

УДК: 7.03

DOI: 10.25629/НС.2023.01.02

## ХУДОЖНИК И ЗАКАЗЧИК В ЕВРОПЕ XVIII ВЕКА: НА ПРИМЕРЕ ПЕЙЗАЖИСТА ЖОЗЕФА ВЕРНЕ (1714-1789)

Агратина Е.Е.

Московская государственная академия хореографии

**Аннотация.** Тема взаимодействия художника и заказчика весьма актуальна для изучения искусства XVIII века. Появление музеев и публичных выставок, а также связанной с ними художественной критики, привели к тому, что социальный состав заказчиков в значительной степени расширился, а подготовленность их в области живописи возросла. Многие заказчики желают теперь иметь оригинальные произведения, а не копии или плоды работы мастерской. Изменилось по сравнению с предыдущими столетиями и самосознание художника, весьма озабоченного проблемой реализации собственного таланта и личной славой. Живописец активно ищет заказчиков не только на родине, но и за границей, не только в кругах аристократии, но и среди заинтересованных представителей менее знатных сословий.

Случай Жозефа Верне предоставляет исследователю уникальную возможность проникновения в мир художника XVIII столетия за счет большого количества сохранившихся документов. Особую ценность представляют записные книжки мастера, которые он вел всю жизнь, начиная с 1735 года и в которых фиксирует сведения обо всех заказанных ему произведениях. Подробности королевского заказа раскрываются в переписке мастера с директором королевских строений маркизом де Мариньи и в составленной этим вельможей специальной программе для художника.

Результатом данного исследования должно стать не только пополнение сведений о жизни и творчестве Жозефа Верне, несомненно выдающегося пейзажиста своего времени, но и выявление характерных признаков новой социокультурной обстановки, в которой приходилось взаимодействовать художнику и заказчику.

**Ключевые слова:** искусство XVIII века, живопись Франции, пейзажный жанр, художественный заказ.

Жозеф Верне (1714-1789) – один из исключительных живописцев своего времени. Родившись в Авиньоне, он провел юность на юге Франции и никогда не был студентом Парижской академии живописи и скульптуры. Его первым учителем стал отец, а затем провансальские мастера Р.-Л. Виали и Ф. Сован. Поскольку в то время путешествие в Италию считалось чрезвычайно желательным для завершения художественного образования, Верне отправился в Рим на деньги местных меценатов. А затем его ждала весьма успешная карьера. Контакты с Французской академией в Риме, знакомство с будущим директором королевских строений маркизом де Мариньи, женитьба на англичанке, чей отец располагал немалыми связями, позволили Верне сформировать обширный круг заказчиков, куда входили как монархи, представители аристократии и духовенства, так и коллеги-художники, а также крупные и мелкие торговцы.

Случай Верне необыкновенно благоприятен для изучения отношений художника и заказчиков в XVIII столетии, поскольку мы имеем возможность ознакомиться с масштабным корпусом документов. Во-первых, это письма провансальских меценатов, опубликованные Ф. Инджерсоул-Смуз [18], из которых можно почерпнуть сведения о самых ранних заказах Верне. Во-вторых, корпус документов, касающихся королевского заказа под названием «Порты Франции». Этот заказ добыл мастеру маркиз де Мариньи, он же составил для художника марш-

рут путешествия и активно отслеживал его передвижение и ход работы, что отразилось в соответствующей переписке. Эти документы можно найти в томе 4 опубликованных «Архивов французского искусства» [2].

Однако самую ценную информацию позволяют получить записные книжки самого Верне. Он начал вести их во время пребывания в Риме в 1735 году и продолжал до своей смерти в 1789 году. Здесь содержатся данные о выполненных им 312 заказах, включающих в себя 811 произведений. Записные книжки Верне хранятся в Муниципальной библиотеке Авиньона. В 1864 году они были расшифрованы и в несколько сокращенном виде опубликованы Луи Лагранжем – на это издание мы и будем ссылаться [21]. Записи Верне – совершенно уникальный и поистине бесценный источник для тех, кто желает понять, кто, на каких условиях и для каких целей заказывал произведения искусства, как осуществлялось вознаграждение живописца и даже как расходовались полученные средства. Записи Верне можно разделить на три части. Первая – это описанные в порядке поступления заказы, информация, относительно того, от кого поступил заказ, количество полотен, их размеры, описание будущих композиций, оговоренная цена и сроки выполнения работы. Эта часть будет интересовать нас в наибольшей степени. Вторая – записи о доходах. Они хорошо соотносятся с записями о заказах. Лагранж сопоставил посредством нумерации заказы и выплаты, полученные художником. Третья часть записей – расходы. Если первые две рубрики Верне вел с 1735 года, то раздел о расходах добавился только в 1745 году, после женитьбы мастера. Можно отметить и отдельную рубрику, которая, впрочем, то и дело смешивается с тремя вышеуказанными – адреса и контакты заказчиков. Иногда Верне выписывает их отдельно, иногда добавляет адрес заказчика после описания заказанных им произведений. Можно заметить, что все заметки Верне имеют чисто практический характер. Перед нами записи делового и очень занятого человека, необходимые для того, чтобы ничего не забыть, выполнить каждый заказ в соответствии с оговоренными условиями.

