

**Russian and French cultural-political relations  
up to 1881  
and a Russian painter in Paris**

*Eckart Lingenauber*

**Introduction**

*L'histoire du progrès spirituel de presque tous les peuples d'Europe voit se répéter un fait assez marquant, à savoir la prépondérance de l'influence française durant la première période de mouvement intellectuel dans la société, suivie du déclin rapide de cette influence, dès que l'indépendance s'éveille dans la société.<sup>1</sup>*

Ivan Sergeyevich Turgenev (1818 – 1883) is due recognition for having been an excellent connoisseur of European and in particular French cultural history. In view of which it is more than pertinent, to take on his vantage point in the attempt to give weight to the notion of a significant cross fertilization between Russian culture and French culture.

Up to the mid 19<sup>th</sup> century it was almost exclusively Russian nobility who travelled to France from Russia, for only they had the necessary financial and linguistic means at their disposal. Indeed some of them had better command of French than their native Russian. The Russian aristocrat's preference for French language and literature was partly an expression of class superiority but also implied a far-reaching side-effect of the French enlightenment.

Only with the development of Russian literature and philosophy could a counterweight to the dominance of the French language be developed. By the same token the knowledge acquired from childhood of the French language and French history guaranteed the Russian aristocracy acceptance within the upper echelons of French society.

France had persistently been the Mecca of a Russian's educational travels. With regard to intellectual interests it was the done thing to be received by renowned French literati or to frequent their domain. Three generations of Russian literature from Nikolai M. Karamzin (1766 - 1826) and Denis I. Fonvizin (1744 - 1792) through Nikolai V. Gogol (1809 - 1852) to Fedor M. Dostoevsky (1821 - 1881) testified to this attitude.

**Отношения России и Франции в сферах  
культуры и политики до 1881 года  
и русский художник в Париже**

*Эккарт Лингенаубер*

**Введение**

*В истории духовного развития почти всех европейских народов повторяется факт довольно знаменательный, а именно – преобладание французского влияния в первую пору умственного движения в обществе и быстрое падение этого влияния, как только в обществе начинает пробуждаться самостоятельность<sup>1</sup>.*

Иван Сергеевич Тургенев (1818 – 1883) имеет репутацию отличного знатока истории культуры Западной Европы и, в первую очередь, Франции. Чтобы оценить обогащающее взаимовлияние русской и французской культур, важно встать на его точку зрения.

Вплоть до середины 19 столетия Францию посещала почти исключительно русская аристократия, располагавшая как необходимыми финансовыми возможностями, так и знанием языка. Известно, что русские аристократы нередко владели французским языком лучше, чем русским. Однако оценивать предпочтение, отдаваемое французскому языку, исключительно как выражение принадлежности к определенному классу значило бы игнорировать влияние французского Просвещения.

С развитием русской литературы и философии появилось противодействие доминированию французского языка. Однако приобретенные в детстве языковые навыки, а также знакомство с историей Франции не утрачивали своего значения, поскольку давали гарантию быть принятым во французском обществе.

Франция была Меккой для путешествующих с образовательной целью. Посещение известного французского писателя или связанных с его именем мест не только удовлетворяло интеллектуальные потребности, но и считалось хорошим тоном. Соответствующие высказывания можно найти у представителей трех поколений русских писателей: у Н. М. Карамзина (1766 – 1826) и Д. И. Фонвизина (1744 – 1792), у Н. В. Гоголя (1809 – 1852) и у Ф. М. Достоевского (1821 – 1881).

However these writers were in no way blinkered apologists of French culture evidenced by the Russian satirist and humorous poet Fonvizin travel journals containing this biting commentary: *Le Français manque de raisonnement et le posséder serait pour lui le malheur de sa vie, car il l'obligerait à réfléchir, alors qu'il peut se divertir.*<sup>2</sup> Was this the reaction to an uninterrupted French prejudice?: *Les Russes copient les moeurs françaises, mais toujours à cinquante ans de distance. Ils en sont maintenant au siècle de Louis XV.*<sup>3</sup>

This specifically French understanding of history had been present for centuries in literature. As late as 1913 Émile Hautmant, in describing the fertilization of Russia had lamented that in the search for a national identity in Russian realism the French influence was being repressed.<sup>4</sup> Even Louis Réau, former Director of the Institut Français in St. Petersburg, emphasised the pre-eminent role of French culture in the nineteenth century.<sup>5</sup>

### The Russian roots

Observations of intellectual currents in Russia refer to the singularity of development in essential areas of culture and society. In its establishing phase Russia felt geographically isolated, for in spite of its immense expanses it had no direct access to a western sea and therefore to no major maritime trade routes. The lack of active foreign trade prevented any fertilising intellectual exchange between other cultures and religions. Russia was persistently acquainted with two phenomena: political power centralised, at the latest, by Ivan the Terrible, who unified Russia in the 16th century, and culture and religion that was introduced in accordance with centralist directives. Orthodox religion made an essential contribution to the formation of Russian society. Hence it is vital to remember how religion was introduced in a double sense (introduced and imported).

In an effort to end his political isolation in 988 Prince Vladimir, a pagan, sent ten wise men abroad to discover which religion would be most appropriate to his people. Beauty had been the criterion of their first choice in comparing the splendour of Constantinople to the darkness of the Catholic Church in Rome, the latter bearing the appearance of a community of penitents. To the present day "beauty, joy and

Однако эти писатели вовсе не были слепыми апологетами французской культуры. Фонвизин украсил свои путевые заметки колким комментарием: *Рассудка француз не имеет и иметь его почел бы несчастьем своей жизни, ибо оный заставил бы его размышлять, когда он может веселиться*<sup>2</sup>. Не было ли это реакцией на твердое предубеждение француза: *Русские всегда копируют французские нравы с опозданием на пятьдесят лет. Сейчас они живут в веке Людовика XV*<sup>3</sup>.

Этот специфически французский взгляд на историю держался во французской литературе в течение столетий. Э.Отман, подчеркнувший в 1913 году плодотворность французского влияния на Россию, сокрушался о его ослаблении по мере развития русского национального реалистического искусства<sup>4</sup>. Также и директор Французского института в Петербурге Л. Рео<sup>5</sup> писал о ведущей роли французской культуры в 19 веке.

### Русские корни

Исследование духовной жизни России выявляет неповторимые особенности ее общественного и культурного развития. Поначалу Россия ощущала себя географически изолированной: владела огромными территориями, она не располагала выходом к западным морям и, соответственно, к морским торговым путям. Отсутствие оживленной внешней торговли препятствовало контакту с другими культурами и религиями. Специфически русскими феноменами являются сильная центральная власть, установленная в 16 веке Иваном Грозным, и импорт религии и культуры в соответствии с директивой из центра. О том, что православие было импортировано и внедрено, необходимо помнить потому, что ему принадлежала решающая роль в формировании русского общества.

Князь Владимир, желая покончить с политической изоляцией, отправил в 988 году за границу доверенных лиц с целью выбора для его народа подходящей религии. Сравнив роскошь Константинополя с темными церквями католического Рима, они сделали свой выбор, сообразуясь с критерием красоты. Также и сегодня Красота, Радость и Свобода являются тремя важными символами русской православной церкви.

liberty” remain the three essential spiritual symbols of the Russian Orthodox Church.

The Russian Orthodox Church translated the gospels into the Slavic language in contradistinction to the occidental Christian church which retained the liturgies in Latin. This linguistic adaptation helped the Orthodox belief to be rapidly distributed, but the clergy no longer had a command of ancient Greek so were subsequently cut off from the discourses of the Greek Orthodox Church and likewise cut off from the valuable inheritance of classical Greek philosophy!

As rationalism, even in the epoch of the dark middle ages took hold in Western society, acceding its triumphal procession into the Renaissance, this very element remained absent in the intellectual development of Russia up to the 18th century. The cultural inheritance of the Greco-Roman world initially surrendered to the oriental Christians, and when the Turks gained Constantinople in 1453 the Byzantine scholars and philosophers were compelled to travel west due to the language barrier, although their orthodox belief should have drawn them to Russia. For the Orthodox churches this disillusioning fact had been preceded by the traumatic experience of the council of Florence (1439) at which Rome had expanded its hegemonic demands of dominion in a Union. After the fall of Constantinople - which many Orthodox believers felt had been caused by the false union ushering down upon them the wrath of God - the church union of Florence was dissolved, but the Orthodox Church’s fear of Rome remained.

Fear has always been an effective instrument of the Roman Catholic Church, in which its believers have rejected earthly temptation through self-mortification and asceticism. By contrast the Russian Orthodox Church recognises only the moderate asceticism of an exemplary life in which its believers are freed from their earthly prison through the vision of heavenly beauty.

Every Russian child, accompanied by its mother, experiences the overwhelming (spiritually infatuating) liturgy in church as concretised mysticism. The representation of women in early Russian painting is extremely influenced by orthodoxy; in which the role of the woman is accentuated, understood as she is in orthodox creed as mediatrix to the mother of god. This

В отличие от западного христианства с его латинской литургией, русская православная церковь пользуется Священным писанием в переводе на старославянский язык. Языковая адаптация привела к быстрому распространению православия. Однако священники, которые больше не владели греческим языком, оказались отрезанными и от дискурсов греческой православной церкви, и от драгоценного наследия греческой классической философии!

Рационализм, одержавший победу в эпоху Ренессанса, проник в западноевропейское общество уже во времена средневековья. В духовном развитии России этот элемент отсутствовал вплоть до 18 века. Культурное наследие греко-римского мира было поначалу передано восточным христианам. После же захвата турками Константинополя в 1453 году языковой барьер вынудил византийских ученых и философов отправиться не в православную Россию, а на Запад. Этому отрезвляющему для православных церквей факту предшествовала травма Флорентийского Собора 1439 года, на котором Риму свои претензии на гегемонию удалось оформить в Союз. Хотя после падения Константинополя - в глазах многих православных верующих наказания свыше за союз с Римом - Флорентийский союз и был распущен, страх перед Римом остался.

Действенным инструментом римско-католической церкви всегда был страх. Для борьбы с мирскими соблазнами ее приверженцы прибегают к самобичеванию и аскезе. Русская православная церковь знает лишь смирение. Простота естественной жизни освобождает православного верующего из земного плена и открывает ему красоту Божественного.

Каждый русский ребенок переживал в церкви в сопровождении матери мистику, конкретизировавшуюся в литургии. Особенности изображения женщин в древнерусской живописи вызваны именно тем, что православию видит в женщине посредницу между зрителем и Богородицей. Это привело к возникновению парсуны и определило взгляд на прекрасное в искусстве.

Поскольку изображение человеческого лица в парсуне - смеси иконы и портрета - имеет дополнительную функцию отражения



conception of women resulted in the development of the Parsuna portrait and also greatly influenced the aesthetic reception of Russian art.

The Parsuna, a composition combining icon and portrait, was also implemented as an emblematic representation of power. The presentation of the face in the Parsuna has the additional function of heavenly embodiment. A presentiment of the initial potential of this new medium for the representation of power was forefelt by the tsar's daughter Sophia Alexeyevna (1657-1704), when her portrait was systematically distributed throughout the entire empire.

The portrait became a dominant pictorial genre under Peter the Great and its evolution is the result of a gradual liberation from the religious bonds of the Parsuna. The new didactic tasks of power, stabilisation and glorification transgressed the pictorial possibilities of the Parsuna and referred to the occidental portrait. Nonetheless it remained the task of Russian portrait painting to include, the ambiguity of unearthly appearance and the real existence of the Parsuna in its aesthetic design.

Peter sent envoys abroad, to bring back some of his power requirements regarding culture. As in 988 the directive came from above but in this instance "imported wares" were not to lead to an immediate change in society. The "cultural revolution" affected only the nobility. The orthodox belief of the people and its glory remained inviolate, for the time being.

#### **St. Petersburg – city of cultural exchange and the Imperial Academy of Arts**

In the 19<sup>th</sup> century Slavophiles viewed St. Petersburg as a citadel of the occident where true Russian art had been brought to its grave by Peter the Great. Without any academic preparation Ivan Nikitin and Andrei Matveyev, the Russian artists Peter the Great sent to study in the West, encountered the overwhelming diversity of the occidental art world which led to an accelerated acquisition of its pictorial culture. Aside from that Peter had summoned the Spaniard Louis Caravaque,<sup>6</sup> who produced rather mediocre portrait art. In his later works Caravaque took on the Parsuna once more, in which he sought, at any price, to lend to the portrait an aura of significance which was to "attire" the sitter's personality.

божественного, она использовалась для укрепления власти. Царевна Софья Алексеевна (1657 – 1704) первая оценила ее возможности и рассылала свои парсуны в разные концы Российского государства.

Портрет, ставший при Петре Первом ведущим жанром, развивался, постепенно освобождаясь от парсунной привязанности к религии. Ориентация на западный портрет была взята потому, что новые дидактические задачи стабилизации и прославления власти превосходили возможности парсуны. Однако двойственность парсуны как отражения небесного и изображения реально существующего и в дальнейшем влияло на специфику русского портрета.

Петр послал художников за границу за культурой, отвечающей потребностям власти. Как и в 988 году, директива была спущена сверху, хотя на сей раз «импортный товар» и не привел к изменениям в основах общества. «Культурная революция» коснулась лишь высшего слоя. Народ остался православным, а литургия - роскошной.

#### **Санкт-Петербург как место культурного обмена и резиденция Императорской Академии художеств.**

Славянофилы 19 века рассматривали Санкт-Петербург как цитадель Запада, в которой Петр Великий уничтожил подлинно русское искусство. Посланные при Петре на Запад живописцы Иван Никитин и Андрей Матвеев столкнулись с грандиозным разнообразием европейской культуры, не имея никакой предварительной академической подготовки в России. Это ускорило восприятие ими западной культуры. Кроме того, Петр пригласил в Россию портретиста среднего дарования Луи Каравакка<sup>6</sup>. Каравакк, стремившийся любой ценой окружить свою модель ореолом значительности, приблизился, однако, в своем позднем творчестве к парсуне.

Послепетровское время было поначалу застойным. Художников не посылали в Европу учиться, а в Петербург не приезжали более или менее значительные иностранные живописцы. Искусство стало архаичным, и парсуна пережила свое возрождение<sup>7</sup>. Анатомический рису-

The initial period following Peter I. was inactive. No scholarship holders were sent abroad, no significant artists visited St.Petersburg, art became increasingly archaic and the Parsuna experienced a rebirth.<sup>7</sup> For that reason anatomical drawing classes became superfluous and artists were engaged as civil servants employed by the building authorities for decorative painting.

