⁶¹⁷ David-Roy. Fontaine " Lebrun " de Louis-Philippe. //Gazette Des Beaux-Arts. 1962. № 1118. (Mars).
- ⁶¹⁸ Marrinan M. Op. cit. P. 54.
- ⁶¹⁹ AMN P6. 26 mars 1833. Rapport du Comte de Forbin à propos de la commande par le roi de deux tableaux à M. Horace Vernet, le portrait en pied de Louis-Philippe, ainsi que "Le roi traversant à cheval la Place du Palais-Royal au milieu des barricades que le peuple s'empresse d'écarter" destinés au Palais-Royal.
- ⁶²⁰ Suffel J. Le Roi des barricades: Louis-Philippe, Guizot et Horace Vernet, lettre inédites// Humanisme actif. Mélange d'art et littérature offerts à Julien Cain. Paris, 1968. P. 373.
- ⁶²¹ Marrinan M. Op. cit. P. 56.
- ⁶²² Archive Condé, 91 G–IV.
- ⁶²³ Ibid.
- ⁶²⁴ Орас Верне. Указ. соч. С. 13.
- ⁶²⁵ Там же. С. 35.
- ⁶²⁶ Там же. С. 50.
- ⁶²⁷ Там же. С. 63.
- ⁶²⁸ Там же. С. 69.
- ⁶²⁹ Там же. С. 70.
- ⁶³⁰ Там же. С. 72.
- ⁶³¹ Там же. С. 73.
- ⁶³² Там же. С. 75.
- ⁶³³ РГИА Ф. 468. Оп.1. Д. 3963.
- ⁶³⁴ AMN P30. S.d. 5. 21 juil 1849. Le prince Volkonsky, Ministre de la Maison de l'Empereur fait part a Horace Vernet de la satisfaction de l'Empereur pour son tableaux "La prise de Wola", il informe que ce dernier l'a nommé chevalier d'Ordre de St Vladimir de la 3-eme class.
- ⁶³⁵ Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Pétersbourg. P. 321.
- ⁶³⁶ Albert K. Op. cit.
- ⁶³⁷ РГВИА. Ф. 970. Оп. 2. Д. 478. Л. 1–2.
- ⁶³⁸ Там же. Л. 6–7.
- ⁶³⁹ Gorokhov G. Op. cit. P. 21–24.
- ⁶⁴⁰ Durande A. Op. cit. P. 301.

- ⁶⁴¹ Архив ГЭ. Ф1. Оп II. 1849. №27.
- ⁶⁴² AMN P30. S.d. 5. 28 aout 1849. Le Compte Woldemar d'Adlerberg rend compte de l'effet produit sur l'Empereur du tableau "La prise de Wola"; Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Pétersbourg. P.323.
- ⁶⁴³ Восстановление исторического облика Фельдмаршальского зала Зимнего дворца // The Hermitage News. 2005. (18 мая).
URL:http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/news/news-item/news/1999_2013/hm11_5_33/?lng=ru (Дата обращения 10.05.2015).
- ⁶⁴⁴ Литография по рисунку В. Тимма «Штурм укрепления Воли 25-го августа 1831 года». Опубликовано в книге: Шильдер Н.К. Император Николай I. Его жизнь и царствование. Т. 2. СПб, 1903. С. 363.
- ⁶⁴⁵ Садовников Н. С. Фельдмаршальский зал Зимнего дворца. 1852. Бумага, акварель. Государственный русский музей.
- ⁶⁴⁶ Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Pétersbourg. P. 322.
- ⁶⁴⁷ РГВИА. Ф. 970. Оп. 2. Д. 478. Л.1–2.
- ⁶⁴⁸ Литография по оригиналу Ораса Верне. Последние минуты русского офицера.
- ⁶⁴⁹ Болтунова Е. М. Указ. соч. С. 45–49.
- ⁶⁵⁰ AMN P6. 16 novembre 1843. Commande à Horace Vernet de 13 tableaux destinés à la décoration de la deuxième salle du règne du Roi et la petite salle servant de passage à la salle dite de Constantine.
- ⁶⁵¹ Gautier T. Salon 1845 // La Presse. 1845. № 3279. (15 Avril).
- ⁶⁵² Garnier N. L'histoire d'Abd el-Kader. P. 23.
- ⁶⁵³ Pouillon F. La peinture monumental en Algérie // Cahiers d'Études Africaines. 1996. Т. 36. P. 188.
- ⁶⁵⁴ Gautier T. Salon 1845.
- ⁶⁵⁵ Gautier T. Salon 1845; Mantz P. Salon 1845 // L'Artiste. 1845. Ser. 4. Т. 3. P. 163–165; Pillet F. Salon 1845 // Le Moniteur Universelle. 1845. P. 241–243.
- ⁶⁵⁶ Fromentin E. Salon de 1845 // Lettres de jeunesse. Paris, 2009. P. 139.
- ⁶⁵⁷ Barail du. Mes souvenirs. Paris, 1895. Т. 1. P. 325.
- ⁶⁵⁸ Chantilly. Commandement de Médéa, 1842–1843. 156 F 1. 48 F.
- ⁶⁵⁹ Roches L. Trente-deux ans à travers l'Islam. Paris, 1887. Т. 1. P. 167.
- ⁶⁶⁰ Reynaud de P. Annales Algérienne. Paris, 1854. Т. 3. P. 69.
- ⁶⁶¹ Etienne B., Pouillon F. Abd el-Kader le magnanime. Paris, 2003. P. 40.
- ⁶⁶² Barail du. Op. cit. P. 326.
- ⁶⁶³ Fleury. Souvenirs du général Fleury. Paris, 1897.
- ⁶⁶⁴ Mirecourt E. Op. cit. P. 78.
- ⁶⁶⁵ Churchill Ch.-H. La vie d'Abd-el-Kader. Paris, 1867. P. 233.
- ⁶⁶⁶ Barail du. Op. cit. P. 326.
- ⁶⁶⁷ Верне О. Указ. соч. С. 73.
- ⁶⁶⁸ Mirecourt E. Op. cit. P. 77.
- ⁶⁶⁹ Illustration. 1844. (26 Oct.) P. 343–344.
- ⁶⁷⁰ Lettre de Mme Vernet a sa fille. 27 avril 1844 . AFDV.
- ⁶⁷¹ Mirecourt E. Op. cit. P. 79.
- ⁶⁷² Baudelaire C. Œuvre complete. Т. 2. P. 472.
- ⁶⁷³ Dayot A. Les Vernet. P. 285.
- ⁶⁷⁴ Henry Wikoff. The Adventures of a Roving Diplomatist. W. P. Fetridge & co., 1857.
- ⁶⁷⁵ Burger W. Lettre à G. Sand. Salon de 1846// Salons de1844–1848. Paris, 1870. P. 345.
- ⁶⁷⁶ Benoit J. La bataille d'Isly // URL:<http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=611>. (Дата обращения 1.06.2015).
- ⁶⁷⁷ Beulé Ch. E. Op. cit. P. 54–55.
- ⁶⁷⁸ Aude N. Op. cit. 62.
- ⁶⁷⁹ Durande A. Op. cit. P. 238.
- ⁶⁸⁰ Rapports officiels sur la bataille d'Alma gagnée sur les russes // Moniteur Universel. 1854. (7–8

Octobre).