Нельзя сказать, что указанные источники не привлекали исследователей. К концу XIX – началу XX века относятся монографии, посвященные жизни и творчеству семейства Верне в целом, такие как труды А. Дюранд [9], А. Дайо [8], а также упомянутые ранее книги Ф. Инджерсоул-Смуз и Л. Лагранжа. Из современных исследований можно отметить статью Ш. Гишар, где внимание уделено анализу записных книжек Верне [15], и ее же книгу о меценатах во Франции XVIII века [16], статью А. Кантена, посвященную работе Верне над «Портами Франции» [5], сочинение Х. Хаммонд, рассматривающее полотна, сделанные Верне по заказу Неаполитанского короля [17]. В 2003 году в морском музее Парижа прошла выставка, посвященная серии Верне «Порты Франции», был выпущен соответствующий каталог [20]. Имеющийся корпус литературы не может, однако, исключить появление новых трудов, где отношения Верне с заказчиками различного происхождения стали бы предметом социокультурного исследования, цели которого простираются далее изучения биографии мастера. Проанализировать отношения художника и его разнообразных заказчиков изнутри – весьма важная задача для исследователя, желающего проникнуть в социальные процессы, проходящие в художественной среде XVIII столетия. Разобраться в них – значит определить положение художника в системе социальных координат своей эпохи, увидеть сословие мастеров кисти как силу, активно влияющую на жизнь общества, соединяющую его разрозненные слои, формирующую универсальный язык «республики изящных искусств».

Поставив перед собой означенную цель, мы обратимся для начала к самым ранним годам творчества Верне. В 1731 году шестнадцатилетний Верне оказался в Эксе, где обучался в мастерской Виали. Здесь же он получил и свой первый заказ, которым обязан покровительству представителя местной аристократии маркиза де Комона (1688-1745). При его посредстве Жозефу Верне поступил заказ от маркизы де Симиан, проживавшей в Эксе после смерти своего супруга. Переписка между меценатом и маркизой показывает, что заказчица изначально была не слишком довольна художником, в частности, его явно чрезмерным рвением. Она пишет: «...нет ничего несноснее существа, которое уже потратило пятьдесят тысяч франков на украшение дома, чья реальная стоимость не превышает двадцати. Будьте добры и позвольте запретить все излишества, такие как настоящие картины в лакейской. [...] Я сто раз показывала ему

наше соглашение и говорила, что желаю его придерживаться» [18, с. 14]. В конце концов, маркиза приобрела двенадцать наддверных композиций, отказавшись от остального. В очередном письме меценату она сообщает, что ситуация разрешилась ко всеобщему удовлетворению.

В 1730-е годы перед Верне возникает вполне закономерная проблема, каким образом продолжать образование и строить дальнейшую карьеру. Едва ли он мог довольствоваться положением провинциального живописца. Маркиз де Комон и еще один меценат из Авиньона граф де Кинсон побуждали Верне отправиться в Италию и предлагали частично оплатить его расходы. Граф также предоставил молодому художнику рекомендательное письмо к одному проживающему в Риме ученому иезуиту.

В 1734 году Верне оказался в Риме. С этого момента началась карьера Верне как пейзажиста. Путешествие по морю впечатлило молодого художника, и он решил попробовать свои силы в области морского пейзажа. Пребывание в Риме позволило ему сблизиться и с парижскими мастерами – учениками и преподавателями имеющей там резиденцию Французской академии. Возможно, свою роль в адаптации мастера к Римскому климату сыграл и отец-иезуит, который в письме графу де Кинсону обещает, «если будет возможность, ввести Верне в среду полезных людей» [9, с. 15]. В 1735 году молодой художник заводит свою первую записную книжку, где начинает делать заметки о поступающих заказах и новых знакомствах. Последовательно изучая этот источник, мы видим, как складывался круг его клиентов. Можно обнаружить, что «ежегодно количество заказов заметно возрастало ... чтобы резко подняться в 1746 году, когда Верне получил 15 заказов, включивших в себя 44 полотна» [15, с. 235].

Очень любопытно проследить по записям Верне социальный состав заказчиков и отношения с ними мастера. Со времени пребывания в Италии в книжках живописца постоянно встречается имя маркиза де Виллетта. Как сообщается в каталоге коллекции этого вельможи, изданном в связи с распродажей принадлежащего ему собрания после его смерти, «покойный мессир де Виллетт питал особую дружбу к этому художнику (Верне. – Е.А.) и высоко оценивал его работы» [6, S.P.]. Один из исследователей XIX века, занимавшийся изучением французских частных собраний, Ш. Блан отмечает, что коллекция де Виллетта «состояла главным образом из произведений Верне» [4, с. 123]. Это не совсем так, но из 80 номеров коллекции работы Верне составляли 28, тогда как творения всех прочих художников укладывались в 32 номера, а оставшиеся 20 номеров представляли собой произведения мелкой пластики и гравюры [6].

