

Е. В. Нестерова

Между академизмом и салоном. Анри Шопен – икона стиля?

В статье рассказывается о французском художнике Анри Фредерике Шопене (1804–1880), бывавшем в России, выставившем свои произведения на академических выставках, получившем звание почетного вольного общника Императорской Академии художеств. Его произведения были очень популярны, часто гравировались и не раз копировались художниками. Эти копии иногда принимали за оригинальные полотна русских живописцев. В статье объясняются причины популярности Шопена и рассказывается об опыте установления его авторства по отношению к ряду произведений.

Ключевые слова: Анри Фредерик Шопен; копия; икона стиля; академизм; салон

Нестерова Елена Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Email: nesterova.museum@mail.ru

ORCID 0009-0008-3292-8942

Elena Nesterova

Between Academic and Salon Art. Henri Frederic Schopin – Style Icon?

The article tells about the French artist Henri Frederic Chopin (1804–1880), who visited Russia, exhibited his works at the academic exhibitions, and received the title of the honorary associate of the Imperial Academy of Arts. His works were very popular, they were often engraved and copied by artists. These copies were sometimes mistaken for original paintings by Russian painters. The article explains the reasons for Chopin's popularity and describes the experience of establishing his authorship in relation to a number of works.

Keywords: Henri Frederic Schopin; copy; style icon; academic style; salon painting

Nesterova, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

Doctor of Sciences in Art History, Professor.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

Email: nesterova.museum@mail.ru

ORCID 0009-0008-3292-8942

Сегодня немногие помнят имя Анри Фредерика Шопена (Henri Frédéric Schopin, 1804–1880), французского художника, ставшего популярным в Европе и не раз бывавшего в России. В середине XIX столетия его произведения служили образцом для многих представителей отечественного искусства, придерживавшихся академического направления, но стремящихся расширить его границы. Этот художник соединял профессиональный академический уровень исполнения, романтическую взволнованность и эротическую соблазнительность героев с классическими библейскими и историческими сюжетами, вводил в свои полотна становившуюся все более популярной экзотическую ориентальную тематику, пытаясь убедительно передавать обстоятельства и место действия изображаемого события. Шопен обращался также к литературным источникам, используя пример вымышленных героев, чья жизненная позиция является оправданием совершенных ими поступков. Подобное сочетание оказалось весьма актуальным в эволюции академического искусства середины XIX в., стремящегося к переменам, новым идеям и идеалам. Романтизм постепенно уходил в прошлое, найдя своеобразное продолжение в историзме с его стремлением примерить костюмы разных эпох. Приближалось время реализма и нового «археологического» подхода к изучению давно прошедших событий, а также к оценке настоящего, с правдивым уточнением подробностей и претензией на психологическое осмысление поступков и действий героев прошлого. При этом идеализация в сторону «красивости» с расчетом на буржуазный вкус была весьма востребована публикой. Анри Шопен, во многом сохраняя традиции академического романтизма, пытался приблизиться к требованиям зарождавшейся новой моды, балансировавшей между академизмом, историзмом и салоном.

О популярности Шопена в России при его жизни говорит, в частности, и то, что информация о художнике попала в «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», где было отмечено, что Анри Шопен с 1816 по 1818 г. учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге¹. В иностранных источниках об этом, правда, не упоминается. Из зарубежных энциклопедий, таких как Бенези

