

### Alexei Harlamoff and his Rediscovery

*Olga Sugrobova-Roth*

Alexei Harlamoff\* had already been forgotten in his lifetime. As early as 1872 his date of birth was mistakenly recorded as 1842 instead of 1840 by Andrei I. Somov in his book on the Painting Gallery of the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg.<sup>1</sup> In his book *Our Artists* (1890) Fedor I. Bulgakov wrongly gave 1872 for Harlamoff's entry to the Association of Itinerant Art Exhibitions in the place of a more accurate date as late as either 1881 or 1882.<sup>2</sup> The mistakes in these otherwise reliable sources on the history of Russian art have been taken on, without criticism, by all subsequent authors and are to be seen today in many art lexica alongside the similarly incorrect date of the artist's death (1915 or 1922).

His exit from the exhibition establishment of the Paris Salons, a decision Harlamoff made at the beginning of the 1880's, meant the artist was to forego any attention from the press in Paris, the city in which he had chosen to reside. In his homeland of Russia, however, Harlamoff remained a continual participant of exhibition tours and therefore within the focus Russian press interests until 1917. Yakov D. Minchenkov, the Commissar of the Association of Itinerant Art Exhibitions was indeed to admit in 1914 that the artist's biography was completely unknown to him.<sup>3</sup> Minchenkov's lack of knowledge can be credited to the fact that Harlamoff lived abroad and was represented in the great public collection of Russian art, the Tretyakov Gallery, by just a single work.

Under these circumstances, confusion with artists of the same name, particularly between Nikolai N. Charlamov (1863 – 1935) and Mikhail E. Charlamov (1880 – 1948) was unavoidable. It has been maintained that Alexei Harlamoff was amongst the artists, who, in the 1920s, lived in New York temporarily,<sup>4</sup> and one from whom Kasimir Malevich planned to acquire works for the Museum for Artistic Culture in the year 1919.

There are also misleading observations on Harlamoff's work. The painter Sergei D. Miloradovich counts him amongst the creators of the pictorial decoration of the orthodox cathedral St.

### Алексей Харламов: возвращение забытого художника

*Ольга Сугрובה-Рот*

Алексея Харламова стали забывать еще при его жизни. А. И. Сомов в каталоге картинной галереи Императорской Академии художеств неправильно указал год рождения художника: 1842 вместо 1840<sup>1</sup>. Ф. И. Булгаков в двухтомнике *Наши художники* написал о вступлении Харламова в Товарищество передвижных художественных выставок в 1872 году, хотя в действительности это произошло позднее, в 1881 или в 1882 году<sup>2</sup>. Из этих, весьма важных для изучения русского искусства, трудов ошибки перешли в другие источники и - вместе с неверно указанным годом смерти художника (обычно: 1915 или 1922) - продолжают «украшать» справочники еще и сегодня.

Принятое Харламовым в начале 1880-х годов решение больше не участвовать в выставках Салона привело к тому, что к нему утратила интерес пресса в Париже, где он постоянно жил. Русская пресса уделяла Харламову внимание значительно дольше, вплоть до 1917 года, поскольку он был постоянным участником Передвижных выставок. Однако уполномоченный Товарищества по выставкам Я. Д. Минченков признавался уже в 1914 году, что биография Харламова ему совершенно неизвестна<sup>3</sup>. Причиной тому была, несомненно, постоянная жизнь художника за границей, а также то обстоятельство, что в Третьяковской галерее, в ту пору самом большом общедоступном собрании русского искусства, хранилось лишь одно произведение Харламова.

Уже в 1920-е годы Алексея Харламова путали с однофамильцами, прежде всего, живописцами Н. Н. Харламовым (1863 – 1935) и М. Е. Харламовым (1880 – 1948). Его то считали живущим в Нью-Йорке «русским американцем»<sup>4</sup>, то указывали в числе художников, произведения которых были отобраны К. С. Малевичем для Музея живописной культуры.