Из записных книжек Верне следует, что де Виллетт сделал мастеру не менее восьми заказов, первый – в 1741 году, последний – в 1767-м. Де Виллетт рекомендовал Верне и своим друзьям. Так, заказ № 52 делается «для друга господина де Виллетта господина Деррьё» [21, с. 326], а заказ № 203 – «для господина Дюпиля, друга господина де Виллетта» [21, с. 343]. Кроме того, в книжках упомянут другой господин де Виллетт из Лиона, возможно, родственник маркиза. Им заказ был сделан в 1749 году [21, с. 333].

Заказы, исходящие от одних и тех же людей, показывают, что художник имел постоянную клиентуру, отношения с которой поддерживались на регулярной основе. Рекомендации этих лиц позволяли художнику расширять круг заказчиков, находить новых в других городах и странах. В 1750 году Верне приходит заказ на два морских пейзажа из Парижа (№88), куда произведения мастера попали раньше него самого и уже сделали ему рекламу.

Иногда, если заказчику было нужно нечто особое, художник приводит в своих записках развернутые описания будущих композиций. Так, полотно, заказанное в 1749 году французом де Пейлоном, должно было «представлять заход солнца в один из самых жарких летних дней, с набережной, украшенной самыми великолепными зданиями, со всеми видами портовых строений и множеством фигур. С другой стороны – два больших кудрявых дерева на террасе, которая вдаётся в море, где пришвартованы несколько лодок. В тени дерева должны расположиться купальщицы. Вся картина должна быть написана в золотистых, теплых тонах, чтобы служить панданом к одному из полотен Клода Лоррена» [21, с. 330].

В Италии же Верне получил два заказа от герцога де Ларошфуко – представителя крупной французской аристократии, а также от французских посланников маркиза де Лопиталья и герцога

де Сент-Аньяна. В 1746 году у Верне появляется и первый коронованный заказчик – король Неаполитанский. Азартный охотник, он заказывает пейзаж под названием «Королевская охота на озере Патрия» (1746, Национальный музей Каподимонте) [17, с. 121]. Маркиз де Лопиталь попросил мастера изготовить для него копию, которая была готова в 1749 году и попала в Версаль. Очевидно, это произошло в 1751 году, когда, окончив свою посольскую миссию, маркиз вернулся во Францию. Эти значимые для дальнейшего успеха мастера заказы пережегались с поступавшими от гораздо менее влиятельных лиц, например, от некоего «торговца из Перуджи», чье имя Верне не называет, от представителей монашества, рядовых священников.

В Италии у Верне складываются долгосрочные деловые отношения с англичанами. Британцы, проживавшие в Италии или совершавшие гран тур, как отмечает Р. Форвард, с удовольствием покупали итальянские пейзажи как память о стране Возрождения [25, S.P.]. Во многом развитию отношений с английской клиентурой способствовала женитьба Верне на англичанке, Вирджинии Паркер. Среди постоянных британских клиентов Верне можно назвать художника Габриэля Матиаса (1719-1804), который не только сам неоднократно заказывал работы Верне, но и рекомендовал его своим друзьям. Так, в 1749 году живописец обязался выполнить работы для «двух друзей господина Матиаса», причем один из пейзажей должен был «изображать бурю в духе той, что я написал для указанного господина Матиаса» [21, с. 330] – прекрасный пример того, как один клиент желает получить то, что уже имеет другой.

Поскольку многие французские мастера начинали свою карьеру в Италии, случай Верне представляется вполне показательным. Именно здесь складывается круг заказчиков многих французских пенсионеров, приехавших из Парижа или планирующих отправиться в столицу по окончании обучения. И круг этот совершенно интернациональный. Заказчиками выступают не только соотечественники мастеров, но и итальянцы, англичане, голландцы, русские и представители многих других национальностей.

Известно, что директора Французской академии в Риме Николас Влейгельс и сменивший его Франсуа де Труа поощряли успехи Верне в области пейзажа. Возможно, именно им Верне обязан тем, что в 1745 году Парижская королевская академия заочно признала его назначенным. Тем не менее, Верне жил в Италии до 1752 года.

Маркиз де Мариньи, готовясь к должности Директора королевских строений, в 1749-1751 годах совершил путешествие по Италии. Он свел знакомство с Верне и обещал достать ему королевский заказ на серию пейзажей под названием «Порты Франции». Это укрепило решение Верне продолжать карьеру в столице. 23 августа 1753 года Верне уже в Париже и принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве академика.

