

КАРЛ ВЕРНЕ - ЖИВОПИСЕЦ НАПОЛЕОНОВСКИХ ВОЙН

Антуан-Шарль-Орас (известный как Карл) Верне (1758-1836), оценивая в конце жизни свою живописную карьеру, искренне говорил: «Я как Великий Дофин: сын короля, отец короля, но никогда сам король»¹. Тем не менее репутация Карла Верне, в отличие от его отца, прославленного пейзажного живописца Клода-Жозефа Верне (1714-1789), и его сына, знаменитого батального художника Эмиля-Жана-Ораса Верне (1789-1863), не связана с живописью. Карл Верне был известен благодаря литографиям, воспроизводившим его рисунки и акварели, посвященные чистокровным английским лошадям, сценам охоты и скачек. В этих рисунках он представляет свой излюбленный предмет в конюшнях, на скачках, в сценах охоты в лесах Компьена и Шантильи. Но свою карьеру художника Карл Верне начал именно с исторических живописных полотен, и в последствии прославился картинами на сюжеты сражений при Маренго и Аустерлице.

Наполеоновские войны дают мощный импульс развитию батальной живописи. Несомненно, война - враг всех искусств, но солдаты каждый день готовят новые сюжеты для живописцев, война может способствовать углубленному восприятию жизни, пробуждению творческих сил. Карл Верне, как и известный французский художник барон Гро, но с меньшим героическим пафосом, переходит к батальной живописи, видя в ней множество преимуществ для современного живописца.

Батальная живопись, в которой художники уже не ограничивались изображением нескольких фигур всадников на переднем плане, окутанных облаком дыма сражения, вызвала большой интерес у публики. Зрителям требовалась историческая точность в передаче ландшафта, хода перемещения войск, времени суток, состояния атмосферы. Исторической точности требовал и сам Наполеон.

В изображении батальных сражений талант Карла Верне не отличался живой оригинальностью, но тем не менее, по мнению его биографа, историка искусства Армана Дайо, художником был открыт новый способ показа сражения². Верне словно помещал зрителя в самый центр баталии и изображал не только общую схему генерального расположения сил, но и показывал перемещения войск, драматические эпизоды, в которых участвуют воины и лошади, генералы и солдаты. Карл Верне включал в картину и второстепенные сюжеты, которые обрамляют подобно занавесу главную сцену сражения: марши, отдельные столкновения, залпы артиллерии. Ход сражения показан развернуто и динамично.

Карл Верне был выбран для сопровождения Первого консула во время второй Итальянской кампании (1799-1800). Гравюры Жана Дюплесси-Берто по рисункам Карла Верне, изданные под названием «Кампании французов при Консульстве и Империи»³, представляют собою бытия двух Итальянских кампаний от битвы при Милезимо (14 апреля 1796 г.) до Маренго (14 июня 1800 г.). Именно с этого времени художник начинает сотрудничать с Главным военным депо и остается одним из мастеров ведомства до самой смерти, последовавшей в 1836 г.

Карл, прошедший с Наполеоном Итальянскую кампанию и рисовавший с натуры то, что ему нравилось, действительно был новатором в батальной живописи. Он дополнял картину общего движения войск отдельными яркими эпизодами, акцентируя выразительные жесты персонажей. Это было впоследствии воспринято батальными художниками, посвятившими большую часть своего творчества наполеоновской легенде Дени Огюстом Мари Раффе (1804-1860), Жозефом Луи Ипполитом Белланже (1800-1866), Эмилем-Жаном-Орасом Верне (1789-1863), Жаном-Луи-Эрнестом Мессонье (1815-1891), Жаном-Батистом-Эдуардом Детайем (1848-1912).

В рисунках Карла Верне на сюжеты Итальянской кампании перемещения войск одновременно исторически достоверны и живописны. Стремясь к топографической точности ландшафта, художник не вдавался в другую крайность и не превращает свои произведения в военные отчеты и сухие планы сражений.