In 1757 Elisabeth I founded the “Academy of the three principal arts” (architecture, painting and sculpture) rebaptized as the “Imperial Academy of Arts” by Catherine II in 1764. The idea of honoring the culturally elevating powers of Peter the Great was initially considered in 1760 by Elisabeth I and realised by Catherine II in 1766. The French sculptor Falconet (1716-1791) was commissioned in 1766 with the construction of a large scale equestrian statue of Peter the Great. In 1768 Falconet returned to Paris but left behind him a monument which was to be an artwork with pivotal meaning for the Russian artworld.<sup>8</sup>

Catherine II (1729-1796) immediately gained a reputation as patron of the arts.<sup>9</sup> Under her reign, Russians imported and studied the classical and European arts which inspired the “Age of Imitation”.

Catherine exchanged correspondence with many of the French encyclopaedists such as Voltaire, Diderot and D’Alembert who went on to cement her reputation, describing her in their writings as a “philosopher on the throne”. In spite of subscribing to the Enlightenment she is also referred to as the epitome of an “enlightened despot”. After Voltaire’s death she bought his library and integrated it into the Imperial Library at St. Petersburg.

The first president of the Art Academy, Count Ivan I. Chouvalov (1727–1797), sought to develop a national Russian art, which would tap into the abundant wealth of experience of Western art. Chouvalov had co-financed the founding of the Academy. Architecture classes were dominant; F. B. Rastrelli had not only constructed many prominent baroque buildings but had also educated numerous students.<sup>10</sup> The first years painting and sculpture were regarded as ancillary activities subordinate to architecture and were firmly in the hand of foreigners: S. Barozzi, A. Pariginotti and G. Valeriani to name but a few.

нок художникам не преподавался, а задачи их свелись к выполнению декораций по заданиям Канцелярии от строений.

В 1757 году императрица Елисавета Петровна основала «Академию трех знатнейших художеств» (архитектуры, живописи и скульптуры), которая в 1764 при Екатерине II была переименована в Императорскую Академию художеств. Екатерина реализовала зародившуюся при Елисавете в 1860 году идею увековечить культурные достижения Петра I: французский скульптор Фальконе (1716 – 1791) получил в 1766 году заказ на исполнение его большой конной статуи. В 1768 году Фальконе вернулся во Францию, оставив памятник, имеющий для русского искусства поворотное значение<sup>8</sup>.

При покровительнице искусств Екатерине II (1729 – 1796)<sup>9</sup> произведения классического и западноевропейского искусства ввозились и изучались с таким размахом, что это вызвало настоящую «эпоху подражания».

Екатерина переписывалась с французскими энциклопедистами Вольтером, Дидро и Даламбером, укрепившими в своих трудах ее репутацию «философа на троне». Хотя и как «просвещенный деспот», Екатерина примкнула к Просвещению. После смерти Вольтера она приобрела его библиотеку для Императорской библиотеки в Санкт-Петербурге.

Граф И. И. Шувалов (1727 – 1797), финансировавший создание Академии художеств и ставший ее первым президентом, обратился для поддержки национальных искусств к богатому западному опыту. Первенство в Академии было признано за архитектурным классом, поскольку архитектор Ф. Б. Растрелли не только создал в России ряд известных барочных сооружений, но и подготовил многочисленных учеников<sup>10</sup>. В живописи и скульптуре ценили в основном их декоративные возможности. Декораторами были и первые профессора живописи С. Бароцци, А. Перезинотти и Дж. Валериани.

Формирование молодых русских художников происходило под влиянием французской художественной теории и зависело от таланта и длительности пребывания заезжих художников. Л.-Ж. Ле Лоррен (1715 – 1759) умер, не прожив в России и года<sup>11</sup>, Ж.-М. Моро (1741-1841)

The influences on the young Russian artist in St. Petersburg were dependent on two factors: the talent and length of residence of their foreign teacher and artist and the theoretical superstructure which was almost exclusively French. Louis-Joseph Le Lorrain (1715 – 1759) died within a year,<sup>11</sup> Jean Michel Moreau (1741-1841) taught less than a year, Louis Tocqué (1696-1710), Alexandre Roslin (1718-1793) and Francesco Fontebasso (1709 – 1769) stayed two years, Louis-Jean-Francois Lagrenée l'Aîné (1725-1805) less than three years, Jean Louis de Veilly less than four, Jean-Baptiste Leprince (1734-1781) and Georg Caspar Prenner (1720 – 1766) four or five, and Pietro Antonio Conte Rotari (1707 - 1762) six years. Stefano Torelli (1712-1784) was appointed Professor of the Art Academy in 1762. He remained Catherine's preferred portrait painter until his death in 1784.<sup>12</sup> Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842) excelled between 1795 and 1801.

For those Russian artists who did not receive a foreign scholarship, studying under foreign teachers in St. Petersburg was indispensable. Alexei Antropov (1716–1795) studied under Rotari for two years, where he copied Rotari's model but his signature lacks the rococo lightness of his master. The popularity of this portrait type in its specific autonomy is unimaginable in the absence of the Parsuna tradition. While face and hands are painted with spatial depth the remaining pictorial elements are applied flatly.

The social status of a Russian artist was extremely low, regarded at best, as equal to that of an artisan. As they were still serfs, their artistic education was geared to the how their lord could later make use of them. Those who had been liberated or had bought their freedom were immediately confronted with the class barriers of their origins. Direct contact with the noble client was refused, the client hardly ever made adequate and regular payment, causing the artist to suffer great hardship. Even access to the most significant art collections was hampered due to their lack of necessary pedigree. The Hermitage was a private collection and the collection of the Art Academy was extremely small. Such conditions were hardly conducive for the blossoming of a national art.

### **Russian 18<sup>th</sup> c. scholarship holders in Paris**

The Academy charter of 1764 decreed in chapter 2, § 9,

преподавал менее года. Л. Токке (1696-1710), А. Рослин (1718-1793) и Ф. Фонтебассо (1709 – 1769) оставались в России два года, Л.-Ж.-Ф. Лагрене Старший (1725-1805) менее трех лет, Ж. Л. де Вейи менее четырех лет, Ж.-Б. Лепренс (1734-1781) и Г. К. Преннер (1720 – 1766) четыре или пять лет. Среди тех, чье влияние было особенно заметным, был П. Ротари (1707 - 1762), проживший в Санкт-Петербурге шесть лет. В 1762 профессором Академии художеств был назначен С. Торелли (1712-1784). До конца дней он оставался любимым портретистом Екатерины II<sup>12</sup>. Наибольший успех во время посещений Санкт-Петербурга в 1795 - 1801 годах выпал на долю Э.-Л. Виже-Лебрен (1755-1842).

В Санкт-Петербурге или за границей, русские художники получали только иностранных учителей. Так, А. П. Антропов (1716 – 1791) учился два года у Ротари и копировал его картины. Однако индивидуальный почерк Антропова не обладает рокайльной легкостью Ротари, его палитра заметно более интенсивна, а подчеркнутая трехмерность лица и рук модели сочетается с плоскостным, почти двухмерным характером остального. Невозможно понять популярность портретов Антропова, не учитывая традицию парсуны.

Социальный статус выпускника Императорской Академии художеств был низким, в глазах общества художник был в лучшем случае равен ремесленнику. Крепостной художник должен был обслуживать своего барина. Те же, кто не находился в крепостной зависимости, не имели постоянных заказчиков и терпели нужду. Доступа к императорским и аристократическим художественным собраниям у художников практически не было, коллекция же Академии художеств была совсем мала. Подобные обстоятельства существенно замедляли развитие национальных искусств в России.

### **Русские пенсионеры в Париже 18 века**

Параграф 9 Второй главы Устава Академии художеств 1864 года предусматривал отправку за границу двенадцати медалистов Академии каждые три года<sup>13</sup>. Академия должна была через дипломатические каналы обеспечить пенсионерам доступ в ателье наставников.



that every three years 12 graduates with distinction (medals) would be sent abroad.<sup>13</sup> The academy was officially to procure the appropriate tutors (entrance to studios) for the scholarship holders via diplomatic relations in the foreign location. The scholarship holders were to send a report<sup>14</sup> every third term and after an appropriate period send an artwork of their own or a copy made from a famous exemplar. Upon their return the scholarship holders were to make their acquired knowledge and skills available to the fatherland.<sup>15</sup>

The Academy attempted in this way to resolve the problem of their lack of teaching power,<sup>16</sup> and take on the didactic methods of the other academies. Unfortunately the Academy financed their students with so little money that neither reasonable studies nor a reasonable humane life could be provided for. Also the scholarship holders complained of the resentment of their French colleagues and the corruption of their teachings.<sup>17</sup> Until early 19<sup>th</sup> century portrait painters seldom found their names on the lists of scholarship holders as the genre was attached little significance in the academic system.

The contact responsible for the first generation of young Russian artists in Paris was the ambassador Prinz Dimitri A. Golitsyn.<sup>18</sup> Golitsyn arranged admittance to the studios and also introduced them to Diderot. From 1782 Prinz Ivan S. Bariatinski, was responsible for introducing the scholars to the director of the Academie Royale. In 1789, with the annual cycle having already been delayed for one year, scholarship holders were no longer to be sent to Paris but instead to Rome. Due to the political situation in 1791 foreign scholarships were discontinued for the 18<sup>th</sup> century.

#### **Russian scholarship holders in the time of the revolution and Napoleonic wars**

The two decades at the turn of the 18<sup>th</sup> century held little capacity for a flourishing cultural exchange. Inner social tensions were sharpened in both countries, but essentially revolution and the Napoleonic wars impeded bilateral cultural relationships.

The triumphal end<sup>19</sup> of the “Fatherland War” of 1812, crowned by the celebratory entrance of Alexander I on 31<sup>st</sup> March, 1814 in Paris, could actually have signified the new beginning of a cultural

Пенсионеры же были обязаны каждые четыре месяца посылать отчет в Петербург<sup>14</sup>, а также выполнить свое собственное произведение или копию с какого-нибудь знаменитого образца. По возвращении пенсионеры ставили приобретенные знания и свои способности на службу Отечеству<sup>15</sup>.

Академия пыталась таким путем поправить нехватку собственных преподавательских сил<sup>16</sup> и перенять дидактические методы других учебных заведений. К сожалению, ничтожность денежных средств, которыми Академия художеств снабжала своих посланцев, не давала им возможность ни достойно существовать, ни последовательно трудиться над совершенствованием своего мастерства. Пенсионеры нередко жаловались на недружелюбие соучеников и на продажность преподавателей<sup>17</sup>. Впрочем, даже и о таком пребывании за границей русским портретистам оставалось лишь мечтать: пенсионерство они получали редко, поскольку место портрета в академической иерархии жанров было скромным.

Заграничные пенсионеры первого поколения должны были обращаться к посланнику князю Д. А. Голицыну<sup>18</sup>. Голицын обеспечивал им доступ в парижские ателье, а также контакт с Дидро. С 1782 года пенсионеров представлял директору Королевской академии князь И. С. Барятинский. Однако уже в 1788 году выезд пенсионеров был отложен на год, а цель поездки изменена с Парижа на Рим. Наконец, в 1791 году в связи с политической ситуацией заграничное пенсионерство было приостановлено.

#### **Русские пенсионеры в эпоху революционных и Наполеоновских войн**

Последнее десятилетие 18 и первое десятилетие 19 века оставляли мало возможностей для живого культурного обмена. В обеих странах возросло социальное напряжение. Главной же помехой в развитии двусторонних отношений в области культуры были революционные и Наполеоновские войны.

Торжественный въезд Александра I в Париж 31 марта 1814 года, отмечающий триумфальную победу над Наполеоном, должен

exchange. Ultimately after the burning of Moscow many foreign architects were commissioned for its rebuilding. A sign of reconciliation could be read in Count Fedor Rostopchine (1763-1826),<sup>20</sup> who as governor of Moscow was accused of the burning of Moscow, when he permitted his daughter Sophie to marry the Comte Eugene de Ségur.<sup>21</sup> Understandable resentment as a result of the French Napoleonic war of aggression appeared to be absent even in the Russian population, in spite of Napoleon's Russian campaign which, alone, took more than one million human lives.<sup>22</sup> On the contrary in April 1814 Alexander I invoked the common inheritance of the Enlightenment and on the 14<sup>th</sup> April visited the Louvre. Once more, only the elite could make use of this historic opportunity.

Characteristic of the Russian nobility's wishful thinking was the over-identification of Mikhail Orlov, who acted as Alexander I's military advisor for two years until the withdrawal of Russian troops from France in 1815: *si l'on évoque, a proprement parler, le caractere des deux nations, je crois que rien ne ressemble moins a un vrai Français qu'un véritable Russe.*<sup>23</sup> A generation later Mikhail Saltykov elaborated further: *Notre vraie vie, notre vie intellectuelle et morale se passait en France.*<sup>24</sup>

### Russian scholarship holders under Nicholas I

Sections of the Russian military elite attempted a coup d'état in December 1825. Nicholas I brutally put down the insurgence and sent the surviving rebels to exile in Siberia. Many of these officers had served in 1814/1815 in France where they had come into contact with other political perspectives. During the reign of Nicholas I "cultural tourism" was totally eliminated leading to an enormous increase in the number of political exiles. Yet still it was only the elite who maintained contact with France. Nicolas Nikitich Demidoff (1773–1828) (some family members of whom Harlamoff painted portraits), the most significant Russian industrialist of his time, arms manufacturer and proprietor of silver mines in Ural (the Demidoffs were to obtain the noble title of prince in 1840 from Leopold II, the Grand Duke of Tuscany and the Archduke of Austria on the grounds of their immeasurable wealth and charitable commitments), was allowed unlimited access to Paris in the company of his wife Elisabeth Alexandrovna

был, как кажется, восстановить культурный обмен между Россией и Францией<sup>19</sup>. Среди иностранных архитекторов, участвующих в восстановлении Москвы после пожара 1812 года, были и французы. Выразительным знаком примирения с Францией было согласие графа Ф. В. Ростопчина (1763-1826)<sup>20</sup>, губернатора Москвы, причастного к ее поджогу, на брак своей дочери Софьи с графом Эженом де Сегюром<sup>21</sup>. Сильных отрицательных эмоций, которые, казалось бы, должны были возникнуть вследствие Отечественной войны 1812 года, повлекшей до миллиона жертв<sup>22</sup>, не было, по видимому, и у населения России. Своим посещением Лувра 4 апреля 1814 года Александр I подчеркнул, что Просвещение является общим культурным наследием Франции и России.

Характерна для того времени преувеличенная самооценка флигель-адъютанта Александра I М. Ф. Орлова, с 1813 по 1815 год военного советника во Франции: *Если кто-то пытается представить себе характер двух народов, то, я думаю, никто так не напоминает подлинного француза, как истинный русский*<sup>23</sup>. Желаемое выдает за действительное и представитель следующего поколения русского дворянства Михаил Салтыков: *Наша настоящая жизнь, наша духовная и нравственная жизнь протекала во Франции*<sup>24</sup>.

