

Т. Н. Гончарова

Рецепция ориенталистских картин О. Верне в художественной критике 1830–1840-х годов

Пик творчества Ораса Верне (1789–1863), одного из наиболее заметных французских художников своего времени, пришелся на Июльскую монархию (1830–1848), благодаря покровительству короля Луи-Филиппа. Как многие его современники, О. Верне испытывал увлечение экзотикой Востока. Почти каждый год одна или несколько его ориенталистских картин выставлялись в Салонах. Его батальные полотна, написанные по королевским заказам, изображали не только разные этапы французского завоевания Алжира, но и реалии жизни в Северной Африке. Увлечение О. Верне восточной культурой нашло отражение и в его картинах на библейские сюжеты, и в жанровых сценах. Статья посвящена изучению восприятия ориенталистских картин О. Верне художественными критиками. В ее основу положены тексты критических обзоров Салонов. В роли критиков выступали известные литераторы, поэты: Т. Готье, П. Мериме, Ш. Бодлер и др. Многие из них являлись горячими приверженцами романтизма, тогда как классицизм оставался востребован в кругах своих сторонников. Эклектизм, присущий творческому методу О. Верне, который может восприниматься как выражение «золотой середины» («*juste milieu*») в искусстве, зачастую встречал пренебрежение со стороны обозревателей Салонов. При этом новаторские приемы О. Верне, среди которых арабизирование Библии, наталкивались на откровенное непонимание.

Ключевые слова: Орас Верне, Июльская монархия, Салоны, ориентализм, художественная критика, художественные направления, «золотая середина»

Tatiana N. Goncharova

The reception of Vernet's Orientalist paintings by art criticism in the 1830s–1840s

Horace Vernet (1789–1863), one of the prominent French artists of his time, achieved his greatest success at the time of the July Monarchy (1830–1848), thanks to the patronage of King Louis-Philippe. Like many of his contemporaries, H. Vernet was fascinated by the exotic of the East. Fast every year one or more of his Orientalist paintings were exposed at the Salons. His battle canvases, commissioned by the King, recorded not only various stages of the French conquest of Algeria, but also the realities of life in North Africa. Vernet's fascination for Eastern culture was reflected in his treatment of biblical subjects and genre scenes as well. This article is devoted to the study of perception of Vernet's Orientalist paintings by art critics. It bases on the texts of critical reviews of the Salons. Well-known writers, poets, such as T. Gautier, P. Mérimée, Ch. Baudelaire and others functioned as critics. Many of them were warm supporters of romanticism, while classicism remained in demand, among others. The eclecticism inherent in the creative method of H. Vernet, which can be perceived as an expression of the «*juste milieu*» in the arts, was often met with disdain by reviewers of the Salons. At the same time, H. Vernet's innovative techniques, including the Arabization of the Bible, ran into frank misunderstanding.

Keywords: Horace Vernet, July Monarchy, Salons, Orientalism, art criticism, artistic directions, «*juste milieu*»

DOI 10.30725/2619-0303-2022-4-142-149

Пик творчества Ораса Верне (1789–1863), одного из наиболее заметных французских художников своего времени, пришелся на годы Июльской монархии (1830–1848). При дворе Луи-Филиппа он занимал видное положение официального художника, имел в своем пользовании обширную мастерскую в Версале и выставлял свои картины в Салонах, как назывались ежегодные экспозиции картин и скульпту-

ры в Лувре. Сам художник считал, что обязан Салонам своей известностью [1, р. 281].

Уже при предшествующем режиме Реставрации карьера О. Верне развивалась стремительно, несмотря на закрепившуюся за ним после краха наполеоновской империи репутацию бонапартиста. Герцог Орлеанский, будущий король Луи-Филипп, обладатель картинной галереи в Пале-Рояле, взял О. Верне под свою опеку, снабжая

его заказами на изображение сражений революционной Франции.

Член Академии изящных искусств с 1826 г., О. Верне получил назначение на престижный пост директора Французской академии в Риме, который он занимал с 1827 по 1835 г, и где проявился его интерес к искусству Возрождения [2, с. 552].