Рисуя сражения при Мондови, Лоди, Кастильоне, Риволи, Талья-менто и Монтебелло, Верне показывал полную панораму сражения. 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 Верне, изображающей битву при Риволи, и акварели итальянского художника Джузеппе Бажетти⁴ на тот же сюжет. Бажетти воссоздает исторически более правдивую картину происходящего и с точки зрения линейной, и с точки зрения пространственной перспективы. Дальний план погружен в туман и облака порохового дыма так, что происходящее на поле сражения не слишком хорошо читается. Для того чтобы показать весь ход действий, Бажетти создает серию из пяти акварелей. Как и Д'Альб на картине «Сражение при Риволи»⁵ также изобразил один из моментов сражения - атаку корпуса Массена. На дальнем плане разворачивается узнаваемый пейзаж Риволийского плато, в изображении которого проявился

талант пейзажиста и картографа, составившего подробнейшую карту итальянского театра военных действий.

Карл Верне, рисуя битву при Риволи, ставит перед собой задачу показать сражение в его разновременных эпизодах и при этом точно передать топографию местности: узнаваемую гору Монте Балдо, 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 это понимал зритель начала XIX столетия, который без труда мог реконструировать весь ход сражения. Если обратиться к описаниям сражения и картам местности, то становится очевидным, 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, полки которых обозначены несколькими темными линиями, французские части зажаты между высотами Монте Бальдо и плато, они несут большие потери - изображено несколько убитых. В нижнем левом углу рисунка показана австрийская пехота, обошедшая плато и зашедшая в тыл. В этом произведении отразилась способность Карла Верне до-

стоверно и продуманно передавать ход сражения, создавая наглядные изображения сложных многофигурных батальных сцен.

Рисунок «Переход моста в Лоди» практически полностью повторяет композиции участников событий - Бакле д'Альба и Лежена⁶. Передний план занят изображением французской артиллерии. Колонна гренадер, берущая мост приступом под сокрушительным огнем противника, расположена в центральной части рисунка. На дальнем плане - кавалерия, переходящая реку вброд. Карл Верне дополнил и обогатил передний план несколькими динамичными жанровыми сценами с артиллерийскими орудиями, подвозом боеприпасов, лошадьми разных мастей и пород. 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.

Графические листы серии отличаются композиционным разнообразием. В листе «Сражение при Мондови» композиция построена по спирали с подчеркнутым движением к геометрическому центру, которым является изображение крепости Мондови. На переднем плане - французская артиллерия и фигура Бонапарта на белом коне в окружении маршалов. Эта группа впоследствии будет повторяться и в других картинах художника. Темная скала и клубящийся черный дым усиливают впечатление спиралевидной композиции, придают ей динамику. Этому служит и прием «среза» фигур по краям листа, что усиливает впечатление устремленного к центру общего движения французских войск.

Композиция гравюры «Сражение при Кастильоне» представляет собой дугообразную линию, по которой расположены изображения частей французской армии, спускающихся с Сольферинских высот, фигур переднего плана, обозов с ранеными и австрийскими пленными. Этой дугообразной линии вторит изображение круглого облака дыма вокруг башни Рокка в Сольферино, расположенной точно в геометрическом центре гравюры.

В рисунках «Восстание в Павии», «Сражение при Сан-Джорджо близ Мантуи» и «Сражение при Арколе» сцены укрупнены и приближены к переднему плану. Гравюра «Восстание в Павии» более темная в передаче контрастов света и тени, чем остальные листы. Драматическое действие разворачивается на площади. На переднем плане гренадеры, первыми вошедшие в город, стреляют в повстанцев, колот их штыками и начинают разграбление. В левом углу изображен Бонапарт, за ним - 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. Художник, несомненно, имел в виду французский гарнизон Павии, взятый в плен повстанцами.