(Bénézit) и Лярусс (Larousse), известно, что будущий художник родился в семье французского скульптора Жан-Луи-Теодора Шопена (ок. 1747 – 1815), работавшего, помимо Франции, в России при Екатерине II, а также в Германии. В 1821 г. семья переехала в Париж, где молодой человек продолжил учиться живописи в мастерской прославленного живописца барона Жан-Антуана Гро, параллельно посещая занятия в Школе изящных искусств. В 1831 г. Шопен выиграл Римскую премию, представив картину «Ахиллес, преследуемый богом реки Ксанф» на сюжет «Одиссеи», после чего на четыре года уехал в Рим как стипендиат Французской академии изящных искусств. По возвращении Анри Шопен дебютировал в 1835 г. в Парижском салоне с четырьмя картинами и был удостоен золотой медали, а в 1854 г. получил орден Почетного легиона. Художник был весьма мастеровит, творчески продуктивен и вскоре стал широко известен. Свидетельством его популярности стало и то, что большая часть произведений Шопена печаталась в технике литографии или гравировалась на металле специалистами в этой области, как только они появлялись на выставках. Его картины воспроизводились знаменитым французским гравером-репродукционистом Жан-Пьером-Мари Жазе (1788–1871), английским офортисом Джеймсом Чарльзом Армитейджем (1802–1897), издавались в виде фототипий в берлинском издательстве художника и фотографа Гюстава Шауэра (1826–1902) и многими другими, благодаря чему становились известными не только во Франции, но и за ее рубежами.

Своя судьба была у произведений Шопена и в России. Оригинальные полотна художника демонстрировались в Петербурге в Академии художеств в 1849, 1850, 1852 и 1859 гг. Это в первую очередь «Суд царя Соломона» (1848) – произведение, за которое живописец получил звание почетного вольного общника Императорской Академии художеств в 1848 г. Эта же картина была показана на академической выставке еще раз в 1850 г. Шопен, в благодарность за избрание его в круг художественной элиты Петербурга, подарил свое произведение музею Императорской Академии художеств. На той же ежегодной академической выставке были показаны «Саул и Давид» (1850), через год – еще два полотна: «Рахиль» и «Ревекка»

(1852), а в 1859 – три: «Иосиф, проданный своими братьями», «Отчаяние Иакова при вести о смерти Иосифа», «Золотой век». В обзоре выставки 1850 г. Давид Мацкевич² писал: «Чрезвычайно много толков возбуждают две картины господина почетного общника Шопена» [6, с. 66]. Однако разговор о живописце автор решил предварить информацией о французской живописной школе от Пуссена и до современных мастеров, которые к тому времени стали обращать на себя все больше внимания в России: «Французская живописная школа имеет свой отдельный самостоятельный характер. Характер этот обуславливается преобладанием действительного над мечтательным и идеальным. <...> У всех их главное достоинство – это мастерская, отчетливая кисть. Но где же мысль? Где же возвышенное чувство, которое должно быть благотворным светильником в сюжетах исторических? <...> Их ни у кого почти нет, исключая впрочем Деляроша... К счастливым исключениям должно причислить Горация Вернета, Гаварни... и наконец Шопена» [6, с. 73–74]. Таким образом художник «попадает» в компанию довольно разных, но пользующихся на тот момент известностью и популярностью в России французских мастеров. Отмечая сильные стороны художника, автор обзора замечает: «Обе картины Шопена могут назваться истинными представительницами французской живописной школы, которой главные достоинства: мягкость и пластичность кисти, грациозность рисунка и в особенности мастерская отделка аксессуаров: мрамора, золота, шелка, кисеи, полотна и прочего» [6, с. 76]. И при этом делается вывод: «Блистать, щеголять формами, производить ими эффект – сделалось потребностью каждого французского живописца» [6, с. 76]. По сути, автор отмечает те качества и особенности французской живописи, которые позже будут ассоциироваться с представлением о салонном искусстве, легко вошедшем в контакт с академическим направлением второй половины XIX в., расцветив его новыми красками. Со временем широко тиражируемое мастерами разного профессионального уровня салонное направление приобретет негативный оттенок в оценке многих критиков. Но в середине столетия оживление академической традиции неким идеализированным

жизнеподобием как в Европе, так и в России воспринималось как удачное решение.