- ⁶⁸¹ Silvestre T. Horace Vernet. P. 5.
- ⁶⁸² Dayot A. Les Vernet. P. 310.
- ⁶⁸³ Merson O. Op. cit. P. 569.
- ⁶⁸⁴ Aude N. Op. cit. P. 70.
- ⁶⁸⁵ Dayot A. Les Vernet. P. 237–238.
- ⁶⁸⁶ AN F 21487 d.r. IV (3) 1856. Commandes de tableaux représentant “La bataille de l'Alma” et “la bataille d'Inkermann”.
- ⁶⁸⁷ Dayot A. Les Vernet. P. 238.
- ⁶⁸⁸ Robichon F. Rouillé A. Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855–56). Nîmes, 1992. P. 225.
- ⁶⁸⁹ Semur F. «J'y suis, j'y reste» //Historia. 2013. №9. P. 49–51.
- ⁶⁹⁰ Semur F. Mac-Mahon, ou, la gloire confisquée: 1808–1893. J.-C. Gawsewitch éditeur, 2005. P. 172.
- ⁶⁹¹ Blanc Ch. Une famille d'artistes. P.136.
- ⁶⁹² Vernet H. Observations sur certain rapports ... P. 370–372.
- ⁶⁹³ Comte Ph. Judith et Holopherne ou la naissance d'une tragédie // Revue du Louvre.1977. №3. P.137–138.
- ⁶⁹⁴ Heine H. Feuilleton parisien: Franzosiche Maler //Gazette d'Augsbourg. 1831(Mai).
- ⁶⁹⁵ Delecluze. Beaux-Arts. Exposition du Luxembourg. M. H. Vernet // L'Artiste. 1831. P. 22.
- ⁶⁹⁶ Landon C. Annales du Musée et de l'Ecole des Beaux-arts. Salon de 1835. Paris, 1835.P. 27.
- ⁶⁹⁷ Durande A. Op. cit. P. 128.
- ⁶⁹⁸ Heine H. Artikel vom 5. Mai 1843 // Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd 10: Pariser Berichte 1840–1848. Berlin, 1979. S. 199–200.
- ⁶⁹⁹ Ibid.
- ⁷⁰⁰ AMN P30. s.d. 3. 17 fev. 1848.
- ⁷⁰¹ Fromentin E. Correspondance d'Eugene Fromenten. Paris, 1995. P. 129.
- ⁷⁰² Albright M.W.F. L'archéologie de la Palestine. Paris, 1955. P. 233.
- ⁷⁰³ Стасов В. В. Указ.соч.
- ⁷⁰⁴ Arnoux J. J. Beaux-arts. Salon de 1850. // La Patrie. 1850 (22 Jan.)
- ⁷⁰⁵ Ibid.

БИБЛИОГРАФИЯ**ИСТОЧНИКИ**

1. Архив Государственного Эрмитажа (ГЭ). Ф. 1. Оп 2. Д. 6; Д. 9; Д. 17; Д. 27; Д. 33; Д. 38; Д. 44.
2. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 970. Оп. 1. Д. 195; Д. 242; Оп. 2. Д. 478;
3. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 468. Оп. 1. Д. 3963; Ф. 472. Оп. 18 (Ш/ 948). Д. 96.
4. Archive Condé. 91 G-IV.
5. Archive de Chantilly. Commandement de Médéa, 1842–1843.
6. Archive Nationale de France (AN). F 21.
7. Archive of the University of Stirling. № 000-000-460-263C.
8. Archives départemental des Bouches-du-Rhône. 200 E 973.
9. Archives des Musées Nationaux(AMN). Fond Delaroche-Vernet; P30; P6; X Salons; N6; T 16; 2DD4; 2DD23.
10. Archives Familiales Delaroche-Vernet (AFDV).
11. Bibliothèque National de France (BNF). Département des Manuscrits; Département des Estampes et de la Photographie.
12. Institut national d'histoire de l'art (INHA). MF BXV 12361-12381; NUM 0290 (28-02).
13. Institut Néerlandais de Paris (INP). 1970 A22.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В.В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии. М., 2000.
2. Андерсен Г.Х. Сказка моей жизни. М., 2005.
3. Асварищ Б.И. «Совершенно модный живописец». Франц Крюгер в Петербурге. СПб., 1997.
4. Асварищ Б.И., Вилинбахов Г.В. Отечественная война 1812 года в картинах Петера Хесса. Л., 1984.
5. Бабин А.А. «Под знаком орла. Искусство ампира». Парад наполеоновской гвардии. СПб., 1999.
6. Безотосный В.М., Иткина Е.И. Казаки в Париже в 1814 году. М., 2007.
7. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Империи. М.–Л., 1940.
8. Березина В.Н. Французская живопись XIX века в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1980.
9. Битар З.С. Ориентализм во французской живописи эпохи романизма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1987.
10. Боголюбов А.Н. Записки моряка-художника. Саратов, 1996.
11. Болтунова Е.М. Крымская война и батальные полотна фельдмаршальского зала // Военно-исторический журнал. 2011. № 7.
12. Бородино, 1812. Альбом / Отв. ред. П. А. Жилин; Авт.-сост. Б. С. Абалихин, А. А. Васильев, В. А. Дунаевский, И. А. Езерская и др. М., 1989.
13. Бялостоцкий Я. Искусство и политика: 1770–1830 // Советское искусствознание '80. 1981. Вып. 1.
14. Верне О. При дворе Николая I. Письма из Петербурга 1842–1843. М., 2008.
15. Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. (Июль-сентябрь).
16. Гейне Г. Парижские дела // Гейне Г. Сочинения. Т. 11. М., 1900.

17. Гончарова Т. Н. Французские дипломатическая и консульская службы в России (1814–1848). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. СПб., 2009.
18. Горшков Д. И. Акварельный рисунок сражения при Москва-реке 7 сентября 1812 г. работы капитана штаба Великой армии Фердинана Жоржа Тартара. К вопросу о классификации иконографии сражения // «Сей день пребудет вечным памятником...», Бородино 1812–2012. Материалы Международной научной конференции. Можайск, 2013.
19. Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. Французская живопись, начало и середина XIX в. / Авт.-сост. В. Н. Березина. Л., 1983.
20. Делакруа Э. Мысли об искусстве. М., 1960.
21. Дельбрюк Г. История военного искусства в рамках политической истории. Т. 3. Средневековье. СПб., 1996.
22. Документы истории Великой Французской революции. В 2-х томах. Т. 2. / Отв. ред. А.В. Адо. М., 1992.
23. Дурюлин С. Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. 1937, № 31–32.
24. Дюма А., Доза А. Путешествие в Египет. М. 1988.
25. Ельчанинов В. А., Миронец Н.И. Гносеологическая функция произведений искусства как исторических источников // Проблемы философии. Киев, 1982. Вып. 57.
26. Жерар де Пюимеж. Шовен, солдат-землепашец. Эпизод из истории национализма. / Пер. В. Мильчиной. М., 1999.
27. Жерико о себе и современники о нем / Сост., предисл. и комм. В.Н. Прокофьева. М., 1962.
28. Жерихина Е.И. Французский мир Санкт-Петербурга. СПб, 2015.
29. Жермена де Сталь. Десять лет в изгнании. М., 2003.
30. Залесский К.А. Наполеоновские войны. 1799–1815: Биографический энциклопедический словарь. М., 2003.

31. Изергина А.Н. Французская живопись в Эрмитаже: первая половина и середина XIX века. Л., 1969.
32. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961.
33. Калитина Н.Н. Французская литография. Л., 1969.
34. Калитина Н.Н. Эпоха реализма во французской живописи 19 века. Л., 1972.
35. Калитина Н.Н. Французский портрет XIX века. Л., 1986.
36. Клаузевиц К. фон. 1812 год. М., 1937.
37. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. М., 1987.
38. Кожина Е. Портреты Наполеона работы Ж.-Л. Давида // Из истории классического искусства Запада. Сб. ст. / Под ред. М.Я. Либмана. М., 1980.
39. Кожина Е. Романтическая битва: очерки французской романтической живописи 1820-х годов. Л., 1969.
40. Кузнецова И.А. Французская живопись XVI — первая половина XIX века. Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1991.
41. Лакруа П. История жизни и царствования Николая I Императора Всероссийского. Т. 1. Вып. 1–2. М., 1877–1878.
42. Лашук А. Наполеон. Походы и битвы, 1796–1815. М., 2004.
43. Ляхович Е. С. Подгорных Л. Б. К вопросу об искусстве как историческом источнике // Вопросы методологии науки. Томск, 1975. Вып 5. С.160–176.
44. Мастера искусства об искусстве. Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 2. Под ред. и с введ. ст. Д. Аркина. М, 1933.
45. Михайлов М.Л. Сочинения в трёх томах / Под ред. Б. П. Козьмина. М., 1958.
46. Наполеон Бонапарт. Из собрания Государственного Исторического музея. Альбом выставки // Авт.-сост. В. Безотосный, Ф. Петров, А. Яновский. М., 1994.
47. Наполеон. Годы величия 1800–1814. Воспоминания секретаря Меневаля и камердинера Констана. М., 2001.