Харламову приписывали деятельность в чуждых ему областях художественного творчества. Так, художник С. Д. Милорадович был уверен в том, что Харламов принимал участие в создании живописного убранства собора Св. Александра Невского в Париже<sup>5</sup>. Последнее не

Alexander of Neva in Paris,<sup>5</sup> a fact which can neither be confirmed by the paintings in the church nor by any documents recording the cathedral's history.<sup>6</sup>

Sergei Makovsky published his memories in 1955 noting that the portrait of Pauline Viardot was connected to Alexei Harlamoff. For a good reason Makovsky regarded Harlamoff as a painter sunken into oblivion.<sup>7</sup>

For an extremely long time Harlamoff's poetic and elegant, both Russian and western European art was unpropitious. From the turn of the century he has been virtually forgotten in the West and his creations were deemed inappropriate for the version of Russian art history fabricated by soviet ideology. He was either taken to task for his indifference to the socio-political problems of his home country,<sup>8</sup> or concealed, as in the exhibition catalogue for the 225<sup>th</sup> Anniversary of the Academy of Arts in Leningrad.<sup>9</sup> Only in the post communist era have Russian scholars, thought of returning Harlamoff's name to art history.<sup>10</sup>

Documents in various archives help those researching Harlamoff to reconstruct his life. Files in the archive of the artist's hometown shed light on his childhood and youth. Harlamoff's personal files in the Russian State History Archive in St. Petersburg illuminate the period of his study at the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg and his first years abroad. These materials are supplemented by documents in the Department of Manuscripts at the State Russian Museum and the Institute of Russian Literature in St. Petersburg and the State Tretyakov Gallery in Moscow. The entry into the death lists (Archives de Paris) make precise the previously unclear date of Harlamoff's death (10<sup>th</sup> April 1925). The artist's will, preserved in the Paris archives, convincingly refutes the established notion of his poverty in old age.<sup>11</sup>

The artist's private archive is untraceable. The single and apparently childless Harlamoff left his entire estate to the soprano Felia Litvinne (1860–1936). According to Felia's personal statements a father daughter relationship had been established between them from the late 1870s. The estate of the similarly childless soprano singer was unfortunately scattered and the few remaining documents yield no information on Harlamoff.

подтверждается ни самим характером живописи в соборе, ни документами<sup>6</sup>.

С. К. Маковский в своих *Воспоминаниях*, опубликованных впервые в 1955 году, счел необходимым разяснить при упоминании имени Харламова, что речь идет о художнике, некогда написавшем портрет Полины Виардо<sup>7</sup>.

По отношению к поэтичному и элегентному, столь же русскому, сколь и западноевропейскому, искусству Харламова внешние обстоятельства были долгое время немилосердны. Оно было забыто на Западе и не укладывалась в концепцию развития русского искусства, разработанную официальным советским искусствознанием. Соответственно, этот художник либо подвергался критике за равнодушие к социальным и политическим проблемам России<sup>8</sup>, либо, как это случилось в 13-томной *Истории русского искусства* или произошло при организации Юбилейной выставки по случаю 225-летия Академии художеств, замалчивался<sup>9</sup>. Лишь в посткоммунистической России исследователи получили возможность вернуть Харламова в историю искусства<sup>10</sup>.

Восстановить биографию Харламова помогают в первую очередь архивные документы. Так, материалы Государственного архива Саратовской области проливают свет на детство и юность будущего художника. В Российском Государственном историческом архиве (Санкт-Петербург) хранятся документы, относящиеся ко времени обучения Харламова в Императорской Академии художеств и к его первым годам в Париже. Эти материалы дополняются документами Отделов рукописей Государственного Русского Музея, Государственной Третьяковской Галереи и Института Русской Литературы (Пушкинского Дома). Архив Парижа располагает списками усопших, в которых можно прочесть точную дату смерти живописца: 10 апреля 1925 года. Там же хранится и завещание Харламова, которое опровергает бытующее представление, что художник умер в бедности<sup>11</sup>.

Личный архив Харламова утрачен. Завещание оставшегося холостым и не имевшего детей живописца указывает в качестве его единственной наследницы певицу Фелию Литвин, к которой Харламов относился как к дочери. Однако архив также бездетной Литвин рассредоточен, и

For this very reason contemporary witnesses are a great help. Ilya E. Repin (1844–1930) vividly describes everyday life at the Imperial Academy of Arts,<sup>12</sup> giving us a better understanding of Harlamoff's decision to go to Paris. Repin's Paris letters, the correspondence with Ivan S. Turgenev (1818–1883) and the *records* of the tutor of foreign scholarship holders of the Imperial Academy of Arts, Alexei P. Bogoliubov (1824 – 1896)<sup>13</sup> contain important facts on Harlamoff's life in Paris. The assiduous and determined Harlamoff, his friendly yet closed personality emanate from these sources, and are also made clearly apparent in the letters, memories and daily journal entries by his art colleagues, the Russian students of the soprano singer and singing teacher Pauline Viardot-Garcia and other Russians visiting Paris. After Turgenev's death in 1883 mention of Harlamoff becomes increasingly less, receding to almost nothing by the 20<sup>th</sup> century.