### Русские стипендиаты при Николае I

Подавив в декабре 1825 года восстание русской военной элиты, Николай I отправил его участников в Сибирь. Многие из этих офицеров служили в 1814 – 1815 годах во Франции, где и познакомились с иными политическими перспективами. При Николае I был прекращен «культурный туризм» и резко возрасла численность политических беженцев. Свободный контакт с Францией остался привилегией элиты. Так, русский посланник во Флоренции, тайный советник и камергер граф Н. Н. Демидов (1773 – 1828) (Харламов портретировал ряд членов этой семьи), владелец ружейных заводов и серебряных рудников на Урале (В 1840 году Демидовы получили от Леопольда II, Великого герцога Тосканского и эрцгерцога Австрийского княжеский титул за свои несметные богатства и за свою



Stroganoff. Indeed their son Anatole was actually born there. In Paris salons Anatole Demidoff was known as “*le parvenu insolent*”,<sup>25</sup> so at least he was not one of the tsar’s spies as were many Russian aristocrats. The salons formed a rendezvous for aristocrats, diplomats, literati, artists and exiles who could no longer return to Russia for political or religious reasons. For the purpose of her marriage the Countess de Ségur, née Sophie Rostopchine, converted to the Roman Catholic faith. Many of the Russian nobility persuaded by Joseph de Maistre,<sup>26</sup> during his term of office in St. Petersburg (1803–1817), to convert to Catholicism, were now declared traitors of the true faith by Nicholas I and dubbed *persona non grata*. The most renowned “apostate” was Sophie Swetchine. She had already left Russia in 1817 and her salons ranked in the list of “society musts” upon which the secretary of the Russian embassy, Victor de Balabine<sup>27</sup> reported: *La comtesse Rasoumoffsky donne un raout jeudi, Rothschild annonce un concert et, dans l’intervalle de ces grandes histoires (...), sans compter aussi mes innombrables compatriotes, Mmes Narischkine, Kisseleff, Radziwill, Wassiltchikoff, Choiseul, Kossalkoffska et Galitzine, Wittgenstein, Davidoff dont quelques-uns ne le cedent en rien et meme franchement l’emportent sur ce que Paris offre de plus élégant, de plus merveilleux en fait d’élégance et de beauté.*<sup>28</sup> The journalist Nicolas Gretch wrote the following on the significance of the salons on cultural life: *Les salons de Paris offrent à toute personne de culture un plaisir infini quelle ne trouvera nulle part ailleurs.*<sup>29</sup> *Chez nous, en Russie, il n’existe encore pas premièrement.*<sup>30</sup> And Botkine saw within them a French elixir of life: *Le Parisien vit peu chez lui: il lui faut cette multitude de cabinets littéraires, de cafés, de restaurants.*<sup>31</sup>

### Napoleon III and the authoritarian empire

Charles-Louis Bonaparte won the presidential election in 1848 in which he exploited the reputation of his famous relative. In December 1851 Bonaparte furnished the empire state with dictatorial powers and crowned himself Emperor of the French as Napoleon III on 2<sup>nd</sup> December 1852. The constitution which he drew up implied virtual dictatorship. Eventually with the gradual strengthening of opposition around the liberal Adolphe Thiers, the authoritarian dictatorship was eroded into a liberal

щедрую благотворительность) мог вместе с женой Е. П. Строгановой посещать Париж в любое время. Там родился и их сын Анатолий. Последний слыл в парижских салонах «наглым парвеню»<sup>25</sup>, однако не был, подобно многим их русским аристократическим завсегдагам, царским шпионом: салоны были местом встреч не только аристократии, дипломатов, литераторов и художников, но и беженцев, которые по политическим или религиозным (как перешедшие в католичество) причинам не могли вернуться в Россию. Графиня де Сегюр, урожденная Софья Ростопчина, приняла католичество, выходя замуж за француза. Многие русские аристократы перешли в католичество под влиянием Жозефа де Местра в его бытность в Петербурге (1803 – 1817)<sup>26</sup>. Николаем I они были объявлены предателями истинной веры и персонами нон грата. Самой известной из них была Софья Свечина, покинувшая Россию еще в 1817 году. Посещать ее салон считалось хорошим тоном. О других салонах пишет секретарь русского посольства В. Балабин<sup>27</sup>: *Сегодня раут у графини Разумовской, Ротшильд объявил о концерте, а в перерыве между этими событиями, ...не перечисляя всех моих бесчисленных соотечественников, 2-жи Нарышкиной, Киселевой, Радзивилл, Васильчиковой, Шуазель, Косальковской и Голицыной, Витгенштейн, Давыдовой, которые ни в чем не уступают и даже откровенно превосходят то, что Париж предлагает наиболее элегантного и красивого*<sup>28</sup>. О роли салонов в культурной жизни французской столицы писал журналист Николай Греч: *Парижские салоны предлагают всем культурным людям бесконечное удовольствие, которое больше не найти нигде*<sup>29</sup>. *У нас в России его нет и в зачатке*<sup>30</sup>. В. Боткин видел в салонах эликсир жизни французов: *Француз не живет дома: он нуждается во всем этом множестве литературных кабинетов, кафе, ресторанов*<sup>31</sup>.

### Наполеон III и авторитарная империя

Шарль-Луи Бонапарт победил на президентских выборах 1848 года, используя славу своего знаменитого родственника. В декабре 1851 года он произвел государственный переворот, а 2 декабря 1852 года короновал себя императором Наполеоном III. Разработанная Наполеоном III конституция фактически означала диктатуру. Лишь окрепшая оппозиция во главе с либералом

empire. Thiers demanded from Napoleon the guarantee of the “necessary liberties”; in the *Manifesto of the Sixty Nine* (1864) the Republicans demanded social equality for the worker and the right to form unions.

It was granted specially to Turgenev, on the grounds of his political impartiality blended with the mind of a reflective philosopher and sensitive author, to illuminate the topsy-turvy political situation in France: *The moment came in which the people disposed of the various individuals of paternalist bullying. The reactions against those who had imposed this paternalism, was unavoidable and usually excessive, particularly when the mentors themselves became weaker and hung their heads, which we observe in the Napoleonic France of today [...]*.<sup>32</sup>

In 1852 French foreign policy remained fixed to the decisions of the 1815 Congress of Vienna in which all European powers had deemed France as a revolutionary trouble spot which had to be controlled. Accordingly the first goal of Napoleonic politics was to surmount the isolation of foreign policy. The Crimea War (1854-1856) offered this opportunity, triggered by Russian claims on territories (nowadays Rumania and Bulgaria) of the Ottoman Empire. France entered the war on the side of the anti-Russian coalition and the Treaty of Paris (1856) completed Napoleon’s war initiative. Under the leadership of Napoleon III this conference restored to France its status as a major power.

Now France felt itself as an imperial power to be at eye-level with Russia and following Alexander II’s liberation of the serfs in February 1861 even the French press were well disposed to him. The parvenu Napoleon III also sought access to the European aristocratic class guaranteed by the Russian nobles living in Paris. The famous sentence “L’empire, c’est la fête” stood for Napoleon III’s orgies of seduction used to stabilise his power and confirm his imperial office. The empress would carefully plan the parties according to socio-political requirements and the guest list would rank according to the intimate, intellectual or mondain. The allure of the mondain appealed to the Russians. Varvara Rimsky-Korsakov, dubbed the «Vénus tartare», appeared in Februar 1866 at the ball of the Tuileries in a costume à la Salammbô by Gustave Flaubert, dressed

Адольфом Тьером превратила авторитарную империю в империю либеральную. Тьер вынудил Наполеона гарантировать свободное право, а сторонники республики в *Манифесте шестидесяти девяти* (1864) потребовали социального равноправия рабочих и права создавать профсоюзы.

Именно философу и писателю Тургеневу в силу его политической непредвзятости было дано распознать сдвиг в политической ситуации во Франции: *И наступает время, когда народы и отдельные люди выходят из-под опеки. Реакция против наставников становится неизбежной и заходит иногда слишком далеко - особенно когда наставники сами слабеют и никнут, как это мы видим в современной нам наполеоновской Франции*.<sup>32</sup>

Франция 1852 года оставалась страной, поставленной Венским конгрессом 1815 года под контроль других европейских государств как очаг революционной заразы. Своей первоочередной политической задачей Наполеон III послал преодоление политической изоляции. Возможность для этого была предоставлена Крымской войной (1854 – 1856), вызванной российскими претензиями на территории современных Румынии и Болгарии, входивших тогда в состав Османской империи. Вступив в войну как член антирусской коалиции, Франция смогла закончить ее по инициативе Наполеона III Парижским мирным договором (1856). Конференция, проведенная под председательством Наполеона III, вернула Франции статус великой державы.

Франция могла вести теперь диалог с Россией на равных. Французская пресса симпатизировала Александру II после отмены крепостного права в феврале 1861 года. Кроме того, стремление парвеню Наполеона окружить себя европейской аристократией привлекло его внимание к проживавшим в Париже русским. Знаменитая фраза: «Империя – это праздник» описывает знаменитые оргии Наполеона III, использовавшиеся им для стабилизации императорской власти. Празднества планировались императрицей в зависимости от политической потребности. Списки гостей составлялись по типу интимных, интеллектуальных или светских. Светские празднества притягивали жаждущих развлечений русских. Так, Варвара Римская-Корсакова,

therefore, so transparently that absolutely nothing was concealed.<sup>33</sup>

Not just the parties were all smoke and mirrors; world exhibitions were also featured. Participation in 1867 served tsar Alexander II primarily to recommend Russian bonds to Western investors for the financing of the railway system. The success was sensational and not only for never being repaid.

### **Political instrumentalisation of painting under Napoleon III**

Napoleon III tried, with all his might, to make his regime the most exorbitantly magnificent by means of art. In the two decades of his power the salon developed into the mightly hub of the European art market and likewise France was at the forefront in the production of luxurious arts and crafts. The world exhibitions of 1855 and 1867 hosted in Paris transmitted an image abroad of unlimited French prosperity. Economic development ran positively at the beginning, but in the mid 1860s the economy hit a crisis which contributed to the demise of the imperial system.

The second empire was not regarded as a glorious age by the conservative critics of the *École française*. They saw art in the service of a superficial and, in the long run, weary “*fête impériale*” and complained of the drastic reduction in the production of history painting. As far as they were concerned the mass market which procured genre and landscape pictures had triumphed. The art jury of the world exhibition in 1867 did not feature one member of the academy. On the part of the State no official value was placed on the “*grande tradition*”. In great dismay the conservative critics recorded that the large majority of awards were handed to genre painters.

Official commissions went to artists who favored painting large scale works cultivating a glossy illusionism. Here lay the beginnings of a painting, which would be devalued by critics of the 20<sup>th</sup> century as the work of “*salon artists*”. Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) originally of Württemberg rose to become a portrait painter of Napoleonic nobility. In his huge canvasses Jean-Léon Gérôme (1824-1904) relocated the spectator to ancient

прозванная «татарской Венерой», появилась на балу в Тюильри в феврале 1866 года в костюме Саламбо из романа Г. Флобера, т. е. в совершенно прозрачном платье<sup>33</sup>.

Великолепием отличались не только праздники, но и Всемирные выставки. Александру II участие в выставке 1867 года помогло привлечь западных инвесторов для строительства железных дорог в России. Успех был сенсационным, и вовсе не потому, что эти долги так и не были заплачены.

### **Политическая инструментализация живописи при Наполеоне III**

Для придания блеска своему режиму Наполеон III умело использовал искусство. За два десятилетия его правления парижский Салон развился в колоссальный гончарный круг европейского художественного рынка. Кроме того, Франция была ведущим производителем предметов роскоши. Всемирные выставки 1855 и 1867 годов в Париже создали в глазах как самих французов, так и всего мира картину безграничного процветания. Позитивное развитие экономики сменилось, однако, в середине 1860-х годов кризисом, что в немалой степени способствовало падению империи.

Консервативные критики при этом не видели во Второй империи славную эпоху в истории французской школы живописи. Они считали, что изящные искусства оказались поставленными на службу поверхностному и утомительному «императорскому празднику» и сокрушались по поводу малочисленности картин исторического жанра в Салоне и победы рынка, вызвавшего появление массы произведений пейзажа и бытового жанра. Среди членов жюри художественного отдела Всемирной выставки 1867 года не было ни одного члена Академии изящных искусств: государство нимало не заботилось о сохранении «великой традиции». Консерваторы с потрясением наблюдали присуждение большей части медалей в Салоне мастерам бытового жанра.

Официальные заказы поступали к живописцам, писавшим большие картины в приглаженной манере. Таким образом, именно во времена Второй империи рождается живопись, получившая в 20 веке пренебрежительное название



Rome. Alexandre Cabanel's (1823-1889) salon hit of 1863, *La Naissance de Vénus*, was bought by the emperor himself.

The 1860s was a decade of transition. Delacroix, master of the romantic school, died in 1863, the year of Cabanel's *Venus* painting. Ingres, who in his later years approached the pictorial world of the empire with *Le bain turc*, died in 1867. Modern painting beginning with Manet and the Impressionists announced itself.

### France discovers the Russian culture

In 1847 Ivan Turgenev arrived in Paris, a promising 29 year old writer. Four years earlier he had become acquainted with Pauline Garcia-Viardot during her tour in St. Petersburg, organised by her husband the writer, journalist and director of the Théâtre-Italiens. Turgenev remained connected to the Viardots his entire life and become acquainted with many personalities of Parisien cultural life. From 1860 they translated French literature into Russian and vice-versa. French writers such as Prosper Mérimée, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Émile Zola, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas, father and son, the brothers Edmond and Jules de Goncourt, Guy de Maupassant and the philosopher Hippolyte Adolphe Taine became Turgenev's friends and were to display aspects of his influence.

The cynical language of the military talks of lateral damage of an otherwise targeted mission, and it would be fair to say that the Crimean War probably ignited the burning curiosity of the French, to get to know something about the Russian enemy and his unknown culture.

Prosper Mérimée<sup>34</sup> learnt Russian at the age of 44 and together with Turgenev translated works by Pushkin, Gogol and Lermontov into French and half of Turgenev's *A Sportsman's Sketches* (then forbidden in Russia), was ready for publication in France by 1853. Mérimée became known in 1854 with the publishing of Turgenev's *Tales*, in which the French reader discovered the depths of the Russian soul and the vastness of its land. At the beginning of the Crimean War Mérimée fed the demand of the French public to experience something of this mystical land even though the Marquis de Custine had

«салонной». Вюртембержец Ф. К. Винтенгальтер (1805 – 1873) портретировал наполеоновскую знать, создатель огромных композиций Ж.-Л. Жером (1824 – 1904) переносил зрителя во времена Древнего Рима. «Гвоздь» Салона 1863 года, *Рождение Венеры* А. Кабанеля (1823 – 1889) было приобретено самим императором.