48. Николаева Е. Е. Военные события эпохи наполеоновских войн в зарисовках походного дневника гренадера Франсуа Пилса // Забелинские научные чтения—2008. М., 2010. Вып. 182.
49. Попов А.И. Инженеры-географы «Великой армии» в кампании 1812 г. // Воин. 2010. № 10.
50. Рахимов Р. Н. Башкирская конница под Тильзитом: краткая встреча — длинное эхо. (К проблеме участия иррегулярной кавалерии в наполеоновских войнах) // Проблемы войны и мира в эпоху нового и новейшего времени (к 200-летию подписания Тильзитского договора). Материалы международной научной конференции. СПб., 2008.
51. Рахимов Р. Н. Национальная конница императора Александра I. М., 2013.
52. Ревуненков В.Г. Наполеон и революция: 1789–1815. СПб., 1999.
53. Робике Ж. Повседневная жизнь в эпоху Наполеона. СПб, 2012.
54. Россия и Франция, XVIII-XX века. / Отв. ред. П.П. Черкасов. М., 2005. Вып. 6.
55. Садовень В.В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. М., 1955.
56. Соколов О. Армия Наполеона. СПб., 1999.
57. Соколов О. В. Аустерлиц. Наполеон, Россия и Европа, 1799–1805 гг. М., 2006.
58. Соколов О. Эдуард Детай. Армия Наполеона. Киев, 2009.
59. Стасов В. В. Избранные сочинения: в трех томах: живопись, скульптура, музыка. М., 1952.
60. Стасов В. В. Еврейское племя в созданиях европейского искусства // Лехаим. 2004. №10.
61. Стрельский В.И. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике // История СССР. 1984. № 1.
62. Талейран. Мемуары. Старый режим. Великая революция. Империя. Реставрация / Ред. и вступ. статья Е.В. Тарле. М., 1959.
63. Тарле Е.В. Отечественная война 1812 года. Избранные произведения / Сост. и общ. ред. В. А. Дунаевского; Послесл. и комм. В.А. Дунаевского и Е.И. Чапкевича. М., 1994.

64. Трескин Н.Н. Французский художник Орас Верне в гостях у русского императора. СПб., 1896.
65. Троицкий Н. А. Александр I и Наполеон. М., 1994.
66. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.–Л., 1964.
67. Тьер Л.А. Пиренейская война. 1807–1814 гг. СПб, 2007.
68. Тюлар Ж. Наполеон или Миф о «спасителе». М., 1996.
69. Французская армия. Коллекция униформы 1791–1814. Рис. О. Верне и Э. Лами. М., 2012.
70. Федотова Е.Д. Наполеоновский амбир. М., 2008.
71. Федотова Е.Д. Париж Наполеона III. М., 2011.
72. Федотова Е.Д. Париж Наполеона III. Искусство и люди. М., 2015.
73. Чегодаев А.Д. Легенда о бароне Гро // Чегодаев А. Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 веков. М., 1978.
74. Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986.
75. Шереметьев О.В. «И вечной памятью Двенадцатого года». Отечественная война 1812 года в произведениях российских художников-баталистов XIX XX вв. Барнаул, 2007.
76. Шереметьев О. В. Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII-начала XX вв. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Барнаул, 2010.
77. Шиканов В. Н. Генералы Наполеона: биографический словарь. М., 2004.
78. Шиканов В. Н. Под знаменами императора. Малоизвестные страницы наполеоновских войн. М., 1999.
79. Шильдер Н. К. Император Николай I. Его жизнь и царствование. СПб, 1903.
80. Яворская Н. В. Романтизм и реализм во Франции в 19 веке. М., 1933.
81. About E. Nos artistes au salon de 1857. L. Hachette, 1858.
82. About E. Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts: peinture et sculpture. Paris, 1855.
83. Ackerman G.M. Les orientalistes de l'école britannique. Paris, 1991.
84. Ackerman G.M. Les orientalistes de l'école américaine. Paris, 1994.

85. Alazard J. L'Orient et la peinture française au XIXe siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir. Plon, 1930.
86. Albert K. Dying for Freedom in Horace Vernet's The Polish Prometheus. Williams College, Graduate Program in the History of Art, 2009.
87. Albright M.W.F. L'archéologie de la Palestine. Paris, 1955.
88. Alexandre A. Histoire de la peinture militaire en France. Paris, 1889.
89. Amiable L. La loge de Neuf-Sœurs. Paris, 1989.
90. Anonym. Le Salon de 1833 // La Gazette de France. 1833. (14 Mars).
91. Anonym. Le Salon de 1834 // L'artiste. 1834. T. 7.
92. Anonyme. Soldat-laboureur // Recueil de romances nouvelles; vaudevilles, pastorales etc., chantés et choisis par Antoine Quineret et son épouse, chanteurs de Bordeaux, 1822.
93. Anquetil l' L.-P. Histoire de France, depuis les Gaulois jusqu'à la fin de la monarchie. Paris, 1805. T. II.
94. Arge Ch. de. Biographie de M. Horace Vernet // Le Monde Illustré. 1863.
95. Arnault A., Jay A., Jouy E., Norvins M. Biographie nouvelle des contemporains: ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers; précédée d'un tableau par ordre chronologique des époques célèbres et des évènements remarquables, tant en France qu'à l'étranger, depuis 1787 jusqu'à ce jour, et d'une table alphabétique des assemblées législatives, à partir de l'assemblée constituante jusqu'aux dernières chambres des pairs et des députés. Paris, 1827. T. 20.
96. Arnoux J. J. Beaux-arts. Salon de 1850 // La Patrie. 1850 (22 Jan).
97. Artner T. Le cheval et chevalier dans l'art. Budapest, 1982.
98. Arts. Peinture. Suite de l'exposition des ouvrages des artistes vivant au Salon du Louvre // Journal général de la littérature, des sciences, et des arts. No. 29. (15 vendémiaire an X).

99. Athanassoglou-Kallmyer N. Under the Sign of Leonidas: The Political and Ideological Fortune of David's Leonidas at Thermopylae under the Restoration // *The Art Bulletin*. 1981. № 4.
100. Athanassoglou-Kallmyer N. M. Horace Vernet's Academic study of an adolescent boy and the artist's student years // *Record of the Art Museum, Princeton University*, 1986. Vol. 45, № 2.
101. Athanassoglou-Kallmyer N. M. Imago belli: Horace Vernet's "L'Atelier"» as an image of radical militarism under the Restoration // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. LXVIII, № 2.
102. Aude N. De l'Alma (1854) à Malakoff (1855): une évocation militaire et artistique de la campagne de Crimée (1854-1856) // *Revue de la société des Amis du Musée de l'Armée*. 2012–2013. № 144.
103. Aureli C. Un artista ed un milionario alle prese. Episodio biografico di Orazio Vernet. Roma, 1879.
104. Auvray L. Salon 1863. Paris, 1863.
105. Ballerini J. Photography conscripted : Horace Vernet, Gerard de Nerval and Maxime Du Camp in Egypt. Thesis (Ph. D.). City University of New York, 1987.
106. Bann S., Paccoud S. L'invention du passé. L'histoire de cœur et d'épée en Europe, 1802–1850. Lyon, 2014.
107. Barail du. Mes souvenirs. Paris, 1895.
108. Barnes R. The Horse: A Célébration of Horses in Art. Quercus, 2008.
109. Barthélemy A.M. Horace Vernet // A Lamartine. Paris, 1846.
110. Bartlett D. W. Paris: with Pen and Pencil: Its People and Literature, Its Life and Business. London, 1858.
111. Baskett J. The Horse in Art. Yale University Press, 2006.
112. Baudelaire C. Œuvre complète. Paris, 1976. T. IIV.
113. Baudelaire. Quelques Caricaturistes Français // *Ecrits sur l'Art*. Paris, 1971.
114. Bayard E. David et Emelie Chalgrin / *Miroir de l'histoire*. 1953. №44. (Sept).
115. Beauvoir R. de. Salon de 1836: Premier article // *Revue de Paris*. T. 27. Paris, 1836.