Представитель прославленной династии живописцев, Орас Верне, подобно своему отцу Карлу, приобрел известность, в первую очередь, как мастер батального жанра. При Июльской монархии, когда Франция приступила к колониальному завоеванию Алжира, художнику поступали заказы на батальные полотна для дворца Тюильри и зала воинской славы Версальского музея. Луи-Филипп видел в успехах французской армии возможность выставить себя преемником славы наполеоновской эпопеи и снискать популярность среди французов.

Картины О. Верне на тему покорения Алжира не только фиксировали отдельные эпизоды сражений, но и отображали реалии жизни в Северной Африке, такие как арабы в белых бурнуссах, полуобнаженные женщины, африканская пустыня, паланкины на верблюдах, арабские лошади и т. д. Ориентализм как увлечение экзотикой Востока переживал свой подъем при Июльской монархии. О. Верне совершил несколько путешествий в Алжир, первое из которых состоялось по поручению короля в 1833 г. для изучения местности, где арабы оказывали стойкое сопротивление завоеванию [3, р. 378]. Вынесенный из путешествий интерес к восточной культуре и образу жизни бедуинов вдохновил О. Верне на создание картин на библейские сюжеты, а также на написание жанровых сцен.

Как и другие произведения искусства, экспонировавшиеся в Салонах, живопись О. Верне привлекала внимание художественных критиков, отдаленных последователей Д. Дидро.

При Июльской монархии художественная критика не стала еще отдельной областью знаний и носила преимущественно журналистский характер. Обзоры Салонов помещались в критических разделах многих журналов и газет того времени, таких как «L'Artiste», «Revue des Deux Mondes», «Le Constitutionnel», «La Presse» и др.

В роли критиков выступали известные литераторы, поэты, которые не стеснялись в выражениях для того, чтобы

отстаивать свои эстетические позиции. Ш. Бодлер называл обзоры Салонов «путеводителями для ослов» («guide-ânes»), желая подчеркнуть значимость критиков, мнение которых слепо принималось на веру несведущей в искусстве буржуазной публикой [4, р. 4].

Феномен французской художественной критики 30–40-х гг. XIX столетия весьма плодотворно изучался в российском и советском искусствоведении. В. С. Турчин посвятил целую работу характеристике художественно-критического наследия обозревателей Салонов, таких как Э.-Ж. Делеклюз, П. Мериме, Ш. Ленорман, Г. Планш, Т. Торе, Т. Готье, Ш. Бодлер [5]. Т. Ю. Яковлева изучала художественную критику Ш. Бодлера [6].

Однако упомянутые авторы не ставили своей целью анализ критических отзывов на ориенталистскую живопись О. Верне. В целом, как справедливо отметила А. А. Бринцева, «имя О. Верне достаточно редко встречается на страницах трудов отечественных авторов, посвященных французскому искусству XIX века» [2, с. 559]. Сама А. А. Бринцева известна в современном искусствоведении как специалист по творчеству О. Верне, однако в своих работах исследовательница лишь вскользь коснулась вопросов восприятия его картин в годы Июльской монархии [2, с. 552–554; 7, с. 44, 47].

Во французских биографиях О. Верне за авторством А. Дюранда и А. Дайо содержатся упоминания о критике Салонов, но исключительно в контексте творческих исканий художника [1, р. 250; 8]. К. Ренодо, составитель хронологии жизни и творчества О. Верне, отмечает, как временами философски, но чаще болезненно, художник реагировал на ту критику, которая казалась ему несправедливой [3, р. 69, 74].

Научная новизна настоящего исследования заключается в попытке рассмотреть, как обозреватели Салонов 1830–1840-х гг. оценивали картины кисти О. Верне, в которых присутствовали ориенталистские мотивы. Сам О. Верне обозначал свое отношение к художественной критике так: «Я хочу, чтобы меня критиковали... Справедливая, критика преподнесла мне уроки; несправедливая, дала мне силы» [1, р. 250].

Присущий творческому методу О. Верне эклектизм, который может восприниматься как выражение «золотой середины» («juste milieu») в искусстве, являл

собой компромисс между основными художественными течениями его времени [9, р. 203]. Романтизм, придававший значение чувствам и их выражению в цвете, в 1830-е гг. упрочил свое положение под лидерством Э. Делакруа. В прошлом осталась яростная «битва» 1820-х гг. Среди обозревателей Салон Т. Готье, Т. Торе, Ш. Бодлер были известны тем, что отстаивали позиции романтической школы.