Harlamoff took part in several prominent exhibitions (Universal Exhibitions in Vienna and Paris, Salons in Paris and Itinerant Art Exhibitions in Russia) and it is these exhibitions catalogues which play the greatest part in a reconstruction of his artistic development and completion of his works.

We are denied the illumination to be gained from the artist's vital contacts with the art market due to the absence of the necessary documents.<sup>14</sup>

#### **At the Academy of Arts**

Alexei Alexeyevich Harlamoff was born on 18<sup>th</sup> October 1840 in the village of Dyachevka near Saratov on the river Volga.<sup>15</sup> Indeed he wrote in his autobiography that he stemmed from a petit bourgeois background, the entry into the village church book states, however, that his parents were serfs. In 1850 his parents were released into freedom.<sup>16</sup> Alexei did not go to school, but was educated at home. Harlamoff named Vladimir Afanasyev as his first art teacher. In 1854 the fourteen-year-old Alexei was a guest student at the Imperial Academy of Arts.<sup>17</sup> The liberation, lessons at home and being a guest student (for which one had to apply for temporary relief from tax) suggest that the Harlamoff family's financial position was satisfactory. However,

его доступные исследователю фрагменты не содержат сведений о Харламове.

В этой ситуации невозможно переоценить свидетельства современников художника. Оставленные И. Е. Репиным (1844 – 1930) в *Далеком близком*<sup>12</sup> живые описания бедного и неустроенного быта студентов Академии художеств в Петербурге позволяют лучше понять решение Харламова остаться в Париже. Парижские письма Репина, корреспонденция И. С. Тургенева (1818 – 1883), *Записки моряка-художника* А.П. Боголюбова (1824 – 1896)<sup>13</sup>, опекавшего пенсионеров Академии художеств за границей, содержат важные факты, касающиеся жизни Харламова в Париже. Эти источники, а также письма и воспоминания живших в Париже или бывавших там наездами русских художников, русских учениц Полины Виардо и иных соотечественников Харламова дают представление и о доброжелательном и, вместе с тем, несколько замкнутом характере этого трудолюбивого и целеустремленного живописца. Частые в 1870-е и в начале 1880-х годов, упоминания имени Харламова становятся все более редкими после смерти И. С. Тургенева и полностью исчезают с началом XX века.

Харламов регулярно участвовал в больших выставках: Парижском Салоне, Всемирных выставках в Вене и в Париже, Передвижных выставках по городам России. Каталоги этих выставок помогают реконструкции творческого пути художника.

Вместе с тем, исследователь практически полностью лишен документов, освещающих столь важные для Харламова контакты с парижскими маршанами и лондонскими и нью-йоркскими торговцами картинами<sup>14</sup>.

#### **В Академии художеств**

Алексей Алексеевич Харламов родился 18 октября 1840 года в селе Дьячевка Саратовской губернии<sup>15</sup>. Харламов указал в автобиографии происхождение из мещанского сословия, однако запись в метрической книге церкви в Дьячевке свидетельствует о том, что его родители были крепостными. В 1850 году семья получила вольную<sup>16</sup>. Школу Алексей не посещал, однако занимался с домашним учителем. В автобиографии он упоминает и своего первого учителя живописи Владимира Афанасьева. В 1854 году Харламов становится вольноприходящим учеником Императорской Академии

knowledge of whether the family or a benefactor put up the money for residence in the capital and the entrance fees for a guest student remains concealed.

Harlamoff was a diligent student and he attained all possible distinctions: two silver medals of second and two of first class; and a gold medal of second and first class. The red pencil entry of “3” on the nude drawing in the possession of the State Russian Museum (cat. 1) is evidence that Harlamoff was third best of around fifty students. It was perhaps the same drawing for which he received the silver medal of first class in December 1863. This medal bestowed upon Harlamoff the class rank of “artist of the third grade”, which was equivalent to the lowest rank of civil servant and raised him out of the privation of petit-bourgeois circumstances for good.<sup>18</sup>

At this time Harlamoff attended the classes of Alexei T. Markov (1802 – 1878), a particular favourite history painting professor amongst the student body,<sup>19</sup> who had just reached the high point of his academic career.