Второе десятилетие Второй империи стало переходным временем в истории французского искусства. В год написания Кабанелем *Рождения Венеры* умирает глава романтической школы Э. Делакруа. В 1867 году скончался Ж.-О.-Д. Энгр, который своей поздней композицией *Турецкая баня* приблизился к живописным образам Второй империи. Э. Мане и будущие импрессионисты заявили о наступлении новой эпохи.

### Франция открывает русскую культуру

В 1847 году в Париж приезжает 29-летний писатель Иван Тургенев. За четыре года до этого он познакомился в Петербурге с певицей Полиной Виардо-Гарсиа, турне которой было организовано ее мужем, писателем, журналистом и директором Итальянского театра в Париже Луи Виардо. Жизнь Тургенева окажется навсегда связанной с этой семьей. Через Виардо он познакомился со многими представителями культурной жизни Парижа. С 1860-х годов Тургенев и Виардо переводили произведения французской литературы на русский язык, а русской – на французский. Французские литераторы П. Мериме, Г. Флобер, Т. Готье, Э. Золя, А. Доде, отец и сын Дюма, братья Е. и Ж. де Гонкур, Ги де Мопассан и философ И. Тэн не просто стали друзьями Тургенева, но и попали под влияние его огромного писательского дарования.

Возможно, именно Крымская война пробудила у французов большую потребность узнать что-то о своем военном противнике.

Проспер Мериме<sup>34</sup>, выучивший в возрасте 44 лет русский язык, переводил вместе с Тургеневым произведения Пушкина, Лермонтова и Гоголя на французский язык и помог Тургеневу в 1853 году опубликовать во Франции его запрещенные в России *Записки охотника*. Публикацией рассказов Тургенева Мериме завоевал себе в 1854 году известность, поскольку это отвечало появившейся у французской общественности в начале Крымской

published his accounts of sojourns in Russia already 15 years earlier.<sup>35</sup>

Furthermore while the Crimean War raged, extracts from Dostoevsky's early epistolary short novel *Poor Folk* had been translated and published under the title *La Brodeuse* in a compilation *Le Décaméron russe* (1855). This novel had previously fallen victim to Nicolas I's censorship.

In 1857 Leo Tolstoy visited Turgenev in Paris. The *Revue des Deux Mondes*, which in 1856 had begun to publish Turgenev's Tales, continued in 1863 with Tolstoy's early novel *Childhood* (1852). In 1879 Turgenev went to great ends to persuade Hachette to publish Tolstoy's *War and Peace* (1868) in Paris. Similarly he promoted Dostoevsky and introduced him to the French art-critic Durand-Gréville who journeyed in Russia to report on the prominent literary Russian world. Victor Hugo, president of the *International Congress of Literature*, and Turgenev its vice-president invited Dostoevsky in 1879, but health reasons prevented Dostoevsky from traveling to attend the congress. Yet he and Turgenev were appointed *Honorary Members* of the congress.

Alexandre Dumas<sup>36</sup> travelled from June 1858 to March 1859 in Russia and published simultaneously his travel account: *Voyage en Russie de Saint-Petersbourg à Astrakhan* in the periodical *Le Monte Christo*.<sup>37</sup> Théophile Gautier journeyed in Russia at the same time.<sup>38</sup> The descriptions turned out to be as diverse as the literati themselves were in their varied approaches.

In *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* Théophile Gautier saw it as his task to bring the most significant art memorials of Russia closer to the French reader. The text was illustrated with héliographs by Jean Richebourg. National chauvinism which, in the 19<sup>th</sup> century, was more an accolade than a deficiency was also to be distinguished in Gautier's choice. In the 1859 edition the cathedral of St. Isaac is illustrated to represent St. Petersburg, built by the French architect Ricard de Montferrand, the palace in Tsarskoye Selo (today: Pushkin), begun by the French Italian Bartolomeo Rastrelli and completed by the Englishman Charles Cameron, and the Pavilion *Arsenal* in Alexandria Park built by the Englishman Adam Menelas. The *Moscow Héliographs*

войны потребности узнать что-то об этой мистической стране. Впрочем, маркиз де Кюстин опубликовал свои путевые заметки уже за 15 лет до этого<sup>35</sup>.

Также в годы Крымской войны были переведены и напечатаны под названием *Вышивальщица* в сборнике *Русский декамерон* (1855) отрывки раннего романа Достоевского *Бедные люди*. До этого роман уже стал жертвой николаевской цензуры.

В 1857 году Тургенева посетил в Париже Лев Толстой. Журнал *Revue des Deux Mondes*, печатавший с 1856 года рассказы Тургенева, опубликовал в 1863 году *Детство* Толстого (1852). Тургенев предпринял огромные усилия для публикации *Войны и мира* (1868) в издательстве Hachette (1879). Так же много делалось им для знакомства французов с творчеством Достоевского. Он познакомил Достоевского с французским критиком Дюран-Гревилем, посетившим Россию с целью знакомства с русскими литераторами. Президент *Международного литературного конгресса* Виктор Гюго и Тургенев как его вице-президент пригласили Достоевского в 1879 году для участия в нем. Несмотря на то, что Достоевский не смог приехать, он и Тургенев были избраны почетными членами Конгресса.

С июня 1858 по март 1859 года по России путешествовал Александр Дюма Старший<sup>36</sup>. Его путевые заметки *Путешествие из Петербурга до Астрахани* появились затем в журнале *Le Monte Christo*<sup>37</sup>. В это же время по России путешествовал Теофиль Готье<sup>38</sup>. Сколь различны были интересы обоих писателей, столь же отличались друг от друга их описания.

Т. Готье в *Художественных сокровищах старой и новой России* поставил своей целью познакомить французского читателя с наиболее значительными русскими художественными памятниками. Текст издания 1859 года был щедро проиллюстрирован гелиографиями Ж. Ришебура. На выбор памятников повлияло характерное для европейца 19 столетия чувство превосходства. Поэтому архитектуру Санкт-Петербурга представляют в книге Царскосельский дворец, начатый франко-итальянцем Ф. Б. Растрелли, павильон Арсенал в парке Александрия, сооруженный англичанином А. Менеласом и Исаакиевский собор, построенный французом Р. де Монферраном. В главе об архитектуре Москвы предпочтение было отдано тем постройкам

show the buildings of the Kremlin in which Italian Renaissance architects participated. At least Gautier's *Voyages en Russie* – a journey he completed in the winter of 1858/59, but first published in 1867 – brought the French reader closer to the names of some artists from the area of St. Petersburg.<sup>39</sup> For a certain period this travel account was a mandatory information source for the French art critic. Paul Mantz quoted it in his propos on Russian participation in the 1867 world exhibition, as did Émile Bergerat in his article, dedicated to the Russian school at the world exhibition in 1878.<sup>40</sup>

The aesthete Gautier had prepared the epic ground for the Comtesse de Ségur with the novels *L'Auberge de l'ange gardien*, followed by *Général Dourakine* (1864). Russia had now secured for itself a firm place (even though with a narrative rather than authentic identity) in French literature, which would then be brought to the world by Jules Verne. In 1876 he published the political adventure thriller *Michel Strogoff - de Moscou à Irkoutsk*,<sup>41</sup> from which a successful theatre play<sup>42</sup> was made.

The radius of this literary influence can be measured in Viollet-le-Duc's *L'Art russe* of 1877. The author had never been to Russia but talked of Russian art and architecture with verve. He did not recognise the Byzantine origins and instead sought the origins in China, India, Persia and elsewhere in the Orient. The more exotic the descriptions were, the better he fulfilled the expectations of his readers of the day.

#### **The dialectic of Alexander II and Russian artists in Paris before 1881**

During his reign Nicholas I had sent scholarship holders to Rome to avoid political contamination. In the course of his journey Orest Kiprensky<sup>43</sup> exhibited four paintings in the 1822 Paris Salon, alongside which he painted the portrait of Sophie Rostopchine, Comtesse de Ségur (Musée Carnavalet, Paris). A short stay in Paris during his return journey back to Russia from Italy was used by Karl Briullov, to exhibit *Le dernier jour de Pompéi* (The State Russian Museum, St. Petersburg) at the 1834 Paris Salon. He had already celebrated success with this picture in Rome and Milan and the Academy jury of the French Beaux-Arts awarded it a gold medal. Otherwise only few Russian artists had any contact with Paris in that period.<sup>44</sup>

Кремля, в создании которых принимали участие итальянские архитекторы эпохи Ренессанса. В *Путешествии в Россию* (1857), результате поездки Готье зимой 1858 – 1859 годов, автор донес до французского читателя имена нескольких петербургских художников<sup>39</sup>. *Путешествие в Россию* являлось в течение целого ряда лет основным источником информации для французских художественных критиков. П. Манц цитирует его в обзоре русской части художественного отдела Всемирной выставки 1867 года и Э. Бержера – в статье, посвященной русской школе живописи на Всемирной выставке 1878 года<sup>40</sup>.

Эстет Готье подготовил эпическую почву для романов графини де Сегюр *Ангел-хранитель* (1863) и *Генерал Дуракин* (1864). Наконец, благодаря Жюлю Верну Россия, хотя и выдуманная, не просто заняла прочное место во французской литературе, но и стала всемирно известной. В 1876 вышел в свет детективно-приключенческий политический роман Жюль Верна *Михаил Строгов. От Москвы до Иркутска*<sup>41</sup>, переработанный затем в умевшую успех пьесу<sup>42</sup>.

Воздействие этой литературы ощущается в *Русском искусстве* Виолле-ле-Дюка (1877). Автор этого труда с восторгом повествовал о красоте русского искусства и русской архитектуры, на раз у не побывав в России. Не зная о византийских корнях русского искусства, Виолле-ле-Дюк нашел их в странах Востока. Чем экзотичнее были его описания, тем лучше они отвечали ожиданиям тогдашнего читателя.

#### **Диалектика Александра II и русские художники в Париже до 1881 года**

Опасаясь политической заразы Николай I посылал своих пенсионеров в Рим. Орест Кипренский<sup>43</sup>, будучи проездом в Париже, выставил в Салоне 1822 года четыре картины, а также исполнил портрет графини де Сегюр (Музей Карнавале, Париж). Карл Брюллов на пути из Италии в Россию ненадолго задержался в Париже, чтобы показать в Салоне 1834 года *Последний день Помпеи* (Гос. Русский музей, Санкт-Петербург). Жюри французской Академии изящных искусств присудило картине, имевшей громкий успех в Риме и в Милане, золотую медаль. В целом же Париж посетили в те годы лишь немногие русские художники<sup>44</sup>.



When Alexander II urgently needed to bring foreign capital to aid his country's economic development, he was compelled to open his country and improve his image. The abolition of the serfs in 1861 was the most publicly effective decision; the relaxation of art censorship also raised the mood of foreign capital providers. But from 1866 Alexander II had been the target of numerous assassination attempts, which led to further censorship and a comprehensive police surveillance system. On 13<sup>th</sup> March 1881 Alexander was killed in St. Petersburg by a bomb thrown by the underground organisation *The People's Will*.

As a result the period of relative liberalness was limited to the years 1860 to 1867 and the academy took advantage of this freedom by sending scholarship holders to Paris. But even in the subsequent period the French metropolis lost nothing of its attraction. The world art market of Paris with its annual salons and the two world exhibitions in 1867 and 1878 was still regarded as the most central hub of activity. Paris was not only visited by scholarship holders but by many independent Russian artists. Those Russian artists fell into two categories, those who took up permanent residence in the French capital and those who returned to Russia upon completion of their studies.

In contrast to their foreign fellow students, Russian scholarship holders enjoyed the privilege of finding for themselves a master's studio or even continuing independently as autodidacts. In the 1860s many chose Thomas Couture's studio, in the 1870s that of Leon Bonnat or Jules Lefebvre. Studio education usually suggests a closeness of the student to the master; but this was absolutely not the case. Either the master only appeared sporadically and for a short time only, or the number of students was unimaginably large. Vasily Vereshchagin, who studied under Gérôme, was one of around 2,000 students. For two days this author searched the archives of the Beaux-Arts in Paris, to find the name of our hero Harlamoff in the seemingly endless list of names of those who attended Bonnat's studio. In view of the anonymous masses involved it is understandable that Harlamoff's name was not to be found in any of Bonnat's lists.

Harlamoff, alongside Alexander K. Beggrow, Nikolai D. Dmitriev-Orenburgsky and Juri J. Lehmann

Александр II, нуждавшемуся в иностранном капитале для экономического развития страны, пришлось ослабить изоляцию России и предпринять шаги для улучшения ее имиджа. Самым действенным средством оказалась отмена крепостного права в 1861 году. Ослабление цензуры также создавало лучшие настроения у иностранных инвесторов. Однако начавшаяся уже в 1866 году серия покушений на царя повлекла за собой восстановление жесткой цензуры и создание разветвленной системы полицейского надзора и слежки. 1 (13) марта 1881 года Александр II был убит подпольной организацией *Народная воля*.

Таким образом, время относительной свободы ограничивалось 1860 – 1867 годами. Императорская Академия художеств тогда опять начала направлять пенсионеров в Париж. Французская столица, которую ежегодный Салон и Всемирные выставки (1867 и 1878 годов) превратили в мировую художественную столицу, продолжала и дальше притягивать русских художников, так что они начали приезжать сюда не только в качестве пенсионеров Академии художеств, но независимо от нее. Именно с этого времени можно делить русских художников на тех, кто возвращался из Парижа на родину, и тех, кто предпочел остаться здесь жить.

В отличие от стипендиатов других академий пенсионерам Императорской Академии художеств разрешалось самим выбирать себе наставников, а также самостоятельно совершенствовать свое мастерство. В 1860-х годах популярностью среди русских пользовалось ателье Т. Кутюра, в 1870-е годы - ателье Л. Бонна и Ж. Лефевра. Однако работа в учебной мастерской вовсе не способствовала возникновению близких отношений между мастером и учениками. Либо мастер редко посещал ее, либо численность его учеников была непредставимо большой. Так, Василий Верещагин, учившийся у Жерома, был одним из 2000 студентов. Автор этих строк провел два дня в Архиве искусств в Париже, пытаясь в бесконечных списках художников, посещавших ателье Бонна, обнаружить имя Харламова. Учитывая массовое и по сути анонимное производство художников в парижских ателье, отсутствие его не удивительно.

А.А. Харламов, А. К. Беггров, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский и Ю. Я. Леман предпочли

belonged to those who preferred France while the other scholarship holders saw their mission in Russia. The political agitation documented above affected those young artists in the decisions made for their personal lives. Upon their return Ilya E. Repin, Konstantin A. Savitsky, Vasily D. Polenov and Victor M. Vasnetsov joined the Association of Itinerant Art Exhibitions, which registered a primarily patriotic but also fundamentally socially critical tone.