116. Beaux-arts. Exposition de 1827–1828 // *Annales de l'école française des Beaux-Arts*. 1828.
117. Beaux-arts. Exposition du Louvre // *La Gazette de France*. 1828 (22 Mars).
118. Beeten R. N. Horace Vernet's mural in the Palais Bourbon: contemporary imagery, modern technology and classical allegory during the July Monarchy // *The Art Bulletin*. 1984. Vol. LXVI, № 2.
119. Benisovich M. N. Carle Vernet as a Historical Painter // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*. 1958. Vol. 16. No. 6.
120. Benoît J. *Napoléon et Versailles*. Paris, 2005.
121. Beraldi H. *Les graveurs du XIX e siècle*. V.12. Paris, 1892.
122. Berlioz H. *Mémoires*. Paris, 1870.
123. Berthaut H.-M.-A. *Les ingenieurs-geographes militaires, 1624-1831. Etude historique*. Paris, 1902. T. 2.
124. Berthollon J., Lhot C. *Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre. Critique et biographie*. Paris, 1863.
125. Beulé Ch.E. *Eloge de Horace Vernet: prononcé dans la séance publique du 3 octobre*. Paris, 1863.
126. Bire E. *Causes littéraires*. Paris, 1890.
127. Blanc Ch. *Salon de 1866 // Gazette des Beaux-arts*. 1866. T. XXI.
128. Blanc Ch. *Horace Vernet // Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*. Paris, 1875. T.7.
129. Blanc Ch. *Une famille d'artistes. Les Trois Vernet, Joseph, Carle, Horace*. Paris, 1898.
130. Blanche B. *Une famille de peintres Horace Vernet et ses ancêtres*. Paris, 1900.
131. Bloodgood L. *The Horse in Art: From Primitive Times to the Present*. London, 1931.
132. Boime A. *Art in an age of counterrevolution, 1815–1848*. Chicago, 2004.
133. Bona F. de. *Une famille de peintres : Horace Vernet et ses ancêtres*. Lille, 1891.
134. Bonaparte N. *Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission*. Paris, 1856.

135. Bonnefon P. Un Paquet de lettres inédites de Carle et Horace Vernet // L'Art. 1907. No 68.
136. Boyer F. Le Sort sous la Restauration des tableaux a sujets napoléoniens // Bulletin de la société de l'histoire de l'art française. 1966.
137. Brereton J. Horse in war. David & Charles, 1976.
138. Brisset M.-J. Les tableaux parlants // La Foudre. 1822. № 5. (20 Mai).
139. Bro L. Mémoires du général Bro (1796-1844) / recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Bon Henry Bro de Comères. Paris, 1914.
140. Brun J. A. Science de l'organisation sociale démontrée dans ses premiers éléments, ou nouvelle méthode d'étudier l'histoire, les voyages, l'économie politique, la morale, le droit des nations, et d'assurer le succès de l'enseignement public. Paris, 1799.
141. Brun J.-F. Les ingénieurs géographes. La science au service de l'Empire // Revue du Souvenir Napoléonien. 2011. № 489.
142. Buerger J. E. French daguerréotypes. Chicago, 1989.
143. Buizard L. M. Catalogue de l'œuvre lithographique de Mr. J.E. Horace Vernet. Paris, 1826.
144. Bukhari E. Napoleon's Guard Cavalry. Osprey Publishing, 1978.
145. Burger W. Lettre à G. Sand. Salon de 1846 // Salons de 1844–1848. Paris, 1870.
146. Calemard de Lafayette. Examen critique du Salon de 1843. Paris, 1843.
147. Cammiade A. Napoléon. Illus. by Horace Vernet. New York, 1963.
148. Catalogue des principales suites de costumes militaires français parues tant en France qu'à l'étranger depuis le règne de Louis XV jusqu'à nos jours : et des suites de costumes militaires étrangers parues en France. Paris, 1900.
149. Champfleury F. Histoire de la caricature : sous la République, l'Empire et la Restauration. Paris, 1877.
150. Champfleury. Souvenirs et portraits de jeunesse. Paris, 1872.
151. Chantreau P.N. De l'importance de l'étude de l'histoire, et de La vraie manière de l'enseigner. Paris: Deterville, 1802.
152. Chartrand R. Napoleon's Overseas Army. Osprey Publishing, 1989.
153. Chartrand R. Napoleon's Sea Soldiers. Osprey Publishing, 1990.

154. Chasse à courre, chasse de cour: fastes de la vénerie princière à Chantilly au temps des Condés et des Orléans, 1659-1910. Musée Condé (Chantilly), Musée de la Vénerie de Senlis. Exposition, Musée de la chasse et de la nature. Exposition. Renaissance Du Livre, 2004.
155. Chassé C. Napoléon par les écrivains; Chateaubriand, Mme. de Staël, Benjamin Constant, Fontanes, Talleyrand, Gœthe, Walter Scott, Stendhal, Byron, Heine, Victor Hugo. Paris, 1921.
156. Chateaubriand F. R. de. De Buonaparte et des Bourbons et la nécessité de se reallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe. Dijon, 1814.
157. Chateaubriand F.R. Lettre sur le paysage en peinture. Paris, 1995.
158. Chardonneret M. C. Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour. Paris, 1980.
159. Chardonneret M. C. Catalogue de l'Exposition «Les Années Romantiques». Paris, 1995.
160. Chaussard P. Le Pausanias français ou description du salon de 1808. Paris, 1808.
161. Chaussard P. Ode sur la fondation de la République française. Paris, 1801.
162. Chenique B. Géricault // Conférences et colloques du Musée du Louvre. Paris, 1996.
163. Chesneau E. L'art et les artistes modernes. Paris, 1864.
164. Chesneau E. Les chefs d'école. Paris, 1864.
165. Churchill Ch.-H. La vie d'Abd-el-Kader. Paris, 1867.
166. Cisternes M. R. Journal de marche du grenadier Pils. Paris, 1895.
167. Claretie J. La vie à Paris. Paris, 1898.
168. Claretie J. L'art français en 1874 // Revue du Salon. Peintres et sculpteur contemporain. Paris, 1874.
169. Clément C. Géricault : Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Paris, 1868.
170. Cloarec Y. Napoléon. Comment faire la guerre? Paris, 1973.
171. Colau P. Le Soldat-laboureur, ou les héros cultivateurs, choix d'actions mémorables pour faire suite aux "Invincibles" et aux "Grenadiers français". Paris, 1822.

172. Colin P. Collection de Rosen. Catalogue analytique de l'œuvre de Carle Vernet, accompagné de préfaces, d'appendices et de tables. Paris, 1923.
173. Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814, dessinés par H. Vernet et Eug. Lami. Paris, 1822.
174. Collignon G.-B. L'Avant-coureur du changement du monde entier par l'aisance, la bonne éducation et la prospérité de tous les hommes. S.l.,s.d.
175. Comte Ph. Judith et Holopherne ou la naissance d'une tragédie // Revue du Louvre. 1977. № 3.
176. Concernant la littérature, les sciences et les arts. Observations critiques; faits remarquables, etc. // Journal des arts, des sciences, et de littérature. 1810. No. 3. (10 novembre).
177. Constans C., Gervereau L. Le Musée révélé. L'Histoire de France au château de Versailles. Paris, 2005.
178. Couchery J.-B. Le Moniteur secret, ou tableau de La cour de Napoléon, de son caractère et de celui de ses agents. London, 1814.
179. D'Orléans duc. Récits de campagne publiés par ses fils le comte de Paris et le duc de Chartres (Siège d'Anvers, expédition de Mascara, etc.) : 250 gravures sur bois d'après Dauzats, Decamps, Paul Delaroche, Ingres, Eugène Lami, Raffet, Ary Scheffer, Horace Vernet, Winterhalter, etc. Paris, 1892.
180. David J. Le peintre Louis David. Souvenir et document inédits. Paris, 1880.
181. David-Roy. Fontaine " Lebrun " de Louis-Philippe // Gazette Des Beaux-Arts. 1962. № 1118. (Mars).
182. Dayot A. Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres. Paris, 1895.
183. Dayot A. Les Vernet: Joseph, Carle, Horace. Paris, 1898.
184. Dayot A. Carle Vernet, étude sur l'artiste suivi d'un catalogues de l'œuvre gravé et lithographie et du catalogue de l'exposition rétrospective de 1925. Paris, 1925.
185. Delaborde H. Horace Vernet. Ses œuvres et sa manière // Mélanges sur l'art contemporain. Paris, 1863.