Тем не менее классицизм, делавший акцент на композиции и рисунке, оставался востребован в кругах своих сторонников, как Э.-Ж. Делеклюз. В живописи, как и в парламенте Июльской монархии, имелась своя «партия движения» и своя «партия сопротивления».

Из батальных полотен Верне, посвященных завоеванию Алжира, в Салонах демонстрировались: «Взятие касбы Бона, 27 марта 1832» в 1835 г.; четыре картины на тему осады Константины в 1839 г.; «Взятие смалы Абд-эль-Кадера герцогом Омальским 16 мая 1843» в 1845 г.; «Битва при Исли 14 августа 1844» в 1846 г. Из них только ныне утерянная картина «Взятие касбы Бона» осталась почти незамеченной критикой, так как в смысле общей композиции она мало отличалась от ранней работы Верне «Резня мамелюков» (1819).

Первое, что отмечали критики в образах остальных батальных полотен, – стремление Верне к документальной точности.

Т. Готье называл Верне «журналистом от живописи» и находил, что изображения мундиров, киверов, патронных сумок, пушек удавались ему более всего: «...он создает раскрашенные статьи на завоевания дня; он иллюстрирует информационные бюллетени» [10]. Отсылка к бюллетеням тотчас порождала у современников ассоциации с бюллетенями Великой армии Наполеона, в которых описывался ход военных действий.

В устах критика сравнение картин Верне с бюллетенями, известными своим кратким и официальным языком, явно не делало чести художнику, так как намекало на недостаток творческого самовыражения.

Описывая свои впечатления от «Взятия смалы», Т. Готье высказывал желание увидеть «вместо этой картины, более удовлетворительной с точки зрения стратегии, чем искусства, одну из тех ослепительных и диких схваток, какие Сальватор Роза, Рубенс, Гро, Делакруа и Декан так хорошо

умеют создавать». И с иронией добавлял: «О. Верне написал все это кистью столь же уверенной, как резак. Все эти детали столь же верны действительности, как дагерротипы» [11].

Не приходится сомневаться, что столь резкой оценкой Готье хотел уязвить художника. Дагерротипия, которая была в моде в 1840-е гг., ассоциировалась с работой ремесленника. Отсюда образ резака, который появляется в критике для того, чтобы подчеркнуть отсутствие изящества и креативности в живописной манере. В критических высказываниях Готье сквозит и его антиколониальная позиция, когда он выражает недовольство тем, что на полотнах осады Константины лица арабов обезображены гримасами страха [11]. Критик требовал сочувствия к жителям Алжира, которые погибают как мученики, защищая свою религию и отечество.

Обзор Ш. Бодлером батальной живописи О. Верне шел в том же самом ключе, выделяясь при этом своей полемической заостренностью и резкостью тона. Для начинающего поэта и критика, каким был Бодлер в 25 лет, когда писал свои обзоры Салон 1845 и 1846 гг., Верне на пике славы стал «лицетворением всего худшего в живописи, неким антигероем» в его эстетике [2, с. 553]. В глазах Бодлера одной виртуозности в исполнении недостаточно. Необходимо еще обладать гением колориста, самобытностью и идти в ногу со временем. «Орас Верне – полная противоположность художнику; он подменяет шиком рисунок, какофонией цвет и эпизодами единство...» [12, р. 86].

«Шик» в терминологии Бодлера – живопись, лишённая воображения. К чисто художественным причинам неприязни примешивались политические, ввиду того что Бодлер выступал против войны [12, р. 87–88]. Отсюда гневная тирада в адрес художника: «Орас Верне – солдафон за мольбертом. Я ненавижу искусство, создаваемое под барабанный бой, холсты, на-малеванные галопом, живопись, которая точно выстреливается из пистолета...» [12, р. 85]. Для Бодлера, как и для Готье, батальные полотна Верне – не более, чем «раскрашенные бюллетени».

«Взятие смалы» вызвало шквал эмоций в первую очередь по причине грандиозных размеров картины 21,39 x 4,89 м. Т. Торе злословил, будто какой-то африканский принц хотел увезти с собой это полот-

но, чтобы изготовить из него походную палатку [13]. Отсутствие единства композиции стало главным объектом критики Торе, который безапелляционно заявил, что «это совсем не картина» [14].