The Association of Itinerant Art Exhibitions emerged from a new self image of painting and from a protest movement which emanated from “the revolt of the fourteen” in 1863. Parallels can be seen in France where Manet founded the moderns during the same period. Admittedly social integration of the Russian “rebels” took place soon after. Following their initial confrontation with the Academy the “Peredwischniki” emerged victorious, when their pictures were bought by Pavel Tretyakov and tsar Alexander III, who came to power in 1881. As a result Ivan I. Shishkin, Archip I. Kuindji, Vladimir E. Makovsky and Ilya Repin even obtained teaching positions at the Academy.

For our interests here the cultural exchange of a fixed time frame (- 1881) regarding the development of realist painting in Russia is only of significance in as much as a few of the founding members of the Association of Itinerant Art Exhibitions had resided in Paris at the beginning of the 1870s and had had contact with Harlamoff. Ratification of the Association took place on 2<sup>nd</sup> November 1870, and the first exhibition was on 29<sup>th</sup> November 1871 in St. Petersburg at which time Harlamoff was dedicating himself to copy Rembrandt’s *Dr. Tulp*.

It is also valid to mention that the academy had forbidden its scholarship holders abroad to exhibit, a measure not respected by all artists, for selling their own artworks was vital, simply as a means of survival. Vasily Vereshchagin even organised some large scale exhibitions in Paris, London and Vienna meeting with artistic and economic success and simultaneously increasing awareness of Russian realism in the West.

At this time in Paris there were essentially two anchor personages for the *Intelligentsia* and Russian artists: Turgenev und Bogoliubov. Bogoliubov had

остаться во Франции. Другие художники видели свою миссию в России. Решение принималось не без влияния политических изменений в стране. И. Е. Репин, К. А. Савицкий, В. Д. Поленов и В. М. Васнецов по возвращении на родину вступали в Товарищество передвижных художественных выставок, культивировавшее главным образом социально-критическое патриотическое искусство.

Товарищество возникло вследствие роста самосознания художника. Оно выросло из движения протеста, которое еще в 1863 году вылилось в «бунт четырнадцати». Здесь можно провести параллели с Францией, где Мане возглавил движение за новую живопись. Однако общественная интеграция русских «бунтарей» произошла весьма быстро. Из конфронтации с Академией художеств передвижники вышли победителями, так как их картины активно приобретались П. М. Третьяковым и цесаревичем (с 1881 года – Александром III). Позднее И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский и И. Е. Репин стали профессорами Академии художеств.

Однако для рассматриваемого нами периода культурного обмена (до 1881 года) развитие реалистической живописи в России имеет значение лишь постольку, поскольку некоторые из основателей Товарищества посещали в начале 1870-х годов Париж и виделись там с Харламовым. Ратификация Товарищества произошла 2 ноября, а его первая выставка открылась в Петербурге 29 ноября 1871 года, в тот момент, когда Харламов начал копировать *Анатомию доктора Тюльпа* Рембрандта.

Следует упомянуть и о том, что Академия художеств запрещала пенсионерам участвовать в каких бы то ни было посторонних выставках. Считались с этим, правда, не все, поскольку возможность продать картины была жизненно важной. Так, В. В. Верещагин организовал в Париже, Лондоне и Вене большие выставки своих произведений. Это не только принесло художественный и материальный успех самому художнику, но и способствовало знакомству Запада с русским реализмом.

Центрами притяжения для русской интеллигенции и русских художников в Париже были тогда две замечательные личности: И. С. Тургенев и

already arrived in France as a scholarship holder in June 1856. In 1857 he familiarised himself with the studios of Thomas Couture,<sup>45</sup> Théodore Gudin,<sup>46</sup> Eugène Isabey<sup>47</sup> and up to 1860 with the Paris Academy and made the acquaintance of Paul Delaroche, Jean Auguste Dominique Ingres and Horace Vernet. But he interrupted his Paris residence to make various trips and sporadic returns to Russia. In 1872 poor health made him settle in Paris. In 1874 Bogoliubov accepted the Academy's nomination to supervise the scholarship holders. Bogoliubov had only three students, but invested a great deal of his creative power to help the young Russian artists. While his master student Ivan Pokhitonov developed independently, Nicolai Gritsenko and Mikhail Tkatchenko became artistically very close to Bogoliubov. In 1878 he was appointed to the jury of the world exhibition. France rewarded Bogoliubov with admission into the Legion of Honour. This social recognition and his good relationship to the Russian court enabled Bogoliubov to campaign for his young scholarship holders even against the conservative interests of the academy.

In the interest of enabling the harmonious and humane life of the Russian artist Turgenev and Bogoliubov founded an association for the mutual help and benefit of the Russian artist in Paris in December 1877, together with the Russian ambassador Count Nikolai A. Orlov.<sup>48</sup> The association was financially supported by the banker Horace Guinzburg.<sup>49</sup>

Harlamoff belonged to the tight inner circle of Bogoliubov and Turgenev. The private art collections of this circle are worth examining to understand possible factors that could have influenced Harlamoff's formation of style. Unconfinedly valid, however, are the market laws of supply and demand as a comment by the portrait painter Ernst Liphart<sup>50</sup> informs us. Liphart made the acquaintance of Turgenev in 1875 in the art and literature salon of Countess Urusova in Paris, when Turgenev praised the painterly qualities of Harlamoff. Liphart made no secret of his social envy when he remarked that English dealers literally snatched Harlamoff's "pretty" pictures out of his hand.<sup>51</sup>

First to mention is Bogoliubov's collection, which was not planned as his own collection but it later served as base for the foundation of the first private

А. П. Боголюбов. Боголюбов появился в Париже в качестве пенсионера Академии художеств в июне 1856 года. Здесь он с 1857 по 1860 год посещал ателье Т. Кутюра<sup>45</sup>, Т. Гудена<sup>46</sup> и Э. Изабэ<sup>47</sup> и знакомился с деятельностью Академии изящных искусств. Боголюбов был хорошо знаком с П. Деларошем, Энгром и О. Верне. Пребывание Боголюбова в Париже прерывалось частыми путешествиями и поездками на родину, однако в 1872 году слабое здоровье вынудило художника окончательно обосноваться в Париже. В 1874 году Боголюбов принял предложение Академии художеств присматривать за ее заграничными пенсионерами. Боголюбов уделял много сил поддержке молодых художников. Своих учеников у него было трое. И если И. Похитонов развивался скорее самостоятельно, то Н. Гриценко и М. Ткаченко оставались Боголюбову как художники очень близки. В 1878 году Боголюбов стал членом жюри художественного отдела Всемирной выставки, впоследствии был награжден Орденом почетного Легиона. Такое признание заслуг, а также хорошие контакты при дворе Александра III позволяли Боголюбову выступать защитником интересов пенсионеров перед консервативной Академией.

Тургенев и Боголюбов, много делавшие для того, чтобы жизнь молодых художников в Париже проходила в гармоничной и гуманной атмосфере, приняли в декабре 1877 года вместе с русским посланником графом Н. А. Орловым участие в создании Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже<sup>48</sup>. Финансовую поддержку Обществу оказывал банкир Г. О. Гинцбург<sup>49</sup>.

Харламов принадлежал к близкому окружению Боголюбова и Тургенева, и на формирование его стиля оказали влияние их личные коллекции. Важнейшим фактором был, однако, царящий на художественном рынке закон спроса и предложения, о чем выразительно свидетельствует комментарий портретиста Э. Липгарта<sup>50</sup>. Липгарт познакомился с Тургеневым в литературно-художественном салоне графини Урусовой в 1875 году в тот момент, когда тот хвалил живопись Харламова. В замечании Липгарта, что английские торговцы рвут «милые» картины у Харламова из рук<sup>51</sup>, легко читается зависть.

Собрание Боголюбова, легшее впоследствии в основу первого художественного музея в России (1885)<sup>52</sup>, формировалось в течение всей



museum in Russia (1885)<sup>52</sup> when he bestowed it to the city of Saratov. His random collection style can be explained by his personal encounters with other artists with whom he exchanged works. As these exchange dealings stretched over Bogoliubov's entire active period many of the pictures are of the Barbizon school. As a marine painter who valued the light of Normandy, Bogoliubov was extremely receptive to the Barbizon school. Turgenev followed Bogoliubov's predilection, although only considerably later between 1873 and 1874 when the Barbizon school was already en vogue. Neither collection featured any impressionist works or works of Russian realism save gifts by the actual artists. Bogoliubov was good friends with Corot, Theodor Rousseau and Daubigny and often accompanied them to Barbizon in the Forêt de Fontainebleau, and so it is no miracle that their mood is to be found not only in Bogoliubov's collection but also in his own pictures. Bogoliubov had already discovered, upon the instruction of his teacher Isabey, Veules-les-Roses, at that time (1858) still an insignificant fishing village in Normandy. A few followed him there in 1870, and from 1874 a Russian artist's community enjoyed the summer resort.

The transformation of some painters following their residence in Veules-les-Roses is well evidenced by Vasily Polenov, who arrived in Paris in 1873 as a history painter and returned to Russia in 1876 to become one of the great Russian landscape painters. Even Repin, who also arrived in Paris in 1873 and who in all his active life was never a landscape artist, registered traces of his time in Veules-les-Roses, with works carried out in plein air.

Parallel to the consideration of the art collections of Turgenev and Bogoliubov there is also the influence of Mariano Fortuny, who enjoyed great recognition in Russia. Repin and Polenov were demonstrably impressed by Fortuny's art;<sup>53</sup> Harlamoff too may have studied Fortuny's pictures and painting technique. There are striking similarities between Fortuny's *Allegorie de Bacus* and Harlamoff's *Portrait of Onegin*.

In his position of mentor of young Russian scholarship holders in Paris, Bogoliubov's appraisal of other artists was of no little significance. Bogoliubov held Fortuny, whom he had met in Rome at the

жизни Боголюбова главным образом путем дружеского обмена картинами с коллегами-живописцами и носило потому весьма неоднородный характер. Как маринист, ценивший освещение в Нормандии, Боголюбов любил пейзажи барбизонцев. Тургенев последовал этой склонности Боголюбова, хотя в его случае период активного собирательства прошелся уже на 1873 – 1874 годы, когда живопись барбизонцев уже завоевала популярность. Ни в том, ни в другом собрании не было ни картин французских импрессионистов, ни – за исключением тех случаев, когда это были подарки художников - произведений русских реалистов. Уже довольно рано в коллекции Боголюбова оказались картины мастеров барбизонской школы. Боголюбов был дружен с К. Коро, Т. Руссо и Ш.-Ф. Добиньи, сопровождал их порой в их поездках в деревню Барбизон в лесу Фонтенбло. Неудивительно поэтому, что в его картинах чувствуется влияние Барбизонской школы. В 1858 году Боголюбов под влиянием Изабе открывает для себя рыбацкий поселок Вель-ле-Роз в Нормандии. С 1858 года некоторые члены окружения Боголюбова, а с 1874-го года уже многие русские художники уезжали в Вель-ле-Роз на летние месяцы.

Трансформацию художника под воздействием пребывания в Вель-ле-Роз хорошо иллюстрирует пример В. Д. Поленова. Он был направлен в 1873 году в Париж как исторический живописец и вернулся в Россию три года спустя как один из самых значительных ее пейзажистов. Недели в Веле, работа на пленэре оставили следы также и в живописи прибывшего в Париж в 1873 году Репина, хотя последний не был пейзажистом ни на одном этапе своего творчества.

Среди западноевропейских художников, под чьим влиянием мог формироваться Харламов, следует выделить Мариано Фортуну. Под сильным впечатлением от Фортуну находились и Поленов, и Репин<sup>53</sup>. Похоже на то, что и Харламов изучал технику Фортуну. По крайней мере, при сравнении *Аллегории Вакха* Фортуну и *Портрета Онегина* Харламова бросается в глаза сходство в технике исполнения.

Мнение Боголюбова о Фортуну имело для пенсионеров немалое значение. Боголюбов высоко ценил Фортуну, с которым он встречался в Риме в начале 1870-х годов: *Фортуну,*

beginning of the 1870s, in great esteem: *Fortuny was the genius of his country and of the century*.<sup>54</sup> Bogoliubov also conveyed to those entrusted to him that the art academy did not want the scholarship holders to be slavishly influenced by French art.<sup>55</sup>

The impact of Fortuny on Russian art is also registered in Kramskoi's letter to Pavel Tretyakov of 16<sup>th</sup> May 1875, in which Kramskoi concealed neither his interest for Fortuny's art nor his artistic envy of it.<sup>56</sup> Pavel Tretyakov had explicitly requested Kramskoi's opinion as Pavel Tretyakov's brother Sergei had just bought paintings by Fortuny.<sup>57</sup> Pavel's life and collection style differed from Sergei's in its severity and national consciousness.

Repin's initial reservations regarding Fortuny in his correspondence<sup>58</sup> of 15<sup>th</sup> September with P. Iseyev, the conference secretary of the art academy, and to Vladimir Stasov of 16<sup>th</sup> September, 1873 from Rome transformed only a week later into emphatic enthusiasm. In his letter of 15<sup>th</sup> November 1874 Repin informed Kramskoi of Fortuny's death: *Artists such as Meissonnier and Fortuny, i.e. painters of life and form are still for us unthinkable. [...] Fortuny impressed all artists in Europe through the unobtainable grace of forms, the complexion and through the strength of light*.<sup>59</sup> Repin, who retained his appreciation of Fortuny his entire life,<sup>60</sup> wrote on 24<sup>th</sup> April, 1875 from Paris to Stasov: *Fortuny is the genius painter of our century*.<sup>61</sup>

**Goupil & Cie., dealers in talents:  
Mariano Fortuny and Alexei Harlamoff**

Fortuny was two years Harlamoff's senior. At the age of 15 he enrolled at the Escola de Belles Arts de Barcelona. He was trained according to the aesthetic guidelines of a traditional academy and under the auspices of a professor who had a strong liking for Nazarene painting. He travelled to Rome in 1858, where in contact with the Académie Française at the Villa Medici he changed his style.

Fortuny arrived in Paris in 1866. His initial intention to exhibit at the Salon quickly evaporated upon meeting the art-dealer Adolphe Goupil, who had instantly recognized Fortuny's talent. Fortuny quickly understood the advantage of being under contract to a well established business, rather than searching for

*точно, был гений своей страны и века*<sup>54</sup>. Через Боголюбова пенсионеры узнавали и о нежелании Академии художеств, чтобы ее выпускники попадали под слишком сильное влияние французского искусства<sup>55</sup>.

О влиянии Фортуну на русское искусство можно судить и по письму И. Н. Крамского П. М. Третьякову, в котором Крамской не скрывает ни своего интереса к Фортуну, ни своей профессиональной ревности<sup>56</sup>. Павел Третьяков, коллекционерский стиль которого отличался строгостью и подчеркнута национальным самосознанием, хотел узнать мнение Крамского о Фортуну после того, как его брат Сергей приобрел картину последнего<sup>57</sup>.