186. Delaborde H. L'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut de France. Paris, 1891.
187. Delacroix E. Journal. T. 1. Paris, 1893.
188. Delavigne C. Messéniennes (1815). Paris, 1833.
189. Delbergue-Cormont, C. Catalogue de lithographies et gravures, œuvres de Charlet, Decamps, Gavarni, Raffet, Horace Vernet, livres sur les beaux-arts, dont la vente... aura lieu Hôtel des commissaires-priseurs rue Drouot... les lundi 14 et mardi 15 janvier 1867. Paris, 1867.
190. Delecluze. Au rédacteur du Lycée français. Premier lettre // Le Lycée français. T. 1. 1819.
191. Delecluze A. Salon de 1827 // Journal des Débats. 1828 (3, 21 Mars).
192. Delecluze E. Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855. Paris, 1856.
193. Delecluze E.-J. Louis David son école et son temps: Souvenirs. Paris, 1860.
194. .
195. Delrieu A. Testament d'un vieux diplomate. Paris, 1846.
196. Delvaux A. Histoire anecdotique des barrières de Paris. Paris, 1865.
197. Deperthes J.-B. Théorie du paysage ou Considérations général sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation. Paris, 1818.
198. Depluvrez J.-M. Breda ou l'art de siège catalogue de l'exposition Jacques Callot, Paris, 1992.
199. Derevoge Ph. T. Le vizir: Le cheval le plus illustre de Napoléon. Paris, 2006.
200. Driskel M.P. As befits a legend: building a tomb for Napoleon, 1840–1861. Kent State University Press, 1993.
201. Du Camp M. Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855: Peinture, sculpture. France, Angleterre, Belgique, Danemark, Suède et Norvège, Suisse, Hollande, Allemagne, Italie. Libr. Nouvelle, 1855.
202. Du Camp M. Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867. Paris, 1867.
203. Du Camp M., Chaillou M. Souvenirs littéraires : Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand. Editions Complexe, 2002.

204. Duby G. *Le dimanche de Bovines 27 juillet 1214*. Paris, 1973.
205. Duchartre P.-L., Saulnier R. *L'Imagerie populaire*. Paris, 1925.
206. Dufourcq A. *Mémoires du général baron Desvernois*. Paris, 1898.
207. Dumas A. *Mes mémoires*. Paris, 1968.
208. Durande A. *Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondances et biographies*. Paris, 1864.
209. Durdent R.-J. *Galerie des peintres français du Salon de 1812, ou Coup-d 'œil critique sur leurs principaux tableaux et sur les différents ouvrages de sculpture, architecture et gravure*. Paris, 1813.
210. Egerton J. *British sporting paintings*. London, 1985.
211. Emeric-David T. *Beaux-arts. Salon // Le Moniteur Universelle*. 1817 (2 Mai– 28 Juin).
212. Epron J.-P. *Comprendre l'éclectisme*. Paris, 1997.
213. Etienne B., Pouillon F. *Abd el-Kader le magnanime*. Paris, 2003.
214. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 1er mars 1836*. Paris, 1836.
215. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général*. Paris, 1890.
216. *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*. Paris, 1903.
217. *Extrait du rapport du jury, institué par sa Majesté l'Empereur et Roi, pour le jugement des pris décennaux, en vertu des décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809 (pour la classe d'histoire et de littérature ancienne)*. Paris, 1810.
218. Fain A.-J.-F. *The manuscript of 1814: a history of events which led to the abdication of Napoleon*. London, 1823.
219. Fairley J. *Great racehorses in art*. Lexington, 1984.
220. Fairley J. *Racing in Art*. New York, 1990.
221. Farwell B., Henning R. *The Charged Image: French Lithographic Caricature, 1816–1848*. Santa Barbara Museum of Art, 1989.
222. Fénelon Salignac de la Mothe F. de. *Les aventures de Télémaque*. Paris, s.d.

223. Feuillet F. Robert L. Léopold Robert: sa vie, ses œuvres et sa correspondance. Paris, 1854.
224. Fleury. Souvenirs du général Fleury. Paris, 1897.
225. Foucart B. Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860). Paris, 1987.
226. Fougerat E. Horace Vernet, 1789–1863. Paris, s.d.
227. Fournel E. La dynastie des Vernet // Le Correspondant: religion, philosophie, politique, histoire, sciences, économie sociale, voyages, littérature, beaux-arts. Paris, 1863.
228. Francina F., Blake N., Fer B., Garb T., Harrison C. Modernity and modernism. French painting in 19 century. London, 1993.
229. Francis, Brazier N., Dumersan T.-M. Les Moissonneurs de la Beauce, ou le Soldat-laboureur, comédie villageoise mêlée de couplets, représenté pour la première fois sur le théâtre des Variétés le 1er septembre 1821. Paris, 1840.
230. Franconi H. J., Ponet. Le soldat fermier, ou le bon seigneur, mimodrame en un acte, faisant suite au soldat-laboureur, représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Cirque Olympique, le 18 janvier 1821. Paris, 1821.
231. Fromentin E. Correspondance d'Eugene Fromenten. Paris, 1995.
232. Fromentin E. Salon de 1845 // Lettres de jeunesse. Paris, 2009.
233. Fromentin E., Anderson S., Robinson B. Between Sea and Sahara: An Orientalist Adventure. Tauris, 2004.
234. Gaehtgens T. W. Versailles de la résidence royale au musée historique. Antwerpen, 1984.
235. Gaehtgens T. W. L'art et les normes sociales au XVIII e siècle. Paris, 2001.
236. Garnier J. Les bulletins de la grande armée. les campagnes de napoléon au jour le jour. Paris, 2013.
237. Garnier N. L'histoire d'Abd el-Kader à travers la peinture européenne // Abd el-Kader et l'Algérie au XIX e siècle dans les collections du musée Condé à Chantilly. Paris, 2003.

238. Garnier. Discours de M. Garnier prononcé aux funérailles de M. Carle Vernet le 29 novembre 1836. Paris, 1836.
239. Gaudon J. La gloire de Victor Hugo. Paris, 1885.
240. Gautier T. Salon de 1842 // Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. 1842.
241. Gautier T. Salon 1845 // La Presse. 1845. № 3279. (15 Avril).
242. Gautier T. Les beaux-arts en Europe: 1855. Paris, 1856.
243. Gautier T. Abécédaire du Salon de 1861. Paris, 1861.
244. Gazette nationale ou Le moniteur universel. 1789. №54. (7, 8 Septembre).
245. Gendron F. Gilded Youth of Thermidor. McGill-Queen's Press, 1993.
246. Goncourt E. et J. Debucourt // Gazette des beaux-arts. Paris, 1859. (1 Mars).
247. Goncourt d'E. et J. L'art du dix-huitième siècle. Gravelot. Cochin. Eisen. Moreau. Debucourt. Fragonard. Proudhon. Paris, 1873–1874.
248. Gorokhov G. Les troupes russes peintes par Horace Vernet // Tradition. 1995. № 101.
249. Goujon A. Bulletins officiels de la Grande Armée. T. 2. Paris, 1820.
250. Goupil-Fesquet F. A. Voyage d'Horace Vernet en Orient. Bruxelles, 1844.
251. Grand-Carteret J. Vieux papiers, vieilles images, cartons d'un collectionneur. Paris, 1896.
252. Granger C. L'empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III. Chartes, 2005.
253. Grigsby D. G. Mamelukes in Paris: Fashionable Trophies of Failed Napoleonic Conquest. University of California, 1996.
254. Gruyer F.-A. Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures. Paris, 1899.
255. Gudin A. Mémoires. Gazette de France. 1878. (4 Octobre).
256. Guegand S., Peltre C. Orientalism. Terrail, 2005.
257. Guillemot M. Les Vernet à l'Ecole des beaux-arts : exposition organisée sous le haut patronage de M. le Ministre de la guerre ... au profit du monument à enlever à Joseph, Carle, Horace Vernet dans les Jardins de l'infante, et au bénéfice de la Ligue des enfants de France. Paris, s.d.
258. Guillot L.P.G. Le cheval dans l'art. Paris, 1927.
259. Guizot. Histoire parlementaire de France. Paris, 1863-1864.