Маркиз де Мариньи сдержал слово и сумел добыть для мастера крупный королевский заказ. Маркиз сам составил для Верне маршрут, следуя которому он должен был создать масштабную серию пейзажей французских портов. В первоначальный план работы были включены следующие пункты: Монако, которое, хотя и не принадлежало в тот момент Франции, но контролировалось французскими войсками, Антиб, Тулон, Марсель, Сетт, Байонн, Бордо, Рошфор, Ла Рошель, Порт-Луи и Лорьен (вместе), Брест, Сен-Мало, Гавр, Кале и Дюнкерк. Предполагалось создание двадцати полотен, поскольку крупные порты, такие как Марсель, Бордо и Брест предполагалось написать дважды с различных точек зрения, а Тулон – трижды. В ходе работы маршрут претерпел изменения. Вид Монако решили не включать в серию. До таких пунктов, как Порт-Луи и Лорьен, Брест, Сен-Мало, Гавр, Кале и Дюнкерк дело так и не дошло, поскольку изготовление серии и так растянулось на десять лет. Зато добавлены были Бандоль и Дьепп. В итоге Верне выполнил виды следующих портов: Марселя (два вида), Тулона (три вида), Антиба, Бандоля, Сетта, Бордо (два вида), Байонна (два вида), Рошфора, Ла Рошели и Дьеппа. Всего с мольберта мастера сошло пятнадцать полотен.

Как отмечает А. Кантен, целью этого заказа было «дать точное, но позитивное изображение морских портов королевства. Акцент должен был быть сделан на их стратегическом и фортификационном значении ... а также на разнообразии и активности торговых сообщений» [5, с. 59-60]. Поэтому было желательно, чтобы любой такой вид включал все основные сооружения

порта, стоящие в нем и строящиеся корабли, разнообразное и многочисленное местное население. Два или даже три вида писались в том случае, если порт был велик и поместить все его достопримечательности в пределах одного полотна было невозможно. Интересной особенностью видов было то, что на них можно было узнать конкретные корабли. Например, один из видов Тулона содержал изображения «Ласточки», «Прочного» и знаменитого «Молниеносного». Последний был сооружен в порту Тулона и спущен на воду в 1750 году. Уже в 1756 году он будет захвачен англичанами, так что Верне успел написать его в тот короткий промежуток времени, когда он еще находился в родном порту. Иногда Мариньи просил Верне внести некоторые изменения в композиции. Так, во время пребывания мастера в Бордо в порту стояло очень мало кораблей, поскольку шла Семилетняя война и они участвовали в боевых действиях. Мариньи дал мастеру указание изобразить «столько кораблей, сколько их имеется в мирное время» [5, с. 63], дабы композиция не показалась пустой, а порт – бедным и безлюдным.

Составленный Мариньи маршрут, все записи Верне, касающиеся создания серии, а также переписка мастера с маркизом собраны в IV томе «Архива французского искусства». Из этого источника мы узнаем, как происходили передвижения мастера, каковы были условия проживания для него самого и его семейства. В Марселе, Тулоне, Авиньоне, Бордо и других городах художник занимал съемные квартиры. Судя по всему, условия были сносными. Есть записи о том, как налаживался быт мастера. Так, Ливио, старшего сына Верне, приходилось каждый раз на месте устраивать в школу. В каждом городе приходилось искать нового брэдоброя и прочие необходимые службы. Хуже всего мастеру пришлось в Сетте, где, очевидно не было комфортных условий для проживания. Верне письмом испросил разрешения у Мариньи перебраться в Бордо и там работать над видом Сетта по сделанным с натуры эскизам. На это письмо от Мариньи отвечал, что «считает своим долгом напомнить Вам, что король, оплачивая Ваши картины, имеет полное право требовать наивысшего качества в их исполнении, для чего Вам следует заканчивать их на месте» [2, с. 153]. Оплата, однако, совершалась не столь своевременно, как можно было пожелать. Из опубликованных инвентарных списков картин королевского собрания известно, что первая выплата за полотна поступили в ноябре 1756 года, вторая относится к 10 декабря 1760-го, следующая поступила 29 июня 1763-го, затем 7 ноября 1765-го, а окончательный расчет произошел только в 1774 году, через одиннадцать лет после того, как мастер вернулся в Париж [19, с. 501-507].

Итак, «кочевая» жизнь Верне продлилась десять лет. В 1758 году в Бордо родился его сын Карл, в 1760-м в Байоне появилась на свет дочь Эмили. Художник счел за лучшее перебраться с семьей в Париж, куда он время от времени навещался за годы своих странствий. 14 июля он устраивает семью в столице, а на следующий год один отправляется в Дьепп, где проводит всего шесть недель. На этом работа Верне над серией «Порты Франции» прерывается. Предлогом для возвращения мастера в 1762 году в Париж стал пересмотр условий составленного Мариньи «Маршрута». Можно с уверенностью сказать, что мастер не хотел продолжать свой тяжелый труд, требующий постоянных переездов. За десять лет он создал пятнадцать полотен размером 1,65x2,63 м. Теперь, почти достигнув сорокалетнего возраста и имея на руках довольно многочисленное семейство, Верне желал устроиться на постоянном месте. В благодарность за десятилетие напряженного труда Верне получил мастерскую в Лувре, где смог расположиться в 1763 году.