После получения в 1848 г. звания почетного вольного общника «во внимании к таланту его и приятной живописи» [1, л. 3], на следующий год, в 1849-м, Анри Шопен подал прошение в совет Императорской Академии художеств «о дозволении ему произвести программу для получения звания профессора» [1, л. 3]. Живописцу было предложено создать картину, «изображающую царя Саула, окруженного дочерьми и внимающего Давиду, играющему на арфе» [1, л. 3]. Картина эта в 1850 г. и была представлена в Совет академии. Однако в звании профессора художнику было отказано, о чем говорится в письме ректора академии В. Шебуева министру императорского двора: «При сем Совет положил донести... что Академия поставляет себе за неперменное правило: при производстве в Профессоры более всего требовать строгости в рисунке и прочих частях живописи, во-первых, с той целью, чтобы из строго верного направления школы, чем она отличается ныне, не унижить ее до ложно-красивого в искусстве, а во-вторых, чтобы возведение в звание профессора, имеющее важное преимущество... было согласовано с возможно высшею степенью достоинств художественного произведения» [1, л. 3–3 об.]. Таким образом, академическое руководство выступило более строгим ценителем классических традиций, чем художественная критика. Тем не менее работы Шопена были настолько популярны в России, что в какой-то степени служили школьными «прописями» для многих отечественных живописцев, они неоднократно копировались и становились источником подражания и вдохновения. Известно, что в том же 1850 г. Шопен прислал для конкурса в Императорской Академии художеств «два ящика с картинами» [2, л. 1]. Несколько из этих картин было приобретено императором: «Государь император Высочайше позволить изволил выплатить из Кабинета художнику Шопену за купленные у него четыре картины три тысячи рублей серебром» [2, л. 8]. К сожалению, названия этих картин в документе не упоминаются, кроме одной: «Людовик XIV» [2, л. 7]. Впрочем, не столько даже живописные оригиналы, сколько их гравированные

воспроизведения стали образцами для обучения и копирования молодых художников и учеников петербургской академии.

Неоднократно полотна Шопена воспроизводились на страницах периодических изданий. В «Иллюстрированной газете» за 1870 г. была опубликована одна из последних на тот момент, как было сказано в сопроводительном описании к картине, работ художника: «Авраам, отпускающий из своего дома Исаака с Ревеккой» (1868). Публикацию сопровождала небольшая заметка под названием «Две картины французской школы», где информация о Шопене давалась вместе с материалом о немецком художнике Франце Ксавере Винтерхальтере (1805–1873) [5]. В заметке, в частности, упомянута картина Шопена «Сестры милосердия в Крыму» (1859), приобретенная великим князем Константином Николаевичем, местонахождение которой на сегодняшний день неизвестно. Картины Шопена воспроизводились, кроме «Иллюстрированной газеты», еще и в журналах «Нива» («Рай Магомета») в 1873 г., «Север» («Эсфирь») в 1902, 1905 и 1912 гг., «Родина» («Исход евреев из Египта») в 1912 г. В целом оценка творчества живописца не сильно разнилась в имеющихся публикациях. Вот пример одной из рецензий (на картину «Рай Магомета»): «Художник этот в композициях своих поражает блеском и декоративностью, подчас грандиозную, производящую на первый взгляд громадное впечатление, при втором и третьем обзорах ослабевающее. Это происходит, конечно, от того, что схватив самую характерную – конечно, не без утрировки и довольно сильной – сторону быта прошлого, в лицах персонажей, вводимых в картину, Шопен далеко не вырабатывает характер сцены. Драма, которую готовишься выследить по приготовлениям, обыкновенно обманывает ожидания» [7].