260. Hamerton P. G. *The present state of fine arts in France*. London, 1892.
261. Hamilton J. *Marengo: the myth of Napoleon's horse*. London, 2000.
262. Hannoosh M. *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*. Penn State Press, 1992.
263. Hardouin-Fugier E., Dupuis-Testenoire F. *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*. Éditions de l'Amateur, 2001.
264. Hatin E. *Bibliographie historique et critique de La presse périodique en France*. Paris, 1866.
265. Haythornthwaite P. *Napoleon line infantry*. Osprey Publishing, 2004.
266. Haythornthwaite P. *Napoleon's Specialist Troops*. Osprey Publishing, 1988.
267. Hazel Hahn H. *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. Palgrave Macmillan, 2009.
268. Hédiard G. *Horace Vernet / L'Artiste*, t. 5, juin 1893 et t. 6, août 1893.
269. Heine H. *Feuilleton parisien: Französische Maler // Gazette d'Augsbourg*. 1831 (Mai).
270. Heine H. *Salon de 1831 // De la France*. Paris, 1873. Heine H. *Artikel vom 5. Mai 1843 // Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd 10: Pariser Berichte 1840–1848*. Berlin, 1979.
271. Heine H., Strodtmann A. *Heinrich Heine's sämtliche Werke*. Berlin, 1862.
272. Henry Wikoff. *The Adventures of a Roving Diplomatist*. W. p., 1857.
273. Hichberger J.W.M. *Images of the army: the military in British art, 1815–1914. Studies in imperialism. War, Armed Forces, and Society*. Manchester University Press, 1988.
274. *Histoire de France servant de texte explicatif des Galeries Historique de Versailles*. Paris, 1838.
275. Hofmann W. *Caricature: From Leonardo to Picasso*. Crown Publishers, 1957.
276. Hoyt D. L. *Handbook of Historic Schools of Painting*. Biblio Bazaar, 2008.
277. Hugo V. *Odes et ballades. Les orientales*. Paris, 1858–1859.
278. *Illustrated London News*. 1855. (9 June).
279. Jal A. *L'artiste et philosophe entretiens critiques sur le Salon de 1824*. Paris, 1824.

280. Jal A. Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827. Paris, 1828.
281. Jal A. Salon de 1831. Ebauches critiques. Paris, 1832.
282. Jal A. Carle Vernet // L'artiste. Paris, 1837. XII.
283. Jallut M. Les peintres de batailles des XVIIe et XVIIIe siècles // Archives de l'art français : recueil de documents inédits. Paris, 1959.
284. Jasmin C. Miasmes délétères à bord de la Melpomène. Rives nord-méditerranéennes. 2005. № 22.
285. Johannided P., Wright B. S. Les romans historique de sir Walter Scott et les peintres français 1822–1863 // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. 1982.
286. Johns C. Horses: History, Myth, Art . Harvard University Press, 2006;
287. Johnston R. W. Nineteenth-century art: from Romanticism to Art Nouveau: the Walters Art Gallery, Baltimore. Scala, 2000.
288. Jouy E. de. Beaux-arts. Salon de 1819 // La Minerve français. № 7. 1819.
289. Jouy E. de. Beaux-Arts au Salon de 1819 // La Minerve français. № 8. 1819.
290. Jouy E. de, Jay A. Salon d'Horace Vernet, analyse historique et pittoresque des 45 tableaux exposés chez lui en 1822. Paris, 1822.
291. Juler C. Les orientalistes de l'école italienne. Paris, 1994.
292. Julia I. Le pape Pie VIII porté dans la basilique Saint-Pierre sur la sedia gestatoria // Horace Vernet. Paris, 1980.
293. Jullian P. La vision de l'Orient par les peintre européennes au XIX siècle. Paris, 1977.
294. Kahn G. Femme dans la caricature française. Paris, 1911–1912.
295. Kingsley R.G. A History of French Art, 1100–1899. London, 1899.
296. Koch F. Mémoires pour servir à l'histoire de la campagne de 1814. T. 1. Paris, 1819.
297. Kurtz H. The Trial of Marshal Ney: His Last Years and Death. New York, 1957.
298. L.-N. Musée du Louvre. Suite de l'exposition de 1828 // L'Observateur. 1828. (5 Mai).
299. La Farge J. Considérations on Painting. Biblio Bazaar, 2009.
300. La Forge A. de. La peinture contemporaine en France. Paris, 1856.

301. La Verne T. de. Relation de la bataille d'Austerlitz gagnée le 2 décembre 1805 par Napoléon contre les Russes et les Autrichiens sous les ordres de leurs souverains. Paris, 1879.
302. Lacroix P. Horace Vernet à Saint-Pétersbourg // L'Artiste. Nouvelle série. 1874.
303. Lacroix P. Histoire de la vie et du règne de Nicolas I. Paris, 1871.
304. Lafenestre G. La tradition dans la peinture française. Paris, 1898.
305. Lagrange L. Horace Vernet // Gazette des beaux-arts. 1863.
306. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIII e siècle. Paris, 1863.
307. Lalaing É. de. Les Vernet : Joseph, Carle et Horace. Géricault et Delaroche: peintres de l'école française. Lille, 1888.
308. Landon C. Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure. Paris, 1804. T.4.
309. Landon C. Salons de 1808. Paris, 1808.
310. Landon C. Recueil de morceaux choisis parmi des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 25 août 1819. Paris, 1819.
311. Landon C., Béraud A. Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts. Salons de 1808 à 1824. Paris, 1827.
312. Landon C. Salon de 1822: recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre. Paris, 1830.
313. Landon C. Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts: Salon 1831. Paris, 1831.
314. Landon C. Annales du Musée et de l'Ecole des Beaux-arts. Salon de 1835. Paris, 1835.
315. Larrumé G. Trois Vernet // Larrumé G. Petits portraits et notes d'art. Paris, 1900.
316. Latouche. H. de. L'Académie, le romantique et la charte : satires ; suivies du Soldat laboureur: cantate, d'après le tableau de M. Horace Vernet. Paris, 1825.
317. Laurencin P. L'art dans les papiers militaires. Revue illustrée. Paris. 1902. № 15. (15 Juillet).
318. Lavalley G. Le peintre Robert Lefèvre. Caen, 1902.

319. Le Breton. Lettre d' Horace Vernet a Victor Schnetz sur le Salon de 1827 // Revue de l'art français ancien et moderne. 1885. (Mai).
320. Le Sémaphore. 1833. (19 Juillet–7 Aout).
321. Le soldat-laboureur, mimodrame en un acte représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Cirque Olympique, le 10 mars 1819. Paris, 1819.
322. Lebon A. Modern France. 1789–1895. Read books, 2006.
323. Lebreton J. Rapport sur les beaux-arts. S.p., 1808.
324. Lecarpentier J. F. Essai sur le paysage dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage. Paris, 1817.
325. Lechleiter F. Les Envois de Rome des Pensionnaires Peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914. Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris IV. Paris, 2008.
326. Leitzke A. Das Bild des Orients in der französischen Malerei von Napoleons Egypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg. Tectum Verlag DE, 2001.
- Thornton L. La femme dans la peinture orientaliste. Paris, 1985.
327. Lemonnier H. Notes biographiques sur Carle et Horace Vernet. Paris, 1864.
328. Leniaud J.-M. Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts. T. 5–8. Paris, 2003–2008.
329. Lenormant Ch. Les artistes contemporains. Salon de 1831. Paris, 1833.
330. Lespunasse. De la perspective des batailles. Paris, 1809.
331. Lettre de Carle Vernet a Ingres. 12.09.1829 // L'art. 1907. № IX.
332. Lettres adressée au Baron François Gérard précédée d'une notice sur la vie et les œuvres de Fr. Gérard. Vol.2. Paris, 1886.
333. Lévêque E. Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian : avec une étude sur l'iconographie antique. Paris, 1893.
334. Livingstone-Learmonth D. The horse in art. London, 1958.
335. Loménie L.L. Galerie des contemporaines illustres, par un homme de rien. Paris, 1846.
336. Longstreet S. Horse in Art. New York, 1965.