В «Битве при Исли», несмотря на меньшие размеры полотна, обозреватель обнаружил те же самые трудности прочтения: «Это не больше картина, чем смала. Это стратегический план, представляющий интерес для военных и редакторов боевых хроник. Невозможно объять сцену в целостности за неимением центрального фокуса и единства впечатления» [15].

Г. Планш вторил Торе, когда утверждал, что «Битва при Исли» не достойна называться картиной [16, р. 284]. У части критиков композиционное решение батальных полотен Верне вызывало ассоциации с панорамой, которая намного лучше смотрелась бы «внутри ротонды» [11; 17].

Общий колорит батальных сцен чаще всего вызывал недоумение. П. Мериме отмечал тусклость, тяжелые и непрозрачные тона картин, изображающих осаду Константины [18, р. 93]. При всем реализме в передаче деталей армейского обмундирования и топографии местности небо на полотнах Верне казалось неправдоподобным. В представлении большинства критиков преобладание тусклых, светло-серых тонов делало его слишком холодным для жаркого климата Африки, который требовал сочных синих оттенков, подобных лазуриту. «Эта африканская картина более холодна, чем прекрасный зимний день. Все в ней такой белизны и ясности, что приходишь в отчаяние», – такими словами начинал Бодлер свой анализ «Взятия смалы» [4, р. 13]. Мериме заострял внимание на театральности поз офицеров, которые оглядываются назад, будто позируют, хотя и подчеркивал «совершенную естественность подавляющего количества фигур», создававшую впечатление присутствия при продвижении всей этой массы людей [18, р. 93–94].

Упреки в чрезмерной театральности преследовали и картины О. Верне на библейские сюжеты, из которых в Салонах демонстрировались «Юдифь и Олоферн» в 1831 г., «Ревекка у колодца» в 1835 г., «Агарь, изгнанная Авраамом» в 1839 г., «Иуда и Фамарь» в 1843 г., «Юдифь» в 1847 г.

Сцены, заимствованные из Ветхого Завета, многократно воспроизводились

художниками всех времен, но Верне всякий раз вносил нотку оригинальности, собственного прочтения. Костюмы персонажей в ветхозаветных сценах Верне имели образцом арабские одежды. На этот счет художник развил целую теорию [19]. По его убеждению, арабы настолько хорошо сохранили свои древние обычаи, что более всего подходят для иллюстрации ветхозаветных сцен [1, р. 98].

Однако предпринятая Верне попытка обновления религиозной живописи не встретила понимания, критики указывали на то, что выписанные на картинах ткани и аксессуары «не принадлежат никакой известной исторической традиции» [20, р. 6].

Ш. Ландон увидел в картине «Ревекка у колодца» «простую сцену арабской жизни» [21, р. 27]. Ш. Ленорман оказался более резким в своем суждении, написав, что картине не хватает дыхания поэзии, что Ревекка «слишком похожа на жену биржевого маклера, а Элеазар вылитый капитан генерального штаба» [22, р. 208].

Трактовка Верне образа Юдифи, иудейской героини, обезглавившей ассирийского полководца Олоферна, также вызвала поток негативных комментариев. В Юдифи без труда узнали заметную в светских кругах актрису Олимпию Пелиссье, которой приписывали любовные связи со многими творческими людьми того времени [23, р. 82–84]. Целомудренная вдова из Библии, совершившая героический поступок во имя независимости иудеев, предстала вдруг в образе порочной актрисы...

Оценив завораживающую силу композиции, Э.-Ж. Делеклюз увидел в ней всего лишь «сцену из романа» наподобие «Ай-венго» Вальтера Скотта и уличил Верне в уступках вульгарному вкусу [24, р. 22–23]. Г. Планш тщетно пытался найти в картине настоящие эмоции. По мнению критика, Юдифь в изображении Верне слишком жеманная, голове Олоферна не хватает величия, к тому же она не внушает ужаса. Ставя в пример простоту трактовки сюжета в одноименной фреске Микеланджело из Сикстинской капеллы, Планш заключал, что неудача Верне проистекает из «претензии приукрасить и обуржуазить библейскую драму, пытаясь ее обновить, одеть в современный костюм» [25, р. 31–32].