Поначалу сдержанная реакция Репина на Фортуну в его письмах конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Иseyеву 15 сентября и В. В. Стасову 16 сентября 1873 года<sup>58</sup> из Рима уже неделю спустя сменяется восторгом. 15 ноября 1874 года Репин пишет Крамскому о смерти Фортуну: *У нас еще немыслимы такие художники, как Мейсонье, Фортуну, художники жизни и формы. [...] Фортуну поразил всех современных художников Европы недостижимым изяществом в чувстве форм, колорите и силе цвета*<sup>59</sup>. 24 апреля 1875 года Репин, который всю жизнь будет сохранять высокое мнение о Фортуну<sup>60</sup>, писал Стасову: *Фортуну есть, конечно, гениальный живописец нашего века*<sup>61</sup>.

**Гупиль и К°, торговцы и таланты:  
Мариано Фортуну и Алексей Харламов**

Фортуну был на два года старше Харламова. В 15 лет он поступил в Школу изящных искусств в Барселоне, где получил традиционную академическую подготовку под руководством профессора, высоко ценившего живопись назарейцев. Свой стиль он изменил, соприкоснувшись с Французской Академией на Вилле Медичи в Риме, где он находился с 1858 года.

Оказавшись в Париже в 1866 году, Фортуну предполагал выставляться в Салоне, однако после встречи с торговцем картинами Адольфом Гупилем, сразу же распознавшим его талант, оценил преимущества контракта с Гупилем по сравнению с необходимостью вести борьбу за внимание публики в переполненном картинами Салоне. Благодаря новаторскому

acclaim and clients by himself in the overcrowded and overstocked Salon. Fortuny rapidly gained fame as a result of Goupil's innovative marketing technique which made use of prints, and - for the first time - photographs, to advertise art works worldwide. In 1869 Goupil sold Fortuny's master-piece *La vicaria (marriage at the vicarage)* at the sensational price of 70,000 Francs. At that time a Fragonard fetched 30,000, a painting by Ingres 20,000 and a Millet 16,000. Only Meissonier's masterpiece *1814, La campagne de France* surpassed Fortuny's work at 85,000 Francs.

By that time Harlamoff had already arrived in Paris, and Goupil began dealing in Harlamoff's paintings in the first half of the 1870s.<sup>62</sup>

Fortuny displayed astonishing command with extravagant vivacities of technique and modulations of colour, a superlative facility in execution and a marvellous cleverness in the arrangement of brilliant hues. His insight into the subtleties of illumination was extraordinary. One can substitute here the name of Fortuny with that of Harlamoff, for nothing else needs to be modified in the preceding description for it to pertain precisely to the latter.

In November 1874 Fortuny died from an attack of malarial fever. Fortuny's estate was sold at Drouot in Paris in April 1875 and fetched a total of 800,384 Francs.<sup>63</sup> Drouot was not only frequented by dealers and collectors, but also by art lovers of any kind, including artists. As Fortuny's estate was sold at Drouot, the œuvre remained present in the Parisian art world, and it is feasible that Harlamoff encountered it at various occasions.

#### **Harlamoff's rapid art and French art criticism exemplified by Zacharie Astruc**

Zacharie Astruc (1833–1907) penned his first Salon review in 1859 and from 1866 to 1868 wrote for the conservative journal *L'Etendard*. He was close friends with Manet and other realists and participated as a painter in the first impressionist exhibition in 1874. In the Salon review of 1868 Astruc developed a reception aesthetic of portrait painting, which can be understood as a presentation of modern image conception.<sup>64</sup>

маркетингу Гупиля – использованию гравюры и, впервые, фотографии для рекламы произведений искусства Фортюни быстро завоевал известность. В 1869 году, когда картина Фрагонара стоила 30000 франков, картина Энгра 20000 франков, а живописное произведение Милле 16000 франков, Гупиль продал *Бракосочетание* Фортюни за сенсационные 70000 франков. Лишь *Французская кампания 1814 года* Мейссонье достигла тогда более высокой цены 85000 франков.

В это время Харламов уже находился в Париже, и Гупиль в начале 1870-х годов начал покупать у него картины<sup>62</sup>.

Фортюни владел замечательно живой и динамичной техникой, самыми высокими возможностями исполнения. Он демонстрировал в своих картинах тонкие модуляции цвета, подкупающую изобретательность в аранжировке сияющих красок. Если подставить на место имени Фортюни имя Харламова, то менять что бы то ни было в этом описании не придется.

В ноябре 1874 Фортюни скончался от малярии. Оставленные им работы были проданы в апреле 1875 года в Париже у Друо за 800384 франка<sup>63</sup>. Друо посещался не только торговцами и коллекционерами, но и художниками. Таким образом, наследие Фортюни сохранилось для парижских художественных кругов, так что возможно, что и Харламов сталкивался с ним по различным поводам.

#### **Динамичное искусство Харламова и французская художественная критика в лице Закари Астриюка**

Закари Астриюк (1833 – 1907) написал свою первую критическую статью о Салоне в 1859 году. С 1866 по 1868 г. он сотрудничал в консервативной газете *L'Etendard*. Астриюк был дружен с Мане и другими французскими реалистами, принимал как живописец участие в первой выставке импрессионизма. В своей статье о Салоне 1868 года Астриюк развил концепцию эстетического восприятия портрета, по существу же - выходящую за рамки одного жанра современную концепцию картины<sup>64</sup>.

Риторика картины, которая не медленно и аргументированно завоевывает зрителя, но захватывает его сразу, нашла своего сторонника



The rhetoric of the immediacy of the image which captivates the spectator, that does not slowly and argumentatively seduce, but rather, at first sight engrosses and demonstrates itself. This had already been advocated by Baudelaire, whom Astruc accepted as his spiritual warrantor. The first impression and the spontaneous appeal of a painting as »plaisir primitif« or »volupté surnaturelle«<sup>65</sup> are central categories of quality in his aesthetic of perception, or exactly his »experience aesthetic«, which opens immediate access to the »harmonie« or »mélodie« of the painting.<sup>66</sup> Even a later scholarly analysis of the painting based of subject-object-dialectics remains incapable of supplementing determining nuances to this pre-iconographic reception experience.

With regard to portraits, Astruc appreciated the smooth execution which seemed to him guaranteed by the open brushstroke of a Frans Hals.<sup>67</sup> Human physiognomy interacting with the expressive quality of the brushstroke should mutually increase in quality according to the phrase, »le langage expressif des traits«. The notion »trait« here can mean the features nature has drawn on the face and likewise the lines and strokes, which the painter generates on canvas and paper. Astruc harks back on a metaphor which paraphrases the fundamental problem of the category, namely the relationship, so difficult to grasp, between the physiognomical expression of the model and the expressive possibilities of the artistic means, and with that of the image itself. He gives the metaphor a special meaning: the face, its natural expressive drawing – its features, its complexion, its relief – and its immediate communicative qualities (particularly the gaze) guarantee this intense image-spectator relationship which the painter understands to employ and even to increase by applying an open brushstroke.<sup>68</sup>

The true painter, argues Astruc, has to claim his artistic qualities in portraiture by using an established antithesis in art criticism. »Le tableau« as a closely composed, autonomous, largely multfigurial (history) picture was regarded even by open-minded critics of the mid-century as the mandatory model of the well-painted picture. Accordingly, the young Baudelaire gave advice at the *1846 Salon*, on how, in the hands of the gifted colorist, the portrait could be extended to the aesthetically more demanding

уже в лице соратника Астриюка Ш. Бодлера. Первое впечатление и спонтанная притягательность картины, неважно, как «примитивное удовольствие» или же как «возвышенное наслаждение»<sup>65</sup>, являются центральными категориями эстетики восприятия, или «эстетики переживания» Бодлера. Последняя открывает непосредственный доступ к «гармонии», или «мелодии» живописного произведения<sup>66</sup>. К этому идеальному, доиконграфическому восприятию не добавляет нюансов и следующий за ним анализ сюжета, с которым связано возникновение рефлексивно-отстраненного отношения: картина – зритель.

В картине Астриук ценил ту равномерность исполнения, которую он находил еще у Франса Халса с его открытым мазком<sup>67</sup>. Физиономия человека и выразительные качества мазка должны, в соответствии с выражением «язык выразительных линий», усиливать друг друга, поскольку понятие «линии» может относиться как к чертам лица, так и к мазкам и штрихам, которые художник наносит на холст или на бумагу. Астриук использует метафору, которая описывает главную проблему жанра, а именно трудно определяемое соотношение между выражением лица модели и выразительными возможностями художественных средств, а с ними и самой картины. Он наделяет эту метафору определенным смыслом: естественная выразительность черт лица – морщин, оттенка кожи, его рельефа – и его непосредственные коммуникативные качества (в особенности взгляд) гарантируют ту интенсивность отношения между картиной и зрителем, которую художник использует, усиливая ее открытым мазком<sup>68</sup>.

Настоящий художник, доказывает Астриук, должен утвердить себя, противопоставляя жанр портрета той модели, которая увердила себя в художественной критике. В середине 19 столетия даже и передовой критике моделью удавшегося живописного произведения представлялась «картина», понимаемая как завершенная, автономная, как правило, многофигурная (историческая) композиция. Так, молодой Бодлер в статье *Салон 1846 года* дает советы, каким образом портрет под рукой талантливого колориста может обрести эстетически более высокий статус «картины». И еще в 1868 году оценка портрета К. Моне *это картина, это не портрет*<sup>69</sup> оценивается как похвала. На этом

status of a »tableau«; furthermore, it achieved in 1868 particular praise when it was said of a portrait by Claude Monet: *C'est un tableau, ce n'est pas un portrait*.<sup>69</sup> In light of this, one can see the progressive character of Astruc's art critical reevaluation. The portrait should not progress to become a fully-fledged, aesthetically demanding panel in the sense of the »tableau«, but rather suppress this already outmoded avowed pictorial concept.

The category of portrait is assigned a literal acceleration and a new intensity of perception, when – even if it were not expressed by Astruc – faced with, on the one hand the competition with the medium of photography and on the other, the speed of perception of modern city life.<sup>70</sup> The complex inner structure and formal insularity makes the »tableau« outwardly slow, because it only opens after a lengthy viewing and in a certain sense acts passively. Therefore, the use of the passive grammatical formulation »le tableau laisse pénétrer« in contradistinction to the active »il doit frapper« of the portrait, and hence, Astruc described the portrait as immediate and almost aggressive in its communication with the spectator. Astruc draws a conclusion from Lessing's »Laocoon« and its related mid 19<sup>th</sup> century current: painting should recall its genuine qualities, such as the simultaneity and immediacy of its presentation and abandon the slow, successive opening of its artistic means.

Thus Harlamoff deployed his painterly means, so he could dispose of all ultimate outwardly pictorial, in particular, literary methods. The deficiencies so often stated in criticism of Harlamoff's work – his narrow repertoire and the restriction in his pictorial methods, were positively reassessed by Harlamoff. Precisely this formal simplicity guaranteed Harlamoff a new, more intense perception of the image as »peinture pure«. In order to qualify as a good painter - Astruc stated elsewhere at the 1868 Salon - ... *il faut aimer la peinture en elle-même, dans son moyen matériel*. Harlamoff subscribed unconditionally to this idea.

фоне проступает прогрессивный характер предпринятой Астриюком критической переоценки. Портрет не должен становиться полностью, отвечающей высоким эстетическим требованиям «картиной», но, напротив, должен помочь ее вытеснению.

За жанром портрета признается та новая интенсивность восприятия, которая - хотя это оказывается Астриюком и не высказанным, - с одной стороны, делает его конкурентом фотографии, с другой же, позволяет ему отвечать темпу восприятия жизни современного большого города<sup>70</sup>. Сложная внутренняя структура и формальная замкнутость требующей длительного рассматривания и в известном смысле пассивной «картины» позволяет ей раскрываться вовне лишь медленно. Портрет же Астриюк описывает непосредственным и почти агрессивным в его общении со зрителем: обращает на себя внимание грамматический оборот »le tableau laisse pénétrer« в противоположность активному »il doit frapper«. Астриюк делает вывод из *Лаокоона* Лессинга и выросшей из него и обретшей в середине 19 столетия новую актуальность дискуссии. Живопись должна отказаться от медленного и постепенного повествования и вернуть себе такие свои изначальные качества, как simultaneity и непосредственность.

Именно так использовал имеющиеся в его распоряжении средства Харламов, что и позволило ему освободиться от чуждых живописи, заимствованных прежде всего у литературы методов. Нередко отмечавшиеся критикой недостатки искусства Харламова – ограниченный репертуар композиций и художественных средств - ему удалось превратить в достоинства. Именно эта простота формы вызывает в его случае новое, интенсивное восприятие картины как «чистой живописи». Чтобы стать хорошим живописцем, пишет Астриюк в другом месте того же *Салона 1868 года*, ...*надо любить живопись, ее материальные качества*. Харламов подписался бы под этим без оговорок.

## Footnotes:

<sup>1</sup> see Turgenev: Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Vol. 10*, Москва 1982, p. 346

<sup>2</sup> *Lettres de France* [Texte imprimé] : 1777-1778 / Denis Fonvizine ; trad. du russe par Henri Grosse, Jacques Proust et Piotr Zaborov ; préf. de Wladimir Berelowitch Paris - Oxford : 1995 p. 6

<sup>3</sup> Stendhal (Henri Beyle), *Le Rouge et le Noir*, Paris 1964, p. 394

<sup>4</sup> see Haumant, Émile, *La Culture française en Russie (1700-1900)*, Paris 1913

<sup>5</sup> see Réau, Louis, *L'Art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris 1922

<sup>6</sup> Caravaque, Louis (1684 – 1754) of Spanish descent, probably born in Marseille. Caravaque arrived in St. Petersburg in 1715 with a group of French artists which included the architect Rastrelli and sculptor Nicolas Pineau. Caravaque's planned residence in Russia had initially been for three years but he was to remain there until his death in 1754. As early as April 1723 Caravaque suggested Peter the Great establish a Fine Arts Academy modelled on that of the French Academy.

<sup>7</sup> In 1743 Empress Elisabeth I invited the German painter Georg Christoph Grooth (1716-1749) to supervise and restore the Royal painting collections in St. Petersburg. As with other foreign painters residing in Russia, Grooth had Russian pupils. Grooth was clearly a mediocre portrait painter who favored the parsuna. He died in St. Petersburg.

<sup>8</sup> Étienne Maurice Falconet (1716-1791) also wrote several brochures on art: Denis Diderot confided to him the chapter on "Sculpture" in the *Encyclopédie*, published separately by Falconet as *Réflexions sur la sculpture* in 1768. Three years later, he published *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, which may be interpreted as the artistic programme for his statue of Peter the Great.