Восхищение французским художником в России разделяли далеко не все, критические оценки в отношении его творчества усиливались по мере углубления реалистических тенденций. В некрологе на смерть живописца, опубликованном в отечественной газете «Голос» в 1880 г., было отмечено: «Его картины отличаются прекрасною композицией и мастерским исполнением, но лишены глубокого содержания». Далее автор некролога перечисляет названия некоторых

«наиболее известных» полотен: «„Карл IX, подписывающий декрет о Варфоломеевской ночи“, „Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне“, „Руфь и Вооз“, „Дочь фараона спасает малютку Моисея“, „Давид, играющий перед Саулом“, „Павел и Виргиния“, „Рай Моха-меда“, „Туалет Юдифи“, „Семейство Ченчи“, „Костер Сарданапала“, „Петр Великий у Полтавы“, „Суд Соломона“ и многие другие» [4, с. 3]. Перечисленные сюжеты уже сами по себе во многом характеризуют ту смесь представлений из Библии, истории и беллетристики в сознании художника, которой отмечен переход от академической классики к позднему салонному академизму. Спустя три года после смерти Шопена И. Е. Репин в письме П. М. Третьякову от 8 марта 1883 г. писал: «...Шопен и Беллоли должны считаться образцами художества?! Как бы не так, меня рвет от этой лжи последних, и я бы за них гроша не дал» [8, с. 61]. Постепенно имя Анри Шопена стало забываться в России, появились новые тенденции в искусстве и новые кумиры. Тем не менее есть основания несколько углубиться в изучение наследия этого популярного в свое время французского живописца в нашей стране.

Подаренная музею Академии художеств картина «Суд царя Соломона» сейчас находится в Государственном Эрмитаже (ГЭ). Любопытно, что спустя всего несколько лет именно этот сюжет был объявлен темой программы на малую золотую медаль, данную ученикам академии в 1854 г. (когда в конкурсе участвовали среди прочих Николай Ге и Константин Флавицкий), что говорит о близости задач, ставившихся в это время художниками академического направления в разных странах. Выпускники могли видеть картину Шопена, посещая музей академии, и в какой-то мере вдохновляться ею. Полотно Ге даже имеет овальное завершение в своей верхней части, как и работа А. Шопена. Сходство приемов, которое можно увидеть в картинах русских художников, во многом диктовалось действующей академической традицией. И все же, возможно, эти работы были выполнены не без оглядки на произведение популярного французского художника, которое Ге и Флавицкий не могли не знать.

Таким образом, не стоит преувеличивать, но нельзя и преуменьшать влияние Шопена на его современников. Пожалуй,

в некотором смысле его можно назвать иконой стиля для живописцев академического направления переходного периода, ведь его произведения избирались образцами для копирования, привлекая теми качествами, о которых было сказано выше. Не случайно Репин упоминает рядом фамилии Шопена и А. Ф. Беллоли (1820–1881), чья картина «Купальщицы» также пользовалась большой популярностью в России, многократно копировалась и даже ошибочно приписывалась Т. А. Неффу. Такая же судьба и у некоторых произведений Шопена. Копиям с его картин приписывалось авторство известных русских живописцев.

В Научно-исследовательском независимом центре экспертиз имени А. Бенуа нам пришлось познакомиться с именем Анри Фредерика Шопена во время работы над одной из таких копий, что во многом и стало поводом к поискам информации о художнике. Принесенную на экспертизу картину на мифологический сюжет владделец считал работой русского живописца академического направления Василия Егоровича Раева (1808–1871). Проведенное технологическое исследование позволило датировать произведение серединой XIX столетия, однако подписи В. Раева, как и никакой другой, на картине обнаружено не было, а подготовительный рисунок, видимый на ИК-рефлектограмме, носил явно копийный характер. Он не строил форму, как учили в академии, а обводил ее по контуру. Смущал и сам сюжет картины, в действительности не вписывающийся в известные сюжеты античной или какой-либо другой мифологии. В работах учеников и выпускников Императорской Академии художеств в Петербурге, среди официально объявленных программ ничего подобного не встречалось.