In 1865, after three years of studying under Markov, Harlamoff entered his composition *Ananias before the Apostles* (cat. 3) into the competition for the gold medal. He failed, but won the award the next year with *Baptizing of the People from Kiev* (cat. 4). In the year 1868 he completed his academic studies by winning the large gold medal for his composition *Return of the Prodigal Son* (cat. 5).<sup>20</sup>

Of the above three history paintings only *Ananias before the Apostles* remains. The picture is a typical student piece: revealing a prospective history painter at pains to produce a well-balanced relief-like composition in the late classicist manner the Academy of Arts cherished. In rendering the Apostle Peter’s face fraught with wrath, and featuring such strong verticals in the composition he is clearly exhibiting that he is a pupil of Markov (compare Markov’s own *Eustachius Placida in the Colosseum*, State Tretyakov Gallery). A certain insecurity in rendering perspectival foreshortening and the rather

художеств<sup>17</sup>. Освобождение из крепостной зависимости, частные уроки на дому и обучение в Академии художеств, для которого требовалось временное освобождение из податного сословия, позволяют с уверенностью говорить об определенных финансовых возможностях семьи Харламовых. Неясно, однако, кто оплачивал жизнь и учебу в столице: сама ли семья или же какой-то покровитель.

Харламов был трудолюбивым студентом и получил за время обучения все возможные отличия: две Малые и две Большие серебряные медали, одну Малую и одну Большую золотую медаль. Цифра три, нанесенная красным карандашом на рисунке натурщика (кат. 1), означает, что Харламов был признан третьим среди приблизительно 50 соучеников. Это позволяет предполагать в ученической работе из собрания Русского Музея рисунок, удостоенный 21 декабря 1863 года Большой серебряной медали. Медаль принесла Харламову звание «художника 3 класса», что приблизительно равнялось самому низшему чиновному званию и окончательно освобождало его из податного сословия<sup>18</sup>.

В это время Харламов уже посещал класс А.Т. Маркова (1802 – 1878), любимого студентами профессора исторической живописи<sup>19</sup>, который как раз в ту пору достиг вершины своей академической карьеры.

В 1865 году, т. е. на четвертом году посещения класса Маркова, Харламов принял участие в конкурсе на Малую золотую медаль композицией *Анания перед апостолами* (кат. 3). Добиться этого отличия ему удалось, однако, лишь на будущий год композицией *Крещение киевлян* (кат. 4). В 1868 году Харламов заканчивает академический курс с Большой золотой медалью за композицию *Возвращение блудного сына в родительский дом* (кат. 5)<sup>20</sup>

Из трех исторических картин, выполненных Харламовым-студентом, сохранилось лишь полотно *Анания перед апостолами*. Оно представляет собой типичную ученическую работу, в которой будущий академик живописи добивался уравновешенной и выстроенной наподобие рельефа композиции в духе насаждавшегося в Академии художеств позднего классицизма. Передавая черты лица апостола Павла энергичными вертикалями, Харламов показывает себя верным учеником Маркова (ср. с марковским *Евстафием Плакидой в Коллизе* из

heavy handed effect of the figure grouping as well as the borders between light and shade, go to prove that Harlamoff had yet some distance to tread on the path toward the virtuoso compositions of his maturity.

Although the education of a prospective artist at the Imperial Academy of Arts was of a high calibre, the student's everyday life was bleak. In his memories, Repin graphically described the arrogance of the professors, the "unkemptness" of the impoverished student body and the serious grievances regarding the sanitary conditions of the academy building itself. Harlamoff had several times to plead for financial help from the academy administration and was clearly one of poor amongst the student body. Furthermore, as a provincial, his right of residence was not a matter of course but something for which he was compelled to apply (and for a temporary period at that!). Doubtless, given such circumstances, the artist was more than likely to feel the trip to Western Europe, which accompanied his winning the gold medal of first class was very possibly a journey into freedom.