<sup>9</sup> In 1769 Catherine acquired Count Heinrich von Brühl's collection in Dresden. The encyclopaedists Denis Diderot and Friedrich Melchior von Grimm had advised her. With Diderot's aid Catherine acquired 500 paintings from the collection of Lord Crozat de Thiers in Paris. These two acquisitions constituted the base of the Hermitage collection. Inspired by Catherine's ambitions Prince Nikolai Yusupov and other noblemen also accumulated large private collections.

<sup>10</sup> Francesco Bartolomeo Rastrelli's (1700 - 1771) major works, including the Winter Palace in St Petersburg and the Catherine Palace in Tsarskoe Selo are renowned for their extravagant luxury. Bartolomeo arrived with his father, Italian sculptor Carlo Bartolomeo Rastrelli, in Russia in 1715. His ambition had been to combine the latest Italian architectural fashion with the traditions of the Muscovite baroque style. He was elected to the Imperial Academy of Arts several months before his death.

<sup>11</sup> Le Lorrain, Louis Joseph (Paris 1715 – 1759 St. Petersburg) In 1758 Elisabeth I appointed Le Lorrain director of the newly created academy.

<sup>12</sup> These foreign artists had specialised in history and portrait painting, which determined the first Russian artists A. P. Antropov, I. P. Argunov, and F. S. Rokotov to adopt the same genre.

<sup>13</sup> Between 1767 and 1789 a total of 56 students received a scholarship for Italy and France. 12 of these students were

## Примечания

<sup>1</sup> Тургенев И. С. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Т. 10*, Москва, 1982. С. 346.

<sup>2</sup> *Lettres de France* [Texte imprimé] : 1777-1778 / Denis Fonvizine ; trad. du russe par Henri Grosse, Jacques Proust et Piotr Zaborov ; préf. de Wladimir Berelowitch Paris - Oxford : 1995 p. 6

<sup>3</sup> Stendhal (Henri Beyle). *Le Rouge et le Noir*. Paris, 1964, p. 394.

<sup>4</sup> Hautmant Émile. *La Culture française en Russie (1700 – 1900)*. Paris, 1913.

<sup>5</sup> Réau Louis. *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*. Paris, 1922.

<sup>6</sup> Каравакк Луи (1684 – 1754), художник испанского происхождения, родившийся, вероятно, в Марселе. Каравакк прибыл в Петербург в 1715 году вместе с группой художников, в которую входили архитектор и скульптор К. Б. Растрелли и скульптор Н. Пино. Вместо предполагавшихся трех лет Каравакк остался в России навсегда. Уже в апреле 1723 года он предложил Петру I создать академию изящных искусств по образцу Французской академии.

<sup>7</sup> В 1743 году императрицей Елисаветой хранителем и реставратором картин императорских художественных коллекций в Санкт-Петербурге был назначен немецкий живописец Г. К. Гроот (1716-1749). Как и у других иностранных художников, у него были русские ученики. Гроот был портретистом средней руки, ориентировавшимся на парсуну. Он умер в Петербурге.

<sup>8</sup> Этьен Морис Фальконе (1716 – 1791) написал несколько трудов об искусстве. Д. Дидро поручил ему главу о скульптуре в *Энциклопедии*, которую Фальконе в 1768 г. опубликовал затем отдельно как *Réflexions sur la sculpture* [*Размышления о скульптуре*]. Спустя три года он напечатал *Observations sur la statue de Marc-Aurèle* [*Замечания по поводу статуи Марка Аврелия*], по существу, художественную программу памятника Петру Великому. <sup>9</sup> В 1769 г. Екатерина купила коллекцию графа Г. фон Брюля в Дрездене. Ее консультировали энциклопедисты Дидро и Ф. М. фон Гримм. С помощью Дидро Екатерина приобрела также 500 картин коллекции Кроза в Париже. Два этих приобретения стали основой коллекции Эрмитажа. По примеру Екатерины художественные коллекции приобретали и собирали многие русские аристократы.

<sup>10</sup> Основные творения Ф. Б. Растрелли (1700 - 1771), в число которых входят Зимний дворец в Санкт-Петербурге и Екатерининский дворец в Царском Селе, отличает особая роскошь. Архитектор приехал в Россию в 1715 г. вместе с отцом, К. Б. Растрелли. Ф. Б. Растрелли стремился соединить новейшую итальянскую архитектуру с традициями нарышкинского барокко. Незадолго до смерти он был избран в Императорскую Академию художеств.

<sup>11</sup> В 1758 г. Елисавета Петровна назначила Ле Лоррена ректором только что основанной «Академии трех знатнейших художеств».

<sup>12</sup> Эти художники были историческими живописцами, а также портретистами, что подвинуло русских живописцев А. П. Антропова, И. П. Аргунова и Ф. С. Рокотова выбрать жанр портрета.

<sup>13</sup> С 1767 по 1789 год за границу было направлено 56



sent to Paris. For more detailed information see attached list of scholarship holders.

<sup>14</sup> Beginning on 8<sup>th</sup> July 1773 these accounts were publicly read before the academy council, which then stipulated new rules.

<sup>15</sup> see : Кондаков, С. Н. *Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*. Москва 2002, p. 588

<sup>16</sup> Approximately two thirds of the returning scholars were appointed professors at the academy

<sup>17</sup> The painter Pyotr Grinyov died in Paris as a result of austere conditions in 1768. See also the *Memoirs of Fedor I. Jordan: Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана*. Москва 1918

<sup>18</sup> Golitsyn made himself a dilettante in art theory: *Sur les arts, d'où viennent-ils, pourquoi ils sont tombés dans la décadence et par quel moyen il faudrait les développer* in Archives centrales de St. Petersburg, dep. 305, index I, file 2.

<sup>19</sup> Napoleon abdicated on 6 April 1814 in favour of his son. The Allies, however, demanded unconditional surrender and Napoleon abdicated again, unconditionally, on 11 April. In the Treaty of Fontainebleau the victors exiled the French mass-murderer Napoleon to the island of Elba. On 1<sup>st</sup> April 1814 Alexander I announced to the Parisian population, that he was to respect the integrity of France and that there would be no plundering.

<sup>20</sup> Rostopchine, Fyodor Vasilyevich Count, (1763-1826) major general of the city of Moscow in 1814, Rostopchine assisted Alexander I at the Viennese Congress, after 1817 he lived for some years in Paris, but he died in Moscow.

<sup>21</sup> Grandson of Louis de Ségur, former French ambassador in St. Petersburg

<sup>22</sup> In total, French losses in the campaign were 570,000 with approximately 400,000 Russian casualties and several hundred thousand civilian deaths.

<sup>23</sup> Pavlioutchenko, Eleonora, *Les Fils de Voltaire en Russie, les Décembristes et la France*, Paris 1988, p. 109

<sup>24</sup> *ibid.* p.115

<sup>25</sup> Cadot, Michel, *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*, Paris 1967, p. 53

<sup>26</sup> Joseph de Maistre (1753-1821) was a French-speaking Savoyard lawyer, diplomat, writer, and philosopher. De Maistre argued for the restoration of hereditary monarchy, which he regarded as a divinely sanctioned institution, and for the supreme authority of the Pope in both religious and political matters. In 1803 he was appointed as the King of Sardinia's diplomatic envoy to the Russian Tsar's court in St. Petersburg.

<sup>27</sup> Victor de Balabine was the secretary of the Russian embassy in Paris from 1842 to 1852.

<sup>28</sup> Balabine Victor de, *Paris de 1842 a 1852. La cour, la société, les moeurs. Journal de Victor de Balabine, secrétaire de l'ambassade de Russie*, Paris, 1914, p. 102

<sup>29</sup> Gretch, Nicolai, *Lettre*, in: Milchina, Vera A., *Les Russes découvrent la France*, Paris 1990, p. 177

<sup>30</sup> *ibid.*, p. 183

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 161

<sup>32</sup> Turgenev, op. cit., p. 347

<sup>33</sup> Montclos, Brigitte de, *Les Russes à Paris au XIX siècle, 1814-1896*, Les Musées de la ville de Paris, Paris 1996, p. 55

<sup>34</sup> Prosper Mérimée (1803-1870) was influenced by the historical fiction popularised by Sir Walter Scott and psychological

молодых русских живописцев, 12 из них - в Париж (см. список русских художников в Париже).

<sup>14</sup> Начиная с 8 июля 1773 г. эти отчеты зачитывались Совету Академии, который после этого давал пенсионерам новые задания.

<sup>15</sup> Кондаков, С. Н. *Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*. Москва 2002, с. 588.

<sup>16</sup> Около двух третей стипендиатов становились впоследствии профессорами Академии.

<sup>17</sup> Так, Петр Гринев скончался от лишений в 1768 году в Париже. См. также *Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана*. Москва 1918.

<sup>18</sup> Сам Д. А. Голицын являлся автором труда *Sur les arts, d'où viennent-ils, pourquoi ils sont tombés dans la décadence et par quel moyen il faudrait les développer* (РГИА, ф. 305, оп. 1, д. 2)

<sup>19</sup> 6 апреля 1814 г. состоялось отречение Наполеона в пользу сына. Победившая сторона потребовала, однако, отречения без всяких условий, и Наполеон вынужден был вторично отречься 11 апреля, после чего в соответствии с договором в Фонтенбло Наполеон был сослан на о. Эльба. Еще 1 апреля 1814 г. Александр I выступил с обращением к парижанам, в котором обещал уважать целостность и неприкосновенность французского государства, что предотвратило столкновения между населением Парижа и русскими войсками.

<sup>20</sup> Ростопчин Федор Васильевич (1763-1826), граф, русский генерал, Главнокомандующий Москвы. Ростопчин был в 1814 г. в свите Александра I на Венском конгрессе, посетил в 1817 г. Карлсбад, жил затем несколько лет в Париже и умер в Москве.

<sup>21</sup> Внуком Луи де Сегюра, французского посланника при дворе Екатерины II.

<sup>22</sup> Потери французской армии в результате русского похода Наполеона составили 570 тысяч человек. Русская сторона потеряла около 400 солдат и офицеров. Жертвы среди мирного населения России составили несколько сотен тысяч человек.

<sup>23</sup> Pavlioutchenko, Eleonora, *Les Fils de Voltaire en Russie, des Décembristes et la France*, Paris 1988, p. 109.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>25</sup> Cadot, Michel, *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*, Paris 1967, p. 53.

<sup>26</sup> Жозеф де Местр (1753-1821) был юристом, дипломатом, писателем и философом из Савойи. В период после Революции 1789 г. он выступал за реставрацию абсолютной монархии, которую он считал божественным установлением, и за высший авторитет Римского папы как в религиозных, так и в политических вопросах. Когда революционные войска вошли в 1792 г. в Савойю, де Местр бежал в Швейцарию, где начал регулярно посещать салон Жермены де Сталь. В 1803 г. он был назначен послом короля Сардинии в Петербурге.

<sup>27</sup> Виктор Балабин был с 1842 по 1852 г. секретарем русского посольства в Париже.

<sup>28</sup> Balabine Victor de, *Paris de 1842 a 1852. La cour, la société, les moeurs. Journal de Victor de Balabine, secrétaire de l'ambassade de Russie*, Paris, 1914, p.102.

<sup>29</sup> Цит. по: Milchina Vera A. *Les Russes découvrent la France: au XVIIIe et au XIX siècle*, Paris 1990. С. 177.

drama of Alexander Pushkin. Many of his stories are mysteries set in foreign places, Spain and Russia amongst his popular sources of inspiration.

<sup>35</sup> Astolphe-Louis-Léonor marquis de Custine (1790 – 1857) visited Russia in 1839 and published his travel writings entitled *La Russie en 1839* in which he also documented the social fabric, economy, and way of life during the reign of Nicholas I. Custine mocked Russia for its veneer of Europe hiding an Asiatic soul. Custine criticized St. Petersburg for being the creation of one man, and not the result of spontaneous historical forces. Custine, however, loved Moscow architecture, and said Russia would be a great power if its capital were ever moved back to the older city. His book went through six printings and was widely read in France, but banned in Russia.

<sup>36</sup> To escape his creditors Alexandre Dumas the Elder (1802 – 1870) fled to Russia where his writings were enormously popular.

<sup>37</sup> The collected travel-reports were published in one book in 1864.

<sup>38</sup> Pierre Jules Théophile Gautier (1811 – 1872) began writing poetry as early as 1826 but most of his life was spent contributing to various journals, largely for *La Presse* and *Le Moniteur*, which provided him with the opportunity of foreign travel. Gautier's *Voyage en Russie* is considered the best travel account of the nineteenth century, often written in a more personal style, it opens a window onto Gautier's own tastes in art and culture.

<sup>39</sup> Compare: Gautier, Th., *Voyage en Russie*, Paris 1867, pp. 284 – 291 Here Gautier presented a group of painters from St. Petersburg known as “The Friday Society” so named for their weekly meetings held on that day of the week.

<sup>40</sup> see: Mantz, P., *Les beaux-arts à l'Exposition universelle. IV. Russie* in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1867, 135<sup>e</sup> livraison, neuvième année, vol. XXIII, p. 25 ; Bergerat, É., *Exposition universelle. Beaux Arts. L'École russe – Les Vendrediens* in: *Journal officiel de la République française*, dixième année, 1<sup>er</sup> décembre 1878, n° 344, pp. 12109 – 12110

<sup>41</sup> Turgenev had corrected the manuscript and organized a meeting between the Russian ambassador Nicolai Orlov and Jules Verne and his editor Jules Hetzel.

<sup>42</sup> Staged at the *théâtre du Châtelet* it was played more than 2,000 times up to 1940.

<sup>43</sup> Orest Kiprensky (1782-1836), studied with François Doyen in Saint-Petersburg to become the first Russian romantic portrait painter.

<sup>44</sup> Under the reign of Nicholas I only a few scholarship-holders were allowed to visit Paris: Ivan K. Aivazovsky (1842), Evgraf S. Sorokin (between 1850–1859), Alexei F. Chernyshev (1853), Lew F. Lagorio (1853), Fyodor A. Bronnikov (between 1854–1860) arrived as students, Fyodor P. Tolstoi (1845–1846) came in his function as teaching professor of the academy. Orest I. Timoshevsky stayed in 1853 with a government scholarship. The residing of Alexander A. Kotzebue (1847), and Fyodor P. Chumakov (from 1853) were self-financed. The Tsarina paid for Sokrat M. Vorobiev's journey (1847–1849). Wilhelm (Vasily Fedorovitch) Timm (1844–1846) followed an invitation by H. Vernet. Ivan K. Makarov (1846) accompanied the Great-Duchess Maria Nikolayevna in his function as art-teacher to her children. Fyodor I. Bruni arrived in 1852 to buy paintings for the Hermitage.