Верне хорошо знали в Париже, поскольку «Порты Франции» по мере создания выставлялись в Салонах и уже заслужили восхищение публики и благосклонность критиков. Так, уже в Салоне 1755 года были выставлены четыре полотна с видами Марселя и Тулона, а также картина с кораблекрушением, принадлежащая маркизу де Мариньи [10, с. 22-24]. В официальной брошюре, выпущенной к открытию Салона этого года одобрительно отмечается, что Верне «объединил на полотне все, что может характеризовать торговый порт с обширными связями» [10, с. 22]. В Салоне 1757 года были выставлены «принадлежащие королю» виды Антиба, Тулона и Сетта, а также не менее пятнадцати других пейзажей [11, с.17-18]. В Салоне 1759 года Верне выставил пятнадцать полотен, среди которых были два вида Бордо, вид Авиньона и двенадцать пейзажей, названия которых не приводятся [12, с. 16-17]. В 1761 году мастер показал в Салоне два вида

Байонна и «множество картин под одним номером» [13, с. 17-19]. В 1763 году, сразу по приезде в Париж, Верне экспонировал, помимо прочих произведений, виды Рошфора и Ла Рошели [14, с. 18-20]. Регулярно выставляясь в Салоне, Верне постоянно оставался в поле зрения критики. Д. Дидро отзывался о нем восторженно. В тексте «Салона 1759 года» он отмечает, что все полотна мастера «написаны вдохновенно, пылко, умело» [1, т.1, с. 27]. Комментируя произведения, выставленные в Салоне 1763 года, Дидро восклицает: «Какое невероятное разнообразие сцен и лиц! Какие моря! Какие небеса! Какая правда во всем! Какая магия! Какой эффект!» [1, т.1, с. 81]. Другой критик, аббат Фрерон, оказался не менее восторженным почитателем Верне. О тех работах, что были выставлены в Салоне 1757 года, он пишет: «Что заслуживает полного нашего восхищения, это четыре картины господина Верне. Это не живопись, это сама натура [...] Все здесь задумано и выполнено гениально...» [22, с. 345]. Де Сен-Жюльен в сочинении 1759 года, посвященном современным мастерам кисти, пишет, что «Верне, единственный в своем жанре, оставляет далеко позади себя всех своих предшественников» [3, с. 8]. Автор совершенно прав, называя Верне единственным, поскольку других пейзажистов, которые занимали бы столь почетное положение в парижской академической среде, не было. В этом легко убедиться пролистав уже цитированные выше академические брошюры, выходившие к каждому Салону, и не обнаружив там других мастеров пейзажного жанра.

Успех в Салоне, восторженные отзывы критиков на произведения, заказанные самим королем, – все это способствовало известности и популярности мастера. Параллельно с работой на короля Верне выполняет многочисленные частные заказы, что поддерживает интерес к нему в столичной культурной среде. Ш. Гишар определяет Верне как мастера «великолепно интегрированного в парижский художественный рынок» [16, с. 228].

После окончательного переезда живописца в Париж его клиентура становится только обширнее и разнообразнее. При этом любопытно, что в записях художника не появляется никаких признаков того, что вокруг него сложилась мастерская, нацеленная на исполнение как можно большего количества заказов. Изредка упоминается всего один помощник по фамилии Волер, иногда в качестве копииста Верне упоминается один из его братьев, также получивший художественное образование, однако ничто не заставляет подозревать, что роль этих людей в исполнении оригинальных заказов была значительной. В отличие от художников XVII столетия Верне воспринимает заказ как то, что адресовано лично ему. Он продает не полотна, а свой личный талант, свои способности. Думается, это характерно для парижского художественного мира XVIII столетия. Времена, когда в Европе работали мастерские-фабрики Риги, Рубенса и Гверчино ушли в прошлое. Количество заказов и скорость их исполнения по-прежнему важны, поскольку этими факторами определяется благосостояние художника. Но возросший индивидуализм мастеров XVIII века и немалое количество экспертов, способных отличить личную работу живописца от того, что создано его учениками, привело к тому, что ценится именно рука мастера, ее неповторимый почерк. Это естественным образом соотносится с процессами в области художественного образования. Мастерская – больше не единственное и не главное место, где начинающий художник может получить профессиональные навыки. Академия предлагает унифицированные, разработанные образовательные стандарты, в рамках которых каждый ученик старается проявить и отстоять лично себя, свой талант. Система конкурсов и премий, предложенная Академией, во многом способствовала возрастанию индивидуализма в среде молодых мастеров. Хотя Верне был уроженцем юга Франции и не учился в Парижской академии художеств, общая тенденция распространилась и на него. Он выполняет огромное количество заказов и делает это сам. Как показывают записные книжки, в Париже среди его клиентов оказывается госпожа Жоффрен, чей салон пользовался популярностью у художников, коллеги мастера, такие как глава руанской академии живописи Ж.-Б. Декамп, Ж.-Ж. Башелье, Ж.-Б.-М. Пьер, архитекторы Ж.-А. Габриэль и А.-М. Ле Карпантье, а также многочисленные представители аристократии, в частности, маршал де Ноай, госпожа де Лаборд, балы де Флэри, де Сент-Аманд и др. В Париже к Верне по-прежнему обращаются иностранцы: сын герцога Бедфорда и его соотечественник знаменитый актер Д. Гаррик, шведский граф де