В процессе изучения полотна было установлено, что на самом деле сюжет картины не мифологический, а является иллюстрацией к повести Франсуа Рене де Шатобриана «Атала, или любовь двух дикарей в пустыне», опубликованной в 1801 г., после путешествия автора в Северную Америку. В центре повествования трагическая любовь двух главных героев – индейцев Шактаса и Аталы из враждующих племен. Повесть была столь популярна, что с 1801 по 1805 г. была переиздана 11 раз и переведена на множество языков. Она была

известна и в России. На произведении, которое изучалось в центре им. Бенуа, был изображен эпизод, в котором Атала развязывает путы на теле возлюбленного, освобождая его из плена (*ил. 1*). Выяснилось, что в 1842 г. Анри Фредерик Шопен исполнил два живописных полотна на сюжет этого произведения: «Атала освобождает Шактаса» и «Встреча с монахом в лесу» (обе 82×60 см, подписаны и датированы. Картины продавались на зарубежных аукционах в 2004 и 2005 гг.). В 1843 г., спустя год после написания полотен, французский гравер Луи Рене Люсьен Ролле (1809–1862) исполнил две парные тоновые гравюры по этим живописным произведениям почти что в натуральную величину (*ил. 2*). Живописная копия, пришедшая на экспертизу, судя по всему, была выполнена с гравюры, так как есть некоторые незначительные отличия от оригинала в цветовом решении копии и мелких деталях. Важно отметить, что именно такая гравюра, исполненная в технике меццо-тинто (или «черная манера»), хранится в Научно-исследовательском музее при Академии художеств. В середине XIX столетия залы музея были ежедневно открыты для копирования учащимися с картин и эстампов: в период с 1 марта по 1 октября – с 9 часов утра до 16 часов вечера, а с 1 октября по 1 марта – с 9 до 15, и это копирование входило в обязательную практику обучения [3, л. 1]. Вполне возможно, что живописная копия была исполнена с гравюры русским художником, однако приписывать ее конкретному автору, а именно В. Раеву, нет никаких оснований.

В Государственном Русском музее (ГРМ) хранится монументальное полотно «Нахождение Моисея дочерью фараона» (151×180 см), в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ) находится его уменьшенный вариант (58×82 см), датированный 1856 г. и имеющий остатки неразборчивой подписи. Какое-то время авторство обеих картин связывалось с именем рано ушедшего представителя академического направления в русском искусстве середины XIX в. К. Д. Флавицкого. Подписи этого художника на картинах обнаружено не было, и сомнение в его авторстве уже высказывалось сотрудниками музеев на основании имеющихся стилистических отличий. Тем не менее в последнее издание музейного каталога ГРМ картина еще включена как работа Флавицкого. Оказалось, что

сложная многофигурная композиция этих полотен точно повторяет картину Шопена, демонстрировавшуюся в парижском Салоне в 1845 г. и литографированную Жазе буквально на следующий год (1846). Известен также датируемый 1850-ми гг. офорт Армитейджа на тот же сюжет (*ил. 5*). Гравюры с этой композиции быстро разошлись по многочисленным популярным изданиям 1850-х, таким как «Краткая библейская история», «Шедевры европейского искусства», «Знаменитые красавицы из Священной истории». Таким образом, картины из ГРМ и ГТГ, скорее всего, являются копиями с полотна Шопена. Во всяком случае, жесткие и довольно плоские формы, контур, изолирующий, будто вырезающий фигуры из фона, рисунок, обводящий крупные и мелкие детали, просвечивающий сквозь красочный слой, свидетельствуют о копийном характере картины из ГРМ. Любопытно, что обе работы не полностью, но очень близко повторяют цветовую палитру оригинальной картины. Почему же их связали с именем Флавицкого? В ГРМ картина попала в 1925 г. из Государственного музейного фонда, ранее она находилась в Бытовом музее Ковригиных. Могла ли копия из ГРМ быть сделана Флавицким? На этот вопрос нет ответа. Можно лишь отметить, что в 1855 г. Флавицкий уже работал над программой на большую золотую медаль («Братья продают Иосифа в рабство»), при этом изображение верблюда на втором плане полотна как будто заимствовано с упомянутой картины Шопена, правда, развернуто зеркально. Во всяком случае, мы не можем отрицать, что Флавицкий мог быть знаком с творчеством А. Шопена.