337. Louandre C. Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Seconde partie // Revue des deux-mondes. 1847. № 20.
338. Lucas-Dubreton J. Le culte de Napoléon : 1815–1848. Paris, 1959.
339. Lynch B. A History of Caricature. Faber and Gwyer, 1926.
340. Mably G., abbé de. Doutes proposés aux philosophes économistes sur l'ordre naturel essentiel des sociétés. Paris, 1768.
341. Mackay-Smithe A., Druedow J.R., Ryder T. Man and the horse: an illustrated history and equestrian apparel. New York, 1985.
342. MacKenzie J.M. Orientalism: history, theory, and the arts. Manchester, 1995.
343. Mallory Margaret. The Horse in Art. Santa Barbara Museum of Art, 1974.
344. Mandévare M. Principes raisonnés du paysage. Paris, 1804.
345. Mantz P. Salon 1845 // L'Artiste. 1845. Ser. 4. T. 3.
346. Manuel de l'administration et de la vérification des masses d'habillement et de harnachement et ferrace. Paris, 1812.
347. Marrinan M. Painting politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848. London, 1988.
348. Maurice A. B., Cooper F. T. The History of the Nineteenth Century in Caricature. Tower Books, 1904.
349. Mely-Janin M. Salon. Exposition de 1822 // La quotidienne. 1822. (30 Avril).
350. Mémoires de l'Impératrice Joséphine. Paris, 1828.
351. Mendelsohn F. Lettres from Italy and Switzerland. Kessinger Publishing, 2005.
352. Merimee P. Salon 1839 // Revue des deux mondes. Paris, 1839.
353. Merson O. Horace Vernet // Revue contemporaine. 1863. T. XXXI.
354. Meslier J. Œuvres complètes. Paris, 1970-1972.
355. Mezeray F. E. de. L'Histoire de France depuis Pharamond jusqu'à maintenant. Paris, 1830.
356. Miel F. Essai sur le Salon de 1817, ou Examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose. Paris, 1817.
357. Milliken E.J. The Irish metropolitan magazine. Dublin, 1858. T.3.
358. Mirecourt E. de. Les contemporains: Horace Vernet. Paris, 1855.

359. Monnin. Beaux-arts. Salon de 1819 // Annales françaises des arts, des sciences, et de lettres. Paris, 1819. № 5. (Novembre).
360. Montesquieu R. Les Trois Vernet // Gazette des Beaux-Arts. 1898. (1 Juillet).
361. Moulin H. Impressions de voyage d'un étranger à Paris. Visite à l'exposition universelle de 1855. Paris, 1856.
362. Muret T. L'Histoire par le théâtre, 1789-1851. Paris, 1865.
363. Musée Royal. Exposition de 1827 // Journal des Artistes. 1828. №10 (9 Mars).
364. Musset A. Salon 1836. Paris, 1836.
365. Napoléon Ier. Correspondance de Napoléon Ier. T. 28. Paris, 1858-1870.
366. Napoléon Ier. Napoléon : recueil par ordre chronologique de ses lettres, proclamations, bulletins, discours sur les matières civiles et politiques, etc., formant une histoire de son règne écrite par lui-même. Tome 4. Paris, 1853-1865.
367. Napoléon Ier. Napoléon / textes choisis et commentés par E. Guillon. Paris, 1913.
368. Nettement A. Histoire de la littérature française sous la restauration. Paris, 1853.
369. Noirot P. Napoléon, de l'histoire à la légende. Maisonneuve & Larose, 2000.
370. Nolte V. Fifty Years in Both Hemispheres, or Reminiscences of the Life of a Former Merchant. New York, 1854.
371. Notice des peintures, sculptures, et dessins de l'école moderne de France: exposés dans les galeries du Musée impérial du Luxembourg. Paris, 1869.
372. Nouvelle archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne. Paris, 1973. T. XVI.
373. Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits. Société de l'histoire de l'art français. Paris, 1872.
374. Nouvelles des sciences. des lettres et des arts // Journal de Paris. 1810. № 315 (11 Novembre).
375. Nouvion de V. Salon de 1836 // la France littéraire. 1836. № 24. (Mars–Avril).
376. Oelke B. Drawing and Painting Horses, The Art of the Equine Form. New York, 2000.
377. Oguibe O. The culture game. Minnesota, 2004.
378. Osché P. Les chevaux de Napoléon. Bassins, 2002.

379. P. A. Beaux-arts. Exposition des tableaux en 1827 // Revue encyclopédique. 1828. (Mars).
380. P. A. Sur le Salon de 1827 // La Quotidienne. 1828. (5 Mai).
381. Pagès F. X. Histoire de Consulat de Bonaparte. Paris, 1803.
382. Papi R. Eugene et Adam: Le Prince et le Peintre. Le Cycle de Leuchtenberg et les Campagnes Napoléoniennes de 1809 et 1812. S.l., 2012.
383. Paret P. Imagined battles: reflections of war in European art. UNC Press, 1997.
384. Paris X. Carle Vernet, peintre de père en fils. Artena, 2010.
385. Pawly R. Napoleon's Carabiniers. Osprey Publishing, 2005.
386. Pawly R. Napoleon's Mounted Chasseurs of the Imperial Guard. Osprey Publishing, 2008.
387. Peisse L. Le Salon 1834 // Le National. 1834. (17 Mars).
388. Peltre C. L'Atelier du voyage: les peintres en Orient au XIXe siècle. Paris, 1995.
389. Peltre C. Orientalism in Art. Abbeville Press, 1998.
390. Peltre C. Les Orientalistes. Hazan, 2003.
391. Perrier C. Etudes Sur Les Beaux-Arts En France Et an L'Etranger. Biblio Bazaar, 2008.
392. Phipson R. F. V. The Wallace Collection. London, 1913.
393. Pickeral T. The Horse: 30,000 Years of the Horse in Art. Merrel, 2006.
394. Pigal J. L'iconographie de la Henriade au XVIII siècle ou la naissance du style Troubadour // Studios on Voltaire and the 18-th century. 1965. № 32.
395. Pillet F. Beaux-arts. Salon de 1836// Moniteur universel. 1836. № 67. (7 Mars).
396. Pillet F. Salon 1845 // Le Moniteur Universelle. 1845.
397. Plan-guide du Palais des beaux-arts. Paris, 1855.
398. Planche G. Salon de 1833. Horace Vernet // Revue des Deux Mondes. 1833. 2-eme série. T. I.
399. Planche G. Salon de 1834 // Etudes sur l'école française. Paris, 1834.
400. Planche G. Salon de 1836: cinquième article // Chronique de Paris. 1836. (7 Avril).
401. Planche G. Etudes sur l'Ecole Française de Peinture et de Sculpture. Paris, 1855.
402. Pontmartin A. Le frère Philippe // Nouveaux Samedis. 1875. Ser.11. № ML.

403. Pontmartin A. Souvenirs d'un Vieux Critique. Biblio Bazaar, 2008.
404. Pouillon F. La peinture monumental en Algérie // Cahiers d'Études Africaines. 1996. T. 36.
405. Poupin T. Keepsake des jeunes amis des arts pour 1840. Paris, 1840.
406. Proudhon P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, 1865.
407. Putnam's Monthly a magazine of American literature. Science and art. New York, 1855. Vol.5.
408. Puymège G. de. Les origines du chauvinisme, degré zéro du nationalisme français: (1815–1848). Genève, 1987.
409. Quennevat J.-C. Les vrais soldats de Napoléon. Bruxelles, 1968.
410. Quincy Quatremère. de. Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. Paris, 1823.
411. Racinet A. Le Costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cent en camaïeu ; types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc. Recueil publié sous la direction de M. A. Racinet,... avec des notices explicatives, une introduction générale, des tables et un glossaire. T. 6. Paris, 1888.
412. Rapports officiels sur la bataille d'Alma gagnée sur les russes // Moniteur Universel. 1854. (7-8 Octobre).
413. Rastoul A. Tableau d'Avignon. Avignon, 1836.
414. Réveil E. Musée de peinture et de sculpture, ou, Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Paris, 1831.
415. Reynaud de P. Annales Algérienne. Paris, 1854.
416. Robichon F. Rouillé A. Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855–56). Nîmes, 1992.
417. Robichon F. La peinture militaire française de 1871 à 1914. Paris, 1998.
418. Roches L. Trente-deux ans à travers l'Islam. Paris, 1887.