В свою очередь, А. Тардьё, ставя в пример «Юдифь» А. Аллори, заявлял, что у флорентийского художника «осмысленное прочтение и лучшее понимание Библии».

Черты иудейской героини в исполнении Верне «больше подходят для мести обиженной любовницы», напрасно искать в них религиозное вдохновение и преданность родине [20, p. 5].

Обозреватели Салона 1847 г. подчеркивали сходство «Юдифи» Верне с «Юдифью у ворот Бетулии» Ж.-К. Циглера, вызвавшей нападки из-за своей мужеподобности (*virago*).

Арсен Уссэ, отдававший предпочтение «Юдифи» Верне, язвительно заявлял о том, что «отдал бы Юдифь Ораса Верне лишь бы избавиться от Юдифи Циглера» [26, p. 34]. Т. Торе злорадствовал: «Вполне разделяю его мнение, разве что охотно отдал бы обеих...» [28, p. 47–48]. Для Г. Планша «Юдифь» – это «самая прискорбная работа, которую Верне подписал своим именем» [28, p. 356]. В глазах обозревателей Салона 1831 и 1847 гг. обе Юдифи Верне воплощали собой не библейскую героиню, а красивую француженку или итальянку.

Картина «Иуда и Фамарь» также стала объектом нападок в основном из стана классицистов. В Фамари, как и в Юдифи, критики увидели падшую женщину или просто бедуинку, а не ветхозаветную героиню, которая коварством соблазнила своего свекра Иуду.

Л. Кюрмер иронизировал: «Фамарь, молодая и стройная, едва открывает два черных глаза, светящихся умом и поэзией. Без всякого сомнения, эта женщина здесь для того, чтобы загнать старого Иуду в ловушку. Говорят, что это глава Библии; тем лучше, иначе это была бы попросту красивая порнография...» [30, p. 27]. По утверждению Л. Песса, ценителей искусства скандализировала непозволительная фамильярность Верне при трактовке библейского сюжета. «Он, кажется, воспользовался комментарием Парни для того, чтобы воспроизвести эту галантную сцену» [30, p. 272].

Упоминание Э. Парни, автора довольно легких, эротических стихов, свидетельствовало о том, что Песс считал Верне слишком легковесным в трактовке серьезного сюжета. Верне, избегавший отвечать на критику в свой адрес, не стал молча сносить упреки в аморальности. «В то время, когда каждый думает “Тайны Парижа”, что остается думать о подобном ханжестве?» – писал он своей супруге, насмехаясь над «боязливими сознаниями газетных бумагомарателей», к каковым, без сомнения,

относил Луи Песса и других мелких обозревателей [1, p. 266]. По мнению Верне, только «большие колпаки», чей гений получил признание, как композитор Ф. Шопен, способны были понять его творчество.

Меньше всего возражений вызвала картина «Агарь, изгнанная Авраамом». По мнению П. Мериме, отображенный на ней характер «мятежной рабыни», которая уходит от своего хозяина, бросая ему на прощание «взгляд, полный презрения и неукротимой отваги», – это интересная находка художника, впервые трактовавшего его таким образом. В целом Мериме находил персонажи выразительными, цветочным, а изображение пустыни удавшимся [18, p. 95].

Из жанровых сцен в исполнении О. Верне в Салонах демонстрировались: «Арабский сказитель» в 1834 г., «Охота на кабанов в долине Атласа 28 мая 1833» в 1836 г., «Охота на львов» в 1839 г., «Путешествие по пустыне» в 1844 г. Критика, занятая в основном разбором исторической живописи, уделяла гораздо меньше внимания жанровым сценам. Верблюжий караван, представленный на картине «Путешествие по пустыне», которую Верне написал во время своего пребывания в Петербурге в конце 1842 г., тоскуя по арабам и раскаленному солнцу, вызвал лишь сухие упоминания критиков [1, p. 215–216; 31, p. 363]. Успех «Арабского сказителя» оказался ненамного более значительным. Т. Готье едва удостоил его вниманием, не пожалев при этом ни места, ни эпитетов, ни восклицательных знаков для описания полотна Э. Делакруа и А.-Г. Декана, настоящих мэтров ориентализма, тогда как Верне в его глазах – художник с искусственно раздутой или даже узурпированной репутацией. Готье советовал посетителю Лувра быстро пройти мимо «Арабского сказителя», чтобы вернуться посмотреть еще раз на «Чтение фирмана», полагая, что изображение арабов, слушающих рассказчика, лучше удалось Декану, который «не имеет себе равных в воспроизведении восточных сцен» [32].