Крэйтц, знаменитый женеvский меценат Ф. Троншен, польский король Станислав Понятовский. В 1770-1780-е годы Верне сходитса и с русскими заказчиками. В начале 1770-х он получает заказ на «одну большую картину» от императрицы Екатерины II [21, с. 350]. В 1782 году заказ на одно полотно Верне делает граф Северный – великий князь Павел Петрович, инкоgnито путешествующий по Европе. Павел готов был заплатить весьма высокую цену – 15000 ливров, в то время как средняя цена за одну картину Верне составляла, как следует из записей самого художника, 3000 ливров. Живописец привлек внимание и русской аристократии. На страницах книжек встречаются фамилии Демидова и Юсупова.

Была масса заказов и от менее именитой клиентуры. В записных книжках встречается множество фамилий без прибавления титулов и каких-либо частиц-приставок, указывающих на дворянство. Все это свидетельствует о том, что круг заказчиков Верне был очень широк. Имея в заказчиках коронованных персон, Верне не отказывал и скромным буржуа, торговцам картинами, их родственникам и друзьям из провинции. Много заказов приходит из Руана и Марселя.

Клиенты были заинтересованы в скорейшем исполнении произведений. Под некоторыми заказами появляется подпись о том, что работу следует сделать «так скоро, как это возможно». Иногда указываются конкретные сроки. Так по поводу заказа де Флэри, за который Верне должен был получить 4000 ливров, мастер отмечает, что работа «должна быть выполнена в течение трех лет, начиная с настоящего момента – июля 1758 года» [21, с. 341]. Такой длительный период времени, выделенный на выполнение заказа, был связан, очевидно, с перегруженностью мастера.

Поэтому так важны записи, не позволяющие забыть, какую именно композицию, с какими деталями и стаффажем желает получить тот или иной заказчик. Таких описаний в книжках Верне содержится очень много. Они бывают совсем краткими и более развернутыми. В Париже, где репутация Верне была прекрасна известна, заказчики зачастую полагались на мастера. В книжках постоянно встречаются записи, что сюжет отдан «совершенно на мое усмотрение». Иногда появляется другая формулировка: «Я свободен в выборе сюжета, размеров и цены». Очевидно, заказчики знали примерный диапазон цен на работы Верне и не считали необходимым оговаривать их особо. Это, надо думать, касалось и размеров. Каждый мастер имеет, так или иначе, свой любимый формат и размер полотна. Предпочтения Верне были известны, а потому заказчики не должны были ожидать сюрпризов. Могли иметь место и специальные указания. Пейзаж, заказанный госпожой Жоффрен около 1760 года, должен был иметь «сюжет, взятый из романа господина де Мармонтеля “Альпийская пастушка”» [21, с. 342]. Встречаются временами весьма причудливые пожелания. Так, господин Пуларьез из Марселя просил, чтобы в заказанный пейзаж Верне поместил свой собственный портрет «среди фигурок, изображающих женщин из окрестностей Рима и гречанок» [21, с. 337]. Верне передает это в своих записях совершенно невозмутимо, так же как любое другое требование, исходящее от заказчика.

Разумеется, в отношениях мастера и заказчика по-прежнему значительное место занимает художественная критика. Самые известные и признанные сочинители своего времени продолжают восторженно отзываться о произведениях пейзажиста. Дидро продолжает в тексте каждого своего «Салона» внимательно анализировать и хвалить новые полотна мастера. В тексте «Салона 1769» года он горько сетует на то, что господин де Лаборд, воспользовавшись своим правом владельца, отказался представить публике восемь принадлежащих ему работ Верне [1, т.2, с. 229]. Известнейший автор «Секретных мемуаров» Л. Башомон подключается к общему хору похвал. По поводу работ Верне, выставленных в Салоне 1767 года он пишет: «Это все тот же жанр, но столь разнообразно поданный, что это удивляет знатоков. Каждый из его пейзажей – это целая история... Его столько хвалили, что мне нечего добавить» [23, с. 40-41]. В отзыве на Салон 1771 года Башомон с одобрением отмечает, что хороший вкус еще жив, коль скоро публика восхищается произведениями Верне [23, с. 76].