Отличительной особенностью гравюры, изображающей Аркольское сражение, является то, что битва показана со стороны австрийцев. Фигура Бонапарта окружена клубами густого дыма. Он движется один на стройные ряды неприятельской армии. Подобное композиционное решение призвано усилить значимость события и подвига генерала.

На гравюрах «Сражение при Милезимо», «Сражение при Ла-Фаворита» и «Сражение при Роверето» сами военные действия едва различимы вдали, у линии горизонта, передний план занимают живописные группы перемещающихся войск. На гравюре «Сражение при Милезимо» штурм замка Коссерия под командованием генерала Оже-ро представлен на дальнем плане, а передний художник использовал для изображения лошадей в различных движениях и ракурсах. В этом проявились творческие пристрастия Карла Верне. В фигурах солдата, пьющего из треуголки, и собаки можно усмотреть влияние образов из картин, входящих в серию «Порты Франции» отца художника Клода Верне. С помощью светотеневых контрастов и четкого композиционного построения выявлен характер динамичного, диагонального движения частей французской армии вверх по склону горы, усилено впечатление быстрой атаки и победы.

В гравюре «Сражение при Роверето» композиция выступает как важный фактор в решении сцены. Художником передан момент, когда французская армия переправилась через р. Адидже, на первом плане - пешая и конная артиллерия, на дальнем - стремительная конная атака генерала Дюбуа. Направление движения фигур переднего плана повторяет линию крепостной стены Роверето. Живописен передний план, на котором изображена выразительная и пластичная группа конных артиллеристов.

Гравюра «Переход через перевал Сен-Бернар» интересна тем, что Карл Верне являлся непосредственным участником

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». Картмер де Кенси писал: «Произведение представляет со-

бой 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»⁷. Слева показана австрийская армия, разделенная надвое французской кавалерией генерала Келлера. Ясно, что эти части войск будут окружены и захвачены в плен французами. На переднем плане изображены побежденные 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 источником победы в уже проигранном было сражении.

На основе этого рисунка Карлом Верне было написано значительное полотно «Сражение при Маренго», в картине художником иначе решен передний план, группы более четко структурированы и подчинены общему движению, также найдены точные соотношения фигур с пейзажем и устранены неточности перспективы, пейзаж и панорама поля боя не играют в картине решающего значения, в отличие от рисунка. Художественный критик Шарль Блан пишет о том, что при удачном композиционном решении и правдивости деталей, колорит лишает ее половины великолепия. «Если рассматривать отдельные участки картины, они приятны по цвету, но в целом, картина немного холодна»⁸. На полотне правдиво воссозданы портреты солдат, их поведение, детали оружия и униформы. Исполнение свободное, люди и лошади объединены одним движением.

Рисунки на сюжеты сражений при Лоди и Риволи также послужили основой для монументальных полотен Галереи батальон в замке маршала Бертье в Гробуа. Полотно «Сражение при Лоди» отличается смелой и в то же время очень изысканной композицией. Фигура Наполеона в окружении маршалов и группа всадников на переднем плане, готовящихся перейти реку вброд, представлены в контровом освещении и выделяются на светлом фоне изящными силуэтами. Композиция разбивается на две части изображением непрозрачного столба пушечного дыма, который усиливает драматизм происходящего события.

Картина «Сражение при Риволи» значительно отличается от одноименного рисунка Карла Верне. Изображение детально проработанной сцены сражения дополнено выразительной группой генералов во главе с Наполеоном, общая композиция наполнена динамикой и подчинена спиралевидному движению. Полотно исполнено в светлом холодном колорите, в отличие от картины «Сражение при Лоди», написанной в теплых коричневатых тонах.