The Imperial Academy of Arts followed the activities of their foreign scholarship holders with a watchful eye. Following the wishes of grand prince Vladimir Alexandrovich, later to become the president of the Academy of Arts, the marine painter Bogoliubov was charged to look after the scholarship holders (and in 1873 was appointed their official tutor). He was, however, a friendly and helpful figure. Paris was a much desired destination for many Russians scholarship holders and the appointment of the benevolent, art-lover Prince Nikolai A. Orlov in 1872 as Russian ambassador to France, significantly heightened the attraction of the study location.

The changes made in 1863 to the regulations concerning residency for scholarship holders of the art academy<sup>21</sup> provided Harlamoff with six years as a history painter in Western Europe. The artist was obliged to carry out the following work schedule: in the first year he was to acquaint himself with Western European art, in the second year to copy a famous classical European painting, which the Academy had chosen for him, in the third year to create his own historical composition and in the

собрания Государственной Третьяковской Галереи). Однако в постановке фигур еще нет уверенности, а понимание контура фигуры как одновременно и границы между светом и тенью выдает отсутствие достаточного профессионального опыта. Путь Харламова к мастерским композиционным решениям его зрелого творчества был нелегким.

Императорская Академия художеств обеспечивала высокий уровень подготовки живописцев. Вместе с тем, повседневность в ее стенах была неприглядной. Репин живо описывает в *Далеком близком* надменность большинства профессоров, «непричесанность» бедного студенчества, неудовлетворительное санитарное состояние самого здания Академии. Очевидно, что Харламов, неоднократно обращавшийся в Совет Академии за материальной помощью, относился к этому бедному студенчеству. Кроме того, ему как выходцу из провинции приходилось специально запрашивать разрешение на проживание в столице. Это разрешение давалось лишь на определенное время, так что Харламову надо было заботиться также и о его продлении. При таких обстоятельствах Большая золотая медаль, дававшая право на пребывание в течение нескольких лет за границей за счет Академии художеств, воспринималась как гарантия обретения известной свободы.

Пенсионеры Академии за границей без присмотра не оставались. Однако маринист А.П. Боголюбов, которому товарищ президента Академии художеств Великий князь Владимир Александрович поручил опеку над пенсионерами (и который с 1873 года выполнял эту обязанность официально), воспринимал свое положение в первую очередь как обязанность помогать молодому поколению. В Париже, куда стремилось большинство пенсионеров, атмосфера стала особенно благоприятной после назначения туда в 1872 году посланником князя Н. А. Орлова, человека благожелательного и интересующегося искусством.

Поправки, внесенные в 1863 году в правила пребывания пенсионеров Академии художеств за границей<sup>21</sup>, позволяли Харламову как выпускнику класса исторической живописи рассчитывать на получение стипендии в течение шести лет. При этом молодой художник должен был придерживаться следующей программы: первый год посвящался общему знакомству с европейским искусством, второй – копированию известного

three remaining years to work on bringing this composition to completion.

Harlamoff never fulfilled this generously disposed schedule.

### In Paris

The report Harlamoff sent in April 1870 to Peter F. Iseyev, the conference secretary of the Academy of Arts<sup>22</sup>, contained impressions of his journey and first impressions upon his arrival in Paris. In Berlin, which was almost always a stop en route to Paris for Russian scholarship holders, he cast an appreciative glance at Wilhelm von Kaulbach's murals, which he had executed in a neorenaissance style decorating the staircase of the Neues Museum. In Munich, as it was later in Paris, Harlamoff's enthusiasm was reserved for Venetian Cinquecento art and Flemish baroque painting. He was considerably more critical in his descriptions of the new French painters in the Musée du Luxembourg in Paris: he criticised Eugène Delacroix, for instance for the "negligence" of his drawing. He failed to form his own opinion on Thomas Couture's *Romans of the Decadence* (1847, (Musée du Louvre, Paris) for he was quite obviously completely unprepared for a visual experience of such great opulence.

Harlamoff's account reveals a combination of curiosity and adherence to academic values. An unmistakable facet is that much of contemporary art remains alien to him. Furthermore, the few preserved paintings of 1869 and 1870 betray the individuality of a painter of light, soft tones in a small, intimate genre.