<sup>45</sup> Thomas Couture (1815 – 1879) began exhibiting historical and genre pictures at the Paris Salon in 1840, earning several medals for his works, in particular for his 1847 masterpiece, “*Romans in the Decadence of the Empire*.” Shortly after this success, Cou-

<sup>30</sup> Ibid., p. 183.

<sup>31</sup> Ibid., p. 161.

<sup>32</sup> Тургенев И. С. Указ. соч. С. 347.

<sup>33</sup> См.: Montclos, Brigitte de, *Les Russes à Paris au XIX siècle, 1814 – 1896*, Les Musées de la ville de Paris, Paris 1996, p. 55.

<sup>34</sup> На формирование Проспера Мериме (1803-1870) оказали влияние исторические романы Вальтера Скотта и психологические драмы А. С. Пушкина. Среди его произведений немало рассказов мистического содержания, действие которых происходит в других странах, нередко в Испании и России.

<sup>35</sup> Маркиз Астольф-Луи-Леонор де Кюстин (1790 – 1857) посетил Россию в 1839 г. и опубликовал свои впечатления от николаевской России под названием *La Russie en 1839* [*Россия в 1839 году*]. По мнению Кюстина, за российским преклонением перед всем европейским скрывается чисто азиатская душа. Ему не понравился Петербург, в котором он усматривал творение человека, но не результат естественного исторического развития. С другой стороны, его привлекла московская архитектура, и он заметил, что Россия стала бы могучим государством, если бы столицу опять перенесли в Москву. Запрещенная в России книга Кюстина выдержала во Франции шесть изданий.

<sup>36</sup> Александр Дюма-отец (1802 – 1870) совершил поездку в Россию, где его романы были чрезвычайно популярны, скрываясь от кредиторов.

<sup>37</sup> Впечатления Дюма от поездок по России были изданы в 1864 году отдельной книгой.

<sup>38</sup> Пьер Жюль Теофиль Готье (1811 – 1872) начал свою литературную деятельность в 1826 г. как лирик, однако впоследствии работал в основном как журналист для различных периодических изданий, главным образом, для газет *La Presse* и *Le Moniteur*. Эта деятельность давала ему возможность много путешествовать. Путешествие в Россию Готье часто считают лучшим произведением этого жанра, созданным в 19 столетии. Оно написано очень лично и позволяет понять вкус Готье и его культурно-художественные пристрастия.

<sup>39</sup> Так, Готье упомянул рисовальные вечера по пятницам петербургской группы художников „Les Vendrediens“ (Gautier, Th., *Voyage en Russie*, Paris 1867. С. 284 – 291).

<sup>40</sup> См., например: Mantz, P. *Les beaux-arts à l'Exposition universelle. IV. Russie* in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXIII, 1867, p. 25; Bérgerat, E. *Exposition universelle. Beaux-Arts. L'École russe* in: *Journal officiel de la République française*, 34 (1<sup>er</sup> décembre 1878), pp. 12109 – 12110.

<sup>41</sup> Тургенев вносил поправки в эту рукопись и организовал встречу Жюль Верна и его издателя Ж. Хетцеля с русским посланником графом Н. А. Орловым.

<sup>42</sup> Пьеса, в которую был переработан роман, была поставлена в Театре Шатле выдержала до 1940 года более представлений.

<sup>43</sup> Орест Адамович Кипренский (1782 – 1836), ученик Ф. Дуайена в Петербурге, ведущий русский романтик.

<sup>44</sup> См. список русских художников в Париже.

<sup>45</sup> Тома Кутюр (1815 – 1879) участвовал с 1840 г. в Салоне историческими и жанровыми картинами, за которые получил несколько медалей. Наиболее высокое отличие получила его композиция 1847 г. *Римляне времен упадка*. Достигнув успеха, Кутюр открыл независимое ателье по

ture opened an independent studio intending to turn out the best new history painters. In 1867 he challenged the *École des Beaux-Arts* with the publication of a book espousing his own ideas and working methods. Among his pupils were Edouard Manet, Henri Fantin-Latour, and Pierre Puvis de Chavannes.

<sup>46</sup> Baron Théodore Gudin (1802 – 1880) painter of seascapes

<sup>47</sup> Louis Gabriel Eugène Isabey (1804 – 1886) was appointed court painter (Louis-Philippe I.) of battle scenes and seascapes.

<sup>48</sup> Orlov became the President, Bogoliubov chairman and Turgenev the secretary of the association. Further goals were the arrangement of exhibitions and the care and maintenance of the cultural identity of the Russian community in Paris. Amongst other founding members were the painters Alexander Beggrow, Alexei Harlamoff, Paul Joukovsky, Juri Lehmann, Ivan Pokhitonov, the sculptor Mark Antokolsky, Leopold Bernstamm and the military attaché Baron Léon Frederiks. From 1878 the Russian General Consul A. M. Kumani was President of the organisation. Following Bogoliubov's death in 1896 Harlamoff took on the office of chairman.

<sup>49</sup> Baron Horace (Gorazi Ossipovitch) Guinzburg (1833 – 1909). His son, a painter, had prematurely died.

<sup>50</sup> Liphart, Ernst Friedrich von (1847-1932) was a painter and etcher from Livonia (the Baltic States). From 1873 to 1886 he studied in Paris, partly with J. Lefebvre. In 1886 he was appointed conservator at the Hermitage.

<sup>51</sup> compare: Liphart, E., *Mes souvenirs de Tourguenew* (in French) Department of manuscripts in the Russian National Library, St. Petersburg, collection Waxel and Yurghenson, fonds 124 - 2499

<sup>52</sup> Bogoliubov enjoyed friendly relations with Tsar Alexander III, which permitted him to name the newly created museum after his grand-father Alexander Radishchev (1749 –1802), a revolutionary Russian humanist who had been exiled. This was equal to rehabilitating his grand-father's name.

<sup>53</sup> Repin admitted in his *Autobiographical Notes* that while studying at the academy he and Polenov knew only "one god of painting, drawing and even in composition". Polenov confided to Kramskoi in a letter dated 12 April 1875: *the point of culmination in art... Fortune*, in: Гутман Л. *Отрывки из переписки В. Д. Поленова и И. Н. Крамского* in: *Искусство* 1, 1936, pp. 85 – 86

<sup>54</sup> Боголюбов, А. П. *Записки моряка-художника* in: *Специальный номер (2-3) журнала «Волга»*. Саратов 1996, p. 132

<sup>55</sup> *ibid.*, p. 134

<sup>56</sup> Kramskoi to P. Tretyakov 16.05.1875 in: *Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков*. Москва 1953

<sup>57</sup> Kramskoi to P. Tretyakov 25th May 1875 in: *ibid.*

<sup>58</sup> Repin an Iseyev 15th Sept. 1873 from Rome; Repin to Stasov 16th Sept. 1873 from Rome in: Репин, И. Е. *Избранные письма в двух томах. 1867 – 1930*. Москва 1969

<sup>59</sup> Репин, И. Е. *Далекое близкое*. Москва 1964

<sup>60</sup> Letter to E. N. Svantseva v. 26th Sept. 1891 in: Репин, И. Е. *Избранные письма в двух томах. 1867 – 1930*

<sup>61</sup> to Stasov 24th April 1875 from Paris in: *ibid.*

<sup>62</sup> see note no. 30 with Olga Sugrobova-Roth in this book.

<sup>63</sup> *Fortuny (1838 – 1874)*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (17 October 2003 – 18 January 2004) edited by Mercè Donate, Christina Mendoza, Francesc M. Quiles i Corella, p. 467

<sup>64</sup> compare: Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago-London 1996, pp. 233-235

подготовке исторических живописцев. В 1867 г. Кутюр опубликовал книгу, освещавшую его идеи и методы преподавания, и вступил таким образом в соревнование со Школой изящных искусств. Его учениками были Э. Мане, А. Фантен-Латур и П. Пюви де Шаванн.

<sup>46</sup> Барон Теодор Гуден (1802 – 1880), маринист.

<sup>47</sup> Луи Габриэль Эжен Изабе (1804 – 1886), баталист и мастер морских пейзажей, придворный художник Луи-Филиппа.

<sup>48</sup> Орлов стал президентом, Боголюбов председателем, а Тургенев секретарем Общества. К числу задач Общества относилось устройство выставок, а в целом – поддержка и сохранение культурного идентитета русской общины в Париже. Среди членов-основателей Общества были живописцы А. К. Беггров, Харламов, П. В. Жуковский, Ю.Ю. Леман, И. П. Похитонов, скульпторы М. М. Антокольский, Л.-Б. А. Бернштам и военный атташе барон Лев Фредерикс. В 1878 Орлова на посту президента сменил генеральный консул А. М. Кумани. После смерти Боголюбова в 1896 году обязанности председателя Общества стал исполнять Харламов. Персоналии членов Общества, а также его финансирование крупным банкиром и из русской государственной казны свидетельствовали об исключительно культурной, а не политической деятельности Общества.

<sup>49</sup> Барон Орас (Гораций Осипович) Гинцбург (1833 – 1909). Его рано умерший сын был художником.

<sup>50</sup> Липгарт, Эрнст Фридрих фон (1847 – 1932), живописец и гравер, выходец из Лифляндии. С 1873 по 1886 г. он находился в Париже, где посещал ателье Ж. Лефевра. В 1886 г. Липгарт был назначен хранителем Императорского Эрмитажа.

<sup>51</sup> См.: Liphart, E., *Mes souvenirs de Tourgueneff* (на франц. яз.). ОР РНБ, Санкт-Петербург. Фонд Вакселя и Юргенсона. Оп. 124. Ед. хр. 2499.

<sup>52</sup> Дружеские отношения Боголюбова с Александром III дали ему возможность назвать музей в честь его деда, перенесшего сибирскую ссылку гуманиста и революционера Александра Радищева (1749 – 1802). Это означало также и реабилитацию имени деда.

<sup>53</sup> Репин писал в *Далеком близком*, что для него и для Поленова как студентов Академии художеств Фортуни был богом живописи, рисунка и даже композиции. В письме И. Н. Крамскому 12 апреля 1875 г. Поленов пишет о Фортуни как о кульминации искусства (см.: Гутман Л. «Отрывки из переписки В. Д. Поленова и И. Н. Крамского». – *Искусство*, 1, 1936. С. 85 – 86.

<sup>54</sup> Боголюбов, А. П. «Записки моряка-художника». – *Специальный номер (2-3) журнала «Волга»*. Саратов, 1996. С. 132.

<sup>55</sup> Там же. С. 134.

<sup>56</sup> И. Н. Крамской – П. М. Третьякову 16 мая 1875 г. (См.: *Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков*. М., 1953. С. 118).

<sup>57</sup> И. Н. Крамской – П. М. Третьякову 25 мая 1875 г. (Там же. С. 119).

<sup>58</sup> И. Е. Репин – П. Ф. Исееву 15 сентября 1873 г. из Рима; И. Е. Репин – В. В. Стасову 16 сентября 1873 г. из Рима (см.: Репин, И. Е. *Избранные письма в двух томах. 1867 – 1930*. Т. 1. М., 1969. С. 77 и 80).



<sup>65</sup> Charles-Pierre Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in: C. Pichois and C. Brunet (Editors.), *Charles Baudelaire. Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris 1992, p. 413

<sup>66</sup> H. Körner, *Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert*, in: G. Boehm and H. Pfotenhauer (eds), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich 1995, pp. 397 - 424

<sup>67</sup> see: Sh. Flescher, *Zacharie Astruc, Critic, Artist and Japoniste (1833-1907)*, New York - London, 1978 (Diss. Columbia University 1977) p. 219

<sup>68</sup> see also Astruc's treatise on *The Art of Frans Hals* in: *Trésors d'art de Paris. Exposition rétrospective, II: Portraits*, in: *L'Etendard* (23 July 1866), p. 1. A radical conclusion from the analogy between brushstroke and facial features is drawn by Baudelaire. The open brushstroke of the colourist can sometimes render a more striking expression of the model than the descriptive line of the drawer: » ... il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur.« Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in: Pichois-Brunet 1992, p. 124

<sup>69</sup> compare: Pichois-Brunet 1992, p. 124; the art dealer »Père« Martin in a letter dated 6<sup>th</sup> October 1868 on Monet's Portrait of Madame Marguerite Gaudibert, quoted according to D. Wildenstein: *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Vol. 1, Lausanne-Paris 1974, p. 445, no. 22.

<sup>70</sup> A famous poetic condensation of this perception is offered by Baudelaire in »A une passante« from »Fleurs du mal«; see Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser (eds.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2, Frankfurt/M. 1991, pp. 509-690

<sup>59</sup> Репин, И. Е. Далекое близкое. М., 1964. С. 323.

<sup>60</sup> И. Е. Репин - Е. Н. Званцовой 26 сентября 1891 г. (Репин. Избранные письма. Т. 1. С. 389).

<sup>61</sup> И. Е. Репин - В. В. Стасову 24 апреля 1875 г. Из Париже (Там же. С. С. 151).

<sup>62</sup> См. прим. 30 в статье О. Сугроровой-Рот в настоящем издании.

<sup>63</sup> *Fortuny* (1838 - 1874), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (17 October 2003 - 18 January 2004) edited by Mercè Donate, Christina Mendoza, Francesco M. Quiles i Corella, p. 467.

<sup>64</sup> См.: Michael Fried, *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago-London 1996, p. 233-235.

<sup>65</sup> Charles-Pierre Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix* в изд.: C. Pichois et C. Brunet (сост.), *Charles Baudelaire. Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris 1992, p. 413.

<sup>66</sup> H. Körner, *Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert*, in: G. Boehm and H. Pfotenhauer (сост.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 397 - 424.

<sup>67</sup> См.: Sh. Flescher, *Zacharie Astruc, Critic, Artist and Japoniste (1833-1907)*, New York - London, 1978 (Diss. Columbia University 1977), p. 219.

<sup>68</sup> См. рассуждения Астриюка об искусстве Ф. Халса в *Trésors d'art de Paris. Exposition rétrospective, II: Portraits*, опубликованные в газете *L'Etendard* (23 July 1866, p. 1). Более радикальный вывод из аналогии между движениями кисти и чертами лица делает Бодлер. С его точки зрения, открытый мазок колориста передает модель лучше, чем описательная линия рисунка: ...Простой и незатейливой кистью колориста модель показывается яснее, чем мелком рисовальщика ( Ch. Baudelaire, *Salon de 1846* в изд.: Pichois-Brunet, p. 124).

<sup>69</sup> См.: Высказывание маршана «папаши» Мартена о портрете Маргариты Годибер работы К. Моне в письме 6 октября 1868 г. цит. по изд.: Pichois-Brunet, p. 124.

<sup>70</sup> Это вопреки выражено Бодлером в стихотворении К прохожей, помещенном в сборнике *Цветы зла*. См.: Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2, Frankfurt/M. 1991, S. 509-690.