В картине «Охота на кабанов в долине Атласа» Г. Планш увидел оживленные и воинственные движения, лучше удавшиеся художнику, чем в «Битве при Фонтенуа» и «Битве при Йене». Для коварного критика это повод, чтобы посоветовать Верне не заниматься более исторической живописью: «Уповаем на то, что он вскоре будет на-

значен первым художником королевской охоты» [33, р. 338].

Что же до техники исполнения, то анонимный автор в «L'Artiste» сожалел, что не нашел в этой картине «одной из тех ужасающих схваток с дикими зверями, какими их писал Рубенс» [34, р. 79].

Исполнение слишком гладкое и ровное, по его мнению, охлаждало сцену охоты, не позволяя крови стынуть в жилах от ужаса. «Охота на львов» Верне вновь вызвала ассоциации с одноименной картиной П. П. Рубенса, за исключением энергичности выражения.

Разочарованный П. Мериме высказал подозрение, что «Верне пришлось видеть больше охот на кабанов, чем на львов». Хотя и признавая в картине много движения, писатель находил в ней мало правдивости. «Этот араб, опрокинутый под свою лошадь, этот верблюд, который, кажется, вменяет себе в обязанность сожрать львицу, эти лошади, которые демонстрируют свой ужас только посредством разверстых ноздрей, нисколько не вызывают моего энтузиазма» [18, р. 95].

Подводя итог, приходится констатировать, что ориенталистские картины Ораса Верне встречали неприятие со стороны как приверженцев традиции, так и сторонников новых веяний. По мнению приверженцев романтизма, таких как Т. Готье, Т. Торе, Ш. Бодлер, Верне слишком рьяно придерживался классических канонов, придавая чрезмерное значение прорисовке деталей, пренебрегая цветом, избегая изображения сильных страстей. В их глазах, на фоне ярких ориенталистских полотен Э. Делакруа и А.-Г. Декана, картины Верне очень сильно проигрывали.

В то же время сторонники классицизма, например Э.-Ж. Делеклюз, также обрушивали на Верне свою критику, находя в его картинах недостаток подражательства великим мастерам прошлого. И те, и другие считали неуместными арабские костюмы на библейских персонажах и ставили в упрек О. Верне отсутствие глубоких душевных переживаний у его героев.

Эта ситуация О. Верне между двух огней в целом очень похожа на ту, в которой пребывал его покровитель король Луи-Филипп, подвергавшийся нападкам со стороны как республиканцев, так и легитимистов за свое стремление проводить умеренную политику в духе «*juste milieu*». И поскольку политический аспект в худо-

жественной критике принимался во внимание почти в равной мере с эстетическим, репутации О. Верне среди обозревателей Салонов вредил его имидж официального художника.

Со временем суждение о картинах О. Верне стало более беспристрастным, избавившись от всего сиюминутного. Многие из его полотен, подвергавшиеся нападкам, перешли в разряд шедевров, как «Взятие смалы Абд-эль-Кадера», поскольку в них стали подмечать то, что оставалось невидимым ранее, а именно интерес художника к арабской культуре, мастерское выстраивание композиции, виртуозное владение кистью, живость и неутомимый жар в исполнении.

В целом, пренебрежение, которое обозреватели Салонов демонстрировали по отношению к ориенталистской живописи О. Верне, подтверждает народную мудрость о том, что современники – плохие судьи.