В Таганрогском художественном музее хранятся еще две работы, связанные с именем этого французского художника. Обе они проходили реставрацию в ГРМ. Одна из них, включенная в Госкаталог, называется там «Благословение Ревекки» (х., м. 82×66 см) (*ил. 3*). При реставрации выяснилось, что и эта картина является копией с французского мастера, причем название в Госкаталоге ошибочное. Оно относится к другой картине из Таганрогского музея, графическое воспроизведение которой было опубликовано в «Иллюстрированной газете» № 29 от 23 июля 1870 г. под названием «Авраам, отпускающий Исаака и Ревекку», и автором картины в газете назван

Шопен. В библиотеке Академии художеств хранится фототипическое воспроизведение с картины также с указанием имени Шопена как ее автора, есть гравюра Жазе (?) в фондах Эрмитажа, но композиция, несомненно, одна и та же. Скорее всего, обе таганрогские картины являются копиями с произведений Шопена. Эти два полотна можно рассматривать как парные. Но отражают они истории двух разных библейских героинь, а именно Ревекки и Рахили. Вспомним, что в Петербурге на академической выставке 1852 г. Шопен показал как раз две работы, одна из них была посвящена Ревекке, а другая – Рахили. Эти две знаменитые женщины ветхозаветной истории были родственницами, но у каждой – своя история. Повествование о Рахили и Иакове – это рассказ о великой любви. Встреча Иакова и Рахили произошла у колодца. Иаков помог красавице напоить стадо ее отца Лавана. Он влюбился в Рахиль и сказал, что ради нее семь лет будет работать на ее отца. «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему за несколько дней, потому что он любил ее» (Быт 29:20). Однако по истечении этого срока Лаван отдал ему свою старшую некрасивую подслеповатую дочь Лию вместо Рахили, объяснив, что по обычаю младшая сестра не может выйти замуж раньше старшей. Он пообещал Иакову, что по окончании свадебной недели тот сможет взять в жены и Рахиль – при условии, что отработает за нее еще семь лет, что Иаков и сделал. На картине он изображен с пастушьим посохом, напротив него – две молодые женщины, при этом пожилой человек соединяет фигуры одной из них и молодого мужчины, что и позволяет сделать вывод о сюжете полотна. На фототипии, хранящейся в библиотеке Академии художеств, под картиной дается название «Иаков у Лавана» (ил. 4). Что касается «Благословения Ревекки», то это явно тот же самый сюжет, что и «Авраам, отпускающий Исаака и Ревекку»! На картине Авраам простирает руки над спускающейся с крыльца парой. «И благословили Ревекку и сказали ей: сестра наша! да родятся от тебя тысячи тысяч, и да владеет потомство твое жилищами врагов твоих!» (Быт 24:60).

Полотна Шопена с их развернутой и многообразной сюжетной линией, сложной, зачастую многофигурной композицией, созданные

с помощью богатого воображения автора, благодаря разнообразной красочной гамме и убедительной материальной части бытового сопровождения сюжета, а также мастерству исполнения должны были привлекать мастеров академического направления, формировавшихся в середине XIX столетия. От библейских сюжетов до гибели Помпеи, от героев античности до королей средневековой Франции, литературные мотивы из Шатобриана, Сервантеса и даже сюжеты русской истории, – все это можно найти в творческом багаже Анри Фредерика Шопена. Действительно ли он стал иконой стиля для некоторых отечественных мастеров? Возможно, это преувеличение. Тем не менее его произведения если не копировались, то могли служить источником познания и вдохновения для самых разных художников. Так, некоторое сходство можно усмотреть между картиной А. Ф. Шопена «Золотой век», демонстрировавшейся на выставке в петербургской Академии художеств в 1859 г., и панно, выполненным К. Е. Маковским в 1880-х для особняка фон Дервиза, под названием «Танец», или «Счастливая Аркадия». Маковский не мог не знать упомянутого произведения Шопена, ведь когда оно было показано в стенах академического музея, Константин Маковский как раз был учеником академии. Известно также гравированное изображение этого полотна, один из экземпляров которого хранится в ГЭ (ил. 6). В отечественной прессе упоминалось также о монументальной росписи на этот сюжет, выполненной Шопеном в городской ратуше Парижа. Это были стенные фрески, впоследствии уничтоженные пожаром в 1871 г., «изображавшие амуров верхами на львах, тиграх и медведях» [4, с. 3]. Пухлые купидоны, оседлавшие ставших ручными диких зверей, веселье, красота и изобилие «Счастливой Аркадии» Маковского и «Золотого века» Шопена отдавались своеобразным эхом в монументальных работах двух больших мастеров зарождавшейся и уже сформировавшейся салонной живописи.