Этим отношения Верне с потенциальными и реальными заказчиками не исчерпываются. Мастер проявил себя и как вполне состоятельный делец, понимающий значение репродукций для собственного успеха. Получив заказ на изображение главных портов Франции, он органи-

зовал подписку на гравюры с будущих произведений. Подписчики происходили из разных регионов Франции, и, как отмечает Л. Лагранж, в одном только Бордо количество желающих подписаться составило 562 человека, а в Париже число их было значительно больше [21, с. 126]. Тот же автор сообщает, что подписка была организована Верне за свой счет, т.е. все риски художник взял на себя, полагая, что у предприятия есть безусловные шансы на успех.

Друзья мастера помогали распространять гравюры. Так, Ж.-Ж. Вилль, известный гравер и хороший друг Верне, дарил первые выпуски своим друзьям, сообщая, что ожидается продолжение [24, Т.1, с. 145, 147, 149, 150].

В какой-то степени положение Верне в парижской художественной среде 1760-1780-х годов можно назвать уникальным. Он был едва ли не единственным пейзажистом в Париже данного периода, к тому же смог поднять престиж такого второстепенного в академической системе жанра как пейзаж, не прибегая к мимикрии под историческую живопись. Стаффаж в полотнах Верне – это яркие народные типажи: работники портов, гуляющая публика, рыбаки и моряки. Верне смог добиться того, что его стали сопоставлять со знаменитым пейзажистом XVII столетия Клодом Лорреном, причем сравнение было в пользу нашего мастера. Дидро прямо пишет об этом: «Верне равен Клоду Лоррену в умении изображать дымку вдаль и бесконечно превосходит его в изобретательности сцен, в рисунке фигур, в разнообразии эпизодов и прочем. Лоррен – великий пейзажист, и только» [1, Т.1, с. 137].

Однако при всей оригинальности Верне остается характерной фигурой своего времени. Записи Верне показывают мир французского художника изнутри, раскрывают подробности его отношений с заказчиками, позволяют совершенно точно определить их круг, который, надо думать, был вполне типичен. Для карьеры Верне, не получившего образования в Парижской академии живописи и скульптуры, чрезвычайно важен оказался королевский заказ. Хотя исполнение этого заказа потребовало от мастера десять лет напряженного труда, он едва ли мог сожалеть о подобном опыте. В то же время работа на корону не помешала Верне брать огромное количество частных заказов. Художник XVIII века, активный и мобильный, имеющий развитые навыки светского общения и многочисленные знакомства, работал как с аристократией, так и с представителями буржуазии, при случае брал заказы от посещающих Париж иностранцев – уроженцев самых разных стран. Можно сказать, что искусство Верне было во многих отношениях интернациональным, едва ли можно было назвать его и сословным. Фактически, Верне, как и многие другие мастера XVIII века, работал по универсальному социальному запросу. Его клиентом мог стать любой ценитель пейзажной живописи. Мы знаем, что те, кто не имел возможности приобрести живописное полотно, подписывался на выпуски гравюр.

Когда-то знаменитый лавочник Э.-Ф. Жерсен, друг Антуана Ватто написал следующий знаменательный пассаж: «звание “заинтересованного” (в искусствах. – Е.А.) дает пропуск в самые знаменитые коллекции [...] в качестве “заинтересованного” человек становится равен тем, кто, будучи одержим той же благородной страстью, стоит гораздо выше по положению» [7, с.2]. «Республика изящных искусств» предполагала изначальное равенство всех ее граждан. В ней высокое положение можно было заслужить лишь посредством знаний, опыта и таланта. Художник XVIII века, такой как Верне, сам являясь гражданином этой Республики, признает те же права гражданства и за всеми своими заказчиками, всеми, кто способен видеть и понимать искусство.

### Библиография

1. Дидро Д. Салоны. Т. 1-2. М., Искусство, 1989.
2. Archives de l'art français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France / publié sous la direction. de Ph. de Chennevières. V. 4. Paris, J.B. Dumoulin, 1855.
3. Baillet de Saint-Julien, G. Portefeuille d'un homme de lettres : Caractères des peintres françois actuellement vivans / [Baillet de Saint Julien]. A Cosmopolis, 1759.
4. Blanc Ch. Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres [...], Том 1. Paris, chez V-e Jules Renouard, 1857.



5. Cantin A. Les Ports de France (1753-1763) de Joseph Vernet : un regard au service du roi. In: Histoire de l'art, N°65, 2009. Paysages urbains. Pp. 59-69.

6. Catalogue de tableaux, de différens bons maîtres des trois écoles, de figures de bronze, de bustes de marbre, d'estampes montées sous verre, & d'estampes en feuilles, après le décès de M. le Marquis de Villette, père. Paris, 1766.

7. Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère, composé de tableaux originaux des meilleurs maîtres de Flandres, d'une très nombreuse collection de desseins & d'estampes de toutes les écoles, de plusieurs atlas & suites de cartes, de quantité de morceaux de topographie & d'un coquillier fait avec choix par E. F. Gersaint. Paris, J. Barrois, 1744.

8. Dayot A. Les Vernet : Joseph, Carle, Horace. Paris, A. Magnier, 1898.

9. Durande A. Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondance et biographies / par Amédée Durande. Paris, J. Hetzel, 1864.

10. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755. A Paris, rue S. Jacques. De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, &c. M. DCC. LV. Avec privilege du Roi. 1755.

11. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757. A Paris, rue S. Jacques. De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, &c. M. DCC. LVII. Avec privilege du Roy. 1757.

12. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759. A Paris, rue S. Jacques. De l'Imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LIX. Avec privilege du Roy. 1759.

13. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761. A Paris, rue S. Jacques. De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, &c. M. DCC. LXI. Avec privilege du Roy. 1761.

14. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763. A Paris, rue S. Jacques. De l'Imprimerie de Jean-Thomas Herissant, Imprimeur du Roy, des Cabinet, Maison & Bâtimens de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, &c. M. DCC. LXIII. Avec privilege du Roi. 1763.

15. Guichard Ch. «Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet : commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle», Les Écrits du for privé : objets matériels, objets édités, Jean-Pierre Bardet, Michel Cassan et François-Joseph Ruggiu (dir.), Limoges, P.U. de Limoges, 2007.

16. Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Seyssel, Champs Vallon, 2008.

17. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the *siti reali* in *New Approaches to Naples, c. 1500-1800: The Power of Place*, eds. Helen Hills and Melissa Calaresu, Farnham: Ashgate, 2013. Pp. 121-146.

18. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714-1789) : étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois centcinquante-sept reproductions. Paris, E. Bignou, 1926.

19. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792): inventaires des collections de la couronne / rédigé et publié par Fernand Engrand. E. Leroux, Paris, 1900.

20. Joseph Vernet les vues des Ports de France (1714-1789). Catalogue de l'exposition. Paris, Édition musée national de la marine, 2003 (Reéd. 2012).

21. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle : les Vernet / par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison.... Paris, Librairie académique, 1864.

22. L'Année littéraire. Année M. DCC. LVII. Par M. Fréron, des Académies d'Angers, de Montauban, de Nancy, d'Arras, de Caën, de Marseille, & des Arcades de Rome. Fréron, Élie-Catherine (1718-1776). Auteur du texte [1757] A Amsterdam et se trouve à Paris chez Michel Lambert, Imprimeur Libraire, rue & à côté de la Comédie Française, au Parnasse, 1757.

23. Les salons des «Mémoires secrets» 1767-1787 / édition établie et présentée par Bernadette Fort. Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999.

24. Mémoires et journal de J.-G. Wille: graveur du roi, pub. d'après les manuscrits autographes de les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale, Том 1. Paris, Renouard, 1857.

25. Vernet: celebrating the status quo. (Claude-) Joseph Vernet, Mediterranean port, calm weather; & Storm on the Mediterranean coast, both c.1745, by Roy Forward, National Gallery of Australia Research paper no. 67. <https://www.academia.edu/3882083> (дата обращения - 28.10.2022).

## ARTIST AND CUSTOMER IN EUROPE OF THE 18TH CENTURY: ON THE EXAMPLE OF THE LANDSCAPE PAINTER JOSEPH VERNET (1714-1789)

**Agratina E.E.**

Moscow State Academy of Choreography

**Abstract.** The theme of the interaction between the artist and the customer is very relevant for the study of art of the XVIII century. The emergence of museums and public exhibitions, as well as the art criticism associated with them, led to the fact that the social composition of the customers expanded to a large extent, and their preparedness in the field of painting increased. Many customers now want to have original works, and not copies or the fruits of the work of the workshop. The self-awareness of the artist, who is very concerned about the problem of realizing his own talent and personal fame, has also changed compared to previous centuries. The painter is actively looking for customers not only at home, but also abroad, not only in the circles of the aristocracy, but also among interested representatives of less noble classes.

The case of Joseph Vernet provides the researcher with a unique opportunity to penetrate the world of an 18th-century artist through a large number of surviving documents. Of particular value are the master's notebooks, which he kept throughout his life, starting from 1735, and in which he records information about all the works commissioned to him. The details of the royal order are revealed in the master's correspondence with the director of the royal buildings, the Marquis de Marigny, and in a special program for the artist compiled by this nobleman.

The result of this study should be not only the replenishment of information about the life and work of Joseph Vernet, undoubtedly an outstanding landscape painter of his time, but also the identification of the characteristic features of a new socio-cultural environment in which the artist and the customer had to interact.

**Key words:** art of the 18th century, French painting, landscape genre, artistic order.