Список литературы

1. Durande A. Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies. Paris: J. Hetzel, 1864. 360 p.
2. Бринцева А. А. Творчество Ораса Верне в зеркале критики // Искусствоведение. 2011. № 1–2. С. 548–564.
3. Renaudeau C. Horace Vernet (1789–1863): chronologie et catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Thèse de doctorat sous la dir. de Bruno Foucart. Lille: ANRT, 2000. 850 p.
4. Baudelaire-Dufaÿs Ch. Salon de 1845. Paris: Jules Labitte, 1845. 72 p.
5. Турчин В. С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков. Москва: Изд-во МГУ, 1987. 368 с.
6. Яковлева Т. Ю. Становление литературно-художественной журналистики Франции XIX века. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/zhurnalistika-pervoj-poloviny-xix-veka.htm> (дата обращения: 15.01.2022).
7. Бринцева А. А. Полотно Ораса Верне «Взятие смалы Абд-эль-Кадера» как живописный документ французского завоевания Алжира // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 10, ч. 3. С. 44–47.
8. Dayot A. Les Vernet. Joseph-Carle-Horace. Paris: Armand Magnier, 1898. 238 p.
9. Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. Paris: Macula, 1987. 448 p.

10. Gautier T. Salon de 1839 // La Presse. 1839. Mai 18.
11. Gautier T. Salon de 1845 // La Presse. 1845. Mar. 18.
12. Baudelaire-Dufaÿs Ch. Salon de 1846. Paris: Michel Lévy frères, 1846. 132 p.
13. Thoré T. Salon de 1845 // Le Constitutionnel. 1845. Févr. 25, № 56.
14. Thoré T. Salon de 1845 // Le Constitutionnel. 1845. Mar. 18, № 77.
15. Thoré T. Salon de 1846 // Le Constitutionnel. 1846. Avr. 30, № 120.
16. Planche G. Le Salon de 1846. La Peinture // Revue des Deux Mondes. 1846. Vol. 14, № 2. P. 283–299.
17. Delécluze E.-J. Salon de 1845. Aperçu général – M. Horace Vernet // Journal des débats politiques et littéraires. 1845. Mar. 18.
18. Mérimée P. Salon de 1839 // Revue des Deux Mondes. 1839. Vol. 18, № 1. P. 83–103.
19. Vernet H. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes // L'illustration. 1848. Vol. 10, № 259. Févr. 12. P. 370–372.
20. Tardieu A. Salon de 1831. Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts. Paris: Chez Pillet aîné, 1831. 304 p.
21. Landon Ch.-P. Annales du Musée et de l'École des Beaux-arts, Salon de 1835. Paris, 1835. 88 p.
22. Lenormant Ch. De l'école française en 1835. Salon annuel // Revue des Deux Mondes. 1835. Vol. 2, № 2. P. 167–209.
23. Arrigon J. L. Les années romantiques de Balzac, d'après des documents nouveaux et inédits. Paris: Perrin, 1927. 297 p.
24. Delécluze E.-J. Exposition au Luxembourg: M. H. Vernet // L'Artiste. 1831. T. 1. P. 21–24.
25. Planche G. Salon de 1831. Paris: Pinard, 1831. 304 p.
26. Houssay A. Salon de 1847 // L'Artiste. 1847. T. 9. P. 33–35.
27. Thoré T. Le Salon de 1847, précédé d'une lettre à Firmin Barrion. Paris: Alliance des arts, 1847. 204 p.
28. Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture // Revue des Deux Mondes. 1847. Vol. 18, № 2. P. 354–366.
29. Curmer L. Salon de 1843 // Les Beaux-Arts. 1843. Vol. 1. P. 25–29.
30. Peisse L. Le Salon de 1843. Tableaux d'histoire // Revue des Deux Mondes. 1843. Vol. 2, № 2. P. 255–273.
31. Peisse L. Le Salon de 1844 // Revue des Deux Mondes. 1844. Vol. 6, № 2. P. 338–365.
32. Gautier T. Salon de 1834 // Théophile Gautier. URL: <http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1834.pdf> (дата обращения: 17.01.2019).
33. Planche G. Études sur l'école française (1831–1852) // Peinture et sculpture. Paris: Michel Lévy frères, 1855. Vol. 1. P. 281–357.
34. Anonyme. Le Salon de 1836. Peinture // L'Artiste. 1836. T. 11. P. 75–79.