Творчество Анри Фредерика Шопена не оставило большого следа в русском изобразительном искусстве, но в середине XIX столетия для многих художников оно явилось своеобразным живописным атласом, в котором можно было почерпнуть сведения изобразительного характера о жизни в далеком прошлом, пусть

и воображаемом. Произведения французского мастера вдохновляли отечественных художников на поиски новых сюжетов, более живое прочтение эпизодов Ветхого Завета, на раскрепощение академической традиции, подготавливая те изменения, которые произойдут в русском искусстве на пути от академизма к салону.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом же говорится в «Сборнике материалов для истории Императорской петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», составленном П. Н. Петровым [9]. Там же утверждается, что А. Шопен не только учился, но и родился в России [9, т. III, с. 91]. В зарубежных источниках, напротив, местом рождения А. Ф. Шопена называют немецкий город Любек.

² **Давид Иванович Мацкевич** (1819–1959) – историк живописи и беллетрист, цензор Петербургского Цензурного комитета. Автор книги «Живопись во Франции», опубликованной в 1860 г., после его смерти.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 472. Оп. 18. Внутр. оп. 104/941. Ед. хр. 88.

2. РГИА. Ф. 789. Оп. 17. Внутр. оп. 103/940. Ед. хр. 73.

3. РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 756.

4. Голос : газ. полит. и лит. : ежедн. изд. 1880. № 330 (29 нояб. (11 дек.)).

5. Две картины французской школы. Винтергальтер и Шопен // Иллюстрированная газета. 1870. № 29 (23 июля).

6. *Мацкевич Д.* Годовая выставка в Императорской академии художеств. 1850. Обзор. СПб., 1850. 92 с.

7. «Рай Магомета» (картина А. Шопена) : [иллюстрация] // Нива : илл. журн. литературы, политики и современной жизни. 1873. № 28. С. 9.

8. *Репин И. Е., Третьяков П. М.* Письма И. Е. Репина : Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М. ; Л. : Искусство, 1946. 226 с., 6 л. портр., факс. (Труды Государственной Третьяковской галереи).

9. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. / под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. СПб., 1864–1866.



1. Неизвестный художник. Копия с картины Шопена
«Атала и Шактас». Холст, масло. 118,5×95 см. Частное собрание



2. Луи Рене Люсьен Ралле с картины Шопена
«Атала и Шактас». 1843. Меццо-тинто.
Музей Российской академии художеств



3. Неизвестный художник. «Иаков у Лавана»
(ранее – «Благословение Ревекки»). Копия с картины Шопена.
Холст, масло. 82×66 см. Таганрогский художественный музей



4. «Иаков у Лавана». Фототипия с картины Шопена.
Издание Гюстава Шауэра, Берлин



5. Джеймс Чарльз Армитейдж с картины Анри Фредерика Шопена «Нахождение Моисея». Иллюстрация из книги С. К. Холла «Gems of European art: the best pictures of the best schools». 1846. Гравюра резцом и офортом. Государственный Эрмитаж



6. Жан-Пьер-Мари Жазе с картины Анри Фредерика Шопена
«Золотой век». Меццо-тинто. Государственный Эрмитаж