419. Rosenblum R. Horace Vernet (1789–1863). Paris, 1980.
420. Rosenthal L. La peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. Paris, 1900.
421. Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme. Paris, 1914.
422. Ruutz-Rees J.E. Horace Vernet. London, 1880.
423. Saint-Beuve. Horace Vernet // Nouveau Lundis. Vol. V. Paris, 1872. P.65–149.
424. Salon de 1827. 4-e exposition // Journal de Commerce. 1828 (21 Mars).
425. Salon de 1836 // Moniteur Universelle. 1836. № 67 (7 Mars).
426. Scheffer A. Salon de 1824 / La Revue française. 1828. (Janv.).
427. Schœlcher. Salon de 1835: 1 er article // Revue de Paris. 1835. 2e série. T. XV.
428. Schwartz J., Ryan J. Picturing place: photography and the geographical imagination. Tauris, 2003.
429. Ségur. Un Aide de Camp de Napoléon. Mémoires général comte de Ségur. Paris, 1894.
430. Semur F. Mac-Mahon, ou, la gloire confisquée: 1808–1893. Paris, 2005.
431. Semur F. «J'y suis, j'y reste» // Historia. 2013. № 9.
432. Seth-Smith M. The Horse in Art and History. London, 1978.
433. Shelley H. The Art of the Wallace Collection. Biblio Bazaar, 2008.
434. Siegfried S. Naked history: the rhetoric of military painting in postrevolutionary France // The Art Bulletin. 1993. Vol. 75. № 2. (Juin).
435. Silvestre T. Horace Vernet. Paris, 1856.
436. Silvestre T. Lettres intimes de M. Horace Vernet, pendant son voyage en Russie (1842 et 1843). Paris, 1856.
437. Silvestre T. Horace Vernet.// Le Moniteur. 1863. (23 Janvier).
438. Silvestre T., Delacroix E. Eugène Delacroix: documents nouveaux. Paris, 1864.
439. Sorel A. L'Europe et la Révolution française. Paris, 1885.
440. Soubies A. Les membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut. Paris, 1904–1910. Série 1.
441. Soulié E. Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles. Paris, 1854–1855.

442. Spitzer A. *The génération of 1820*. Princeton, 1987.
443. Spooner S. *Anecdotes of Painters, Engravers, Sculptors and Architects, and Curiosities of Art*. G.P. Putnam, 1858.
444. Stendhal. *Mélanges d'art et de littérature*. Paris, 1867.
445. Stendhal. *Promenades dans Rome*. Paris, 1866.
446. Stiegler G. *Le maréchal Oudinot duc de Reggio d'après les souvenirs inédits de la maréchale*. Paris, 1894.
447. Suffel J. *Le Roi des barricades: Louis-Philippe, Guizot et Horace Vernet, lettre inédites // Humanisme actif. Mélange d'art et littérature offerts à Julien Cain*. Paris, 1968.
448. Tabarant A. *La vie artistique au temps de Baudelaire*. Paris, 1842.
449. Tanyol D. *Napoleonic Painting from Gros to Delaroche. A Study in History Minor*. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Philosophy. The City University of New York, 1999.
450. Thompson J., Scott D. *The East: imagined, experienced, remembered: orientalist nineteenth century paintings*. National Gallery of Ireland, 1988.
451. Thoré T. *Salon 1845 // Le Constitutionnel*. 1845. № 105. (15 Avril).
452. Thoré T. *Le Salon de 1847: précédé d'une lettre à Firmin Barrion*. Paris, 1847.
453. Tranie J. *Les chevaux de Napoléon // Revue du Souvenir Napoléonien*. 1994. № 395. (Mai-Juin).
454. Tulard J. *Histoire de Napoléon per la peinture*. Paris, 2005.
455. Turbilly L.-F.-H. Marquis de. *Mémoires sur les défrichements*. Paris, 1860.
456. Turner N. *European Drawings 4: Catalogue of the Collections*. Getty Publications, 2001.
457. Tytler S. *Modern Painters and Their Paintings*. Biblio Bazaar, 2008.
458. V.N. *Le Salon de 1833 // Le National*. 1833. (13 Mars).
459. Valenciennes P. H. de. *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils a un élevé sur la peinture et articulément sur le genre du paysage*. Paris, 1800.

460. Varisco D.M. *Reading orientalism: said and the unsaid*. Washington, 2007.
461. Vatout J. *Souvenirs historiques des résidences royales de France, Palais de Versailles*. Paris, 1837.
462. Vazey M. *The artist as photographer*. London, 1982.
463. Vernet C. *Tableaux historiques des campagnes d'Italie, depuis l'an IV jusqu'à la bataille de Marengo : suivis du précis des opérations de l'Armée d'Orient, des détails sur les cérémonies du sacre, des bulletins officiels de la Grande Armée et de l'Armée d'Italie dans tout le cours de la dernière guerre d'Allemagne, jusqu'à la paix de Presbourg / les vues ont été pour la plupart prises sur les lieux mêmes, et les estampes sont gravées d'après les dessins originaux de Carle Vernet Campagnes d'Italie*. Paris, 1806–1807.
464. Vernet C. *Campagnes des Français sous le Consulat & l'Empire :l'album de cinquante-deux batailles et cent portraits des maréchaux, généraux et personnages les plus illustres de l'époque et le portrait de Napoléon Ier accompagné d'un fac-similé de sa signature // Collection de 60 planches, dite Carle Vernet, peintre d'histoire, faite d'après les tableaux de ce grand maître et les dessins de Swebach*. Paris, 1820.
465. Vernet Carle. *Uniformes napoléoniens*. Paris, 2001.
466. Vernet H. *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*. Paris, 1841.
467. Vernet H. *Observations sur certain rapports qui existent entre le costume arabe et le costume de l'Ancien Testament // Illustration*. Paris, 1848.
468. Vernet H. *Observations sur certain rapports qui existent entre le costume arabe et le costume de l'Ancien testament*. Paris, 1856.
469. Vernet H. *Russland. Bertrauliche Briefe*. Berlin, 1856.
470. Véron L. *Le Salon 1836// Revue de Paris*. 1836.
471. Viel Lamare H. *Le VIIIe arrondissement de Paris (Élysée): souvenirs historiques*. Paris, 1889.
472. Vigée-Lebrun. *Meures d'une portraitiste*. Scala, 2003.

473. Vivien H. Catalogue des principales suites de costumes militaires français parues tant en France qu'à l'étranger depuis le règne de Louis XV jusqu'à nos jours: et des suites de costumes militaires étrangers parues en France. Paris, 1900.
474. Voltaire. La Henriade de M. de Voltaire , avec des remarques et les différences qui se trouvent dans les diverses éditions de ce poème. London, 1741.
475. Voltaire. La Henriade, poème avec les notes et variantes, suivi de l'Essai sur la poésie épique, par Voltaire. Ornée de douze figures. Troisième édition. Paris, 1820.
476. Warnke M. Political landscape: the art history of nature. Harvard University Press, 1995.
477. Wille J.G. Mémoires et Journal. Paris, 1857.
478. Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. № 2 (1938–1939).
479. Winston B. Messages: Free Expression, Media and the West from Gutenberg to Google. London, 2005.
480. Woerth E. Le duc d'Aumale: L'étonnant destin d'un prince collectionneur. L'Archipel, 2006.
481. Young P., Youens M. Chasseurs of the Guard: the Chasseurs à Cheval of the Garde Imperials, 1799–1815. Osprey Publishing, 1971.
482. Zaczek I. Dog: A Dog's Life in Art and Literature. Watson-Guption Publications, 2000.
483. Zuelke Ruth. The horse in art. Lerner Publishing Group, 1965.