Самым известным произведением Карла Верне на наполеоновскую тему является картина «Утро Аустерлица». Композиция картины проста и лаконична, в ней проявилось стремление художника к строгому стилю и благородству стиля. Группа маршалов и Наполеон максимально приближены к переднему плану и выделяются четкими силуэтами на фоне рассветного неба. Линия горизонта занижена, и перед зрителем не разворачивается панорама поля боя, как на картине «Сражение при Маренго», не угадываются особенности ландшафта. О предстоящем сражении говорят лишь колонны уходящих егерей.

Художник проявляет интерес к изображенным персонажам. Все они объединены общим энергичным движением. Большой жизненной силой в картине отличаются образы маршалов, тщательно переданы их характерные жесты и манеры. А. Дайо, автор книги о мастерах семейства Верне, считает эти изображения лучшими портретами Бернардотта, Бессьера и Мюрата.

Картина написана в характерной для Карла Верне манере - гладкая гляцевидная живопись, богатая одежда и аксессуары переданы в более широкой и уверенной манере. Критики упрекали «Утро Аустерлица» в холодности колорита, им хотелось видеть больше теплых тонов, ведь Аустерлиц запомнился своим ослепительным солнцем, которое многие также были склонны воспринимать как аллегория солнца славы Наполеона.

«Утро Аустерлица» было благосклонно встречено публикой, а художник удостоен ордена 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»⁹.

У Карла Верне существует еще один конный портрет Наполеона в окружении маршалов, представленный на салоне 1808 г.¹⁰ Наполеон изображен на скачущем галопом белом в яблоках жеребце и занимает большую часть полотна (копыта изображенной лошади буквально касаются рамы), на горизонте поднимаются дымы сражения и вид на уходящую вдаль колонна кирасир. Некоторые элементы картины повторяют элементы полотен «Утро Аустерлица» и «Сражение при Маренго». В этом портрете проявилось умение художника сочетать правильность рисунка с изяществом и грацией, но сам портрет Наполеона не отличается яркими индивидуальными характеристиками, не представляет императора героем, лицо Бонапарта лишено эмоций и представлено плоской маской. Складывается впечатление, что художник не стремится передать переживания и мысли, он просто следует сложившейся иконографии в изображении Бонапарта.

Безусловно, Карл Верне не был великим живописцем, и его нельзя ставить в один ряд с А. Гро или Т. Жерико, его произведения, холодные и рафинированные, были отражением эпохи и стиля ампира. Его живописи чужды черты зарождающегося романтизма с резкими светотеневыми контрастами, широкой вдохновенной манерой живописи и бурными страстями. Легкость его искусства была поразительной, без видимых усилий он подчинял своему таланту совершенно разные сюжеты, он переходил от самого легкого жанра к самому строгому. Острый глаз художника подмечал все характерные детали, превращая его произведения в графический документ эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Benisovich M.* Carle Vernet as a Historical Painter // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series. Vol. 16, № 6* (1958, Febr.). P. 184.

² *Dayot A.* Les Vernet, Joseph-Carle-Horace. P., 1898. P. 93.

³ *Vernet Carle.* Les campagnes des francais sous le consulat et l'empire. P., S.a.

⁴ **Бажевити Д. П.** Сражение при Риволи. Бумага, акварель. Архив исторической службы сухопутных войск Франции.

⁵ *Бакле Д'Альб Л. А. Г.* Сражение при Риволи. Холст, масло. Национальный музей. Версаль.

⁶ *Бакле Д'Альб Л. А. Г.* Сражение при Лоди. 1797 г. Бумага, акварель. Архив исторической службы сухопутных войск Франции;

Лежен Л. Ф. Сражение при Лоди. Холст, масло. Национальный музей. Версаль.

⁷ *Quatremere de Quincy.* Recueil de notices historiques lues dans les seances publiques de l'Academie. P., 1834. P. 189.

⁸ *Blanc C.* Une famille d'artistes: les trois Vernet: Joseph, Carle, Horace Vernet. P., 1899. P. 290.

⁹ *Bona F. de.* Une famille de peintres: Horace Vernet et ses ancetres. Lille, 1891. P. 43.