References

1. Durande A. Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et biographies. Paris: J. Hetzel, 1864. 360.
2. Brintseva A. A. Creativity of Horace Vernet in the mirror of criticism. Art History. 2011. 1/2, 548–564 (in Russ.).
3. Renaudeau C. Horace Vernet (1789–1863): chronologie et catalogue raisonné de l'oeuvre peint. Thèse de doctorat sous la dir. de Bruno Foucart. Lille: ANRT, 2000. 850.
4. Baudelaire-Dufaÿs Ch. Salon de 1845. Paris: Jules Labitte, 1845. 72.
5. Turchin V. S. From the history of Western European art criticism of the XVIII-XIX centuries. Moscow: Publ. house of Moscow State Univ., 1987. 368 (in Russ.).
6. Yakovleva T. Yu. Formation of literary and artistic journalism in France in the 19th century. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/yakovleva-stanovlenie-zhurnalistiki/zhurnalistika-pervoj-poloviny-xix-veka.htm> (accessed: Jan. 15.2022) (in Russ.).
7. Brintseva A. A. The canvas of Horace Vernet «The Taking of Abd-el-Kader» as a pictorial document of the French conquest of Algeria. Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history: questions of theory and practice. Tambov, 2014. 10 (3), pp. 44–47 (in Russ.).
8. Dayot A. Les Vernet. Joseph-Carle-Horace. Paris: Armand Magnier, 1898. 238.
9. Rosenthal L. Du Romantisme au Réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. Paris: Macula, 1987. 448.
10. Gautier T. Salon de 1839. La Presse. 1839. Mai 18.
11. Gautier T. Salon de 1845. La Presse. 1845. Mar. 18.
12. Baudelaire-Dufaÿs Ch. Salon de 1846. Paris: Michel Lévy frères, 1846. 132.
13. Thoré T. Salon de 1845. Le Constitutionnel. 1845. Févr. 25, № 56.
14. Thoré T. Salon de 1845. Le Constitutionnel. 1845. Mar. 18, № 77.
15. Thoré T. Salon de 1846. Le Constitutionnel. 1846. Avr. 30, № 120.
16. Planche G. Le Salon de 1846. La Peinture. Revue des Deux Mondes. 1846. 14 (2), 283–299.
17. Delécluze E.-J. Salon de 1845. Aperçu général – M. Horace Vernet. Journal des débats politiques et littéraires. 1845. Mar. 18.
18. Mérimée P. Salon de 1839. Revue des Deux Mondes. 1839. 18 (1), 83–103.
19. Vernet H. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes. L'illustration. 1848. 10 (259), févr. 12, 370–372.

Рецепция ориенталистских картин О. Верне в художественной критике ...

20. Tardieu A. Salon de 1831. *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*. Paris: Chez Pillot aîné, 1831. 304.
21. Landon Ch.-P. *Annales du Musée et de l'École des Beaux-arts, Salon de 1835*. Paris, 1835. 88.
22. Lenormant Ch. De l'école française en 1835. Salon annuel. *Revue des Deux Mondes*. 1835. 2 (2). P. 167–209.
23. Arrigon J. L. Les années romantiques de Balzac, d'après des documents nouveaux et inédits. Paris: Perrin, 1927. 297.
24. Delécluze E.-J. Exposition au Luxembourg: M. H. Vernet. *L'Artiste*. 1831. 1, 21–24.
25. Planche G. Salon de 1831. Paris: Pinard, 1831. 304 p.
26. Houssay A. Salon de 1847. *L'Artiste*. 1847. 9, 33–35.
27. Thoré T. Le Salon de 1847, précédé d'une lettre à Firmin Barrion. Paris: Alliance des arts, 1847. 204.
28. Planche G. Le Salon de 1847. La Peinture. *Revue des Deux Mondes*. 1847. 18 (2), 354–366.
29. Curmer L. Salon de 1843. *Les Beaux-Arts*. 1843. 1, 25–29.
30. Peisse L. Le Salon de 1843. Tableaux d'histoire. *Revue des Deux Mondes*. 1843. 2 (2). P. 255–273.
31. Peisse L. Le Salon de 1844. *Revue des Deux Mondes*. 1844. 6 (2), 338–365.
32. Gautier T. Salon de 1834. Théophile Gautier. URL: <http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1834.pdf> (accessed: Jan. 17.2022).
33. Planche G. Études sur l'école française (1831–1852). Peinture et sculpture. Paris : Michel Lévy frères, 1855. 1, 281–357.
34. Anonyme. Le Salon de 1836. Peinture. *L'Artiste*. 1836. 11, 75–79.