Harlamoff's beginnings in Paris were difficult. The house in Rue Fontaine, 42, in which he rented his first Paris studio, no longer exists but his situation leaves doubt as to whether the artist longed for the pleasure of the northern lights. Harlamoff's correspondence with the Academy of Arts was exclusively about money. Finally, in August 1870 he wrote to the Academy of Arts that the painting he wished to present at the academy would not be completed due to illness.<sup>23</sup> Without doubt it was the half-starved existence, to which Repin also alluded in his letters from Paris, which led to Harlamoff's illness.

произведения классической западноевропейской живописи. Третий год пребывания за границей предполагал разработку собственной исторической композиции. На исполнение самой картины отводились оставшиеся три года.

Этот, весьма щедрый с точки зрения сроков, план Харламов так никогда и не выполнил.

### В Париже

Датированный апрелем 1870 года отчет Харламова конференц-секретарю Академии художеств П.Ф.Исееву об увиденном на пути в Париж<sup>22</sup> содержит его первые впечатления от музеев и современного искусства Европы. В Берлине, который пенсионеры Академии почти всегда посещали, направляясь в Париж, Харламов высоко оценил неоренессансные росписи В. фон Каульбаха в помещении Нового музея. В Мюнхене, как и затем в Париже, самое большое впечатление на него произвели картины мастеров венецианского чинквеченто и фламандского барокко. В описаниях произведений современной французской живописи в Люксембургском музее тон Харламова становится более сдержанным. Так, он упрекнул Э. Делакруа за небрежность в рисунке. С задачей же сформулировать свое отношение к шумевшему тогда историческому полотну Т. Кутюра *Римляне времен упадка* (1847, Лувр, Париж) Харламов просто-напросто не справился: огромная перенасыщенная композиция привела его в смятение, поскольку к восприятию подобных произведений молодой художник не был подготовлен.

В целом, отчет Харламова представляет собой смесь здорового любопытства с убеждением в правильности принципов, привитых ему в Петербурге. Отчет дает почувствовать еще и следующее: будь то романтизм или необарокко, любая чрезмерность оказывается Харламову глубоко чужда. Также и его немногие сохранившиеся картины 1869 и 1870 годов выдают мастера малых, интимных жанров.

Первые месяцы в Париже были для художника трудными. Дома по адресу рю Фонтэн 42, в котором Харламов снимал свою первую парижскую квартиру-мастерскую, уже нет, однако расположение участка заставляет сомневаться в том, что Харламов располагал столь ценным живописцами окном на север. Переписка Харламова с Исеевым касается исключительно денежных вопросов. Наконец, в августе 1870 года художник сообщает своему петербургскому корреспонденту, что картина, которую он собирался

He recuperated during September and October in Veules-les-Roses, a painterly location in Normandy, which Bogoliubov had discovered and which was frequented by Russian artists.<sup>24</sup>

The Franco-Prussian war compelled Harlamoff and those who were residing with him at Veules-les-Roses - such as Bogoliubov, Andrei K. Lavezzari and Carl F. Huhn (Karlis Huns) - to travel to Belgium as the road to Paris was under blockade. From Belgium Harlamoff travelled to the Hague. The Academy of Arts had commissioned him to copy Rembrandt's *Anatomy Lesson of Dr. Tulp* (cat. 7). Two years later, in November 1872, academy members Bogoliubov, Huhn and Vasily P. Vereshchagin examined the finished copy and judged it to be "quite satisfactorily accomplished". The 1500 roubles (the price for the work was calculated generously by Bogoliubov)<sup>25</sup> spelt the end of a life of privation for Harlamoff.

Although Harlamoff never completed the large-scale history painting that had been the goal of his scholarship, he succeeded in becoming an extremely prolific and independent artist personality. During his period of self-discovery Harlamoff's work was quite heterogeneous. In 1869 he chose the depiction of a theme popular in Russian painting since the 18<sup>th</sup> century, that of "the young artist" in the language of Dutch genre painting. His *Grandmother with Child* (cat. 289) absorbed the concepts of *Leiden Fijnschilders*, a meticulous and polished style.

It was clearly the success of C. Huhn, who had only recently been appointed professor of Genre Painting at the Imperial Academy of Arts with themes "from Western European History", that inspired Harlamoff in 1870 to paint *A noble visitor to an artist's studio* (cat. 291), a small genre picture in 17<sup>th</sup> century costume.<sup>26</sup>

A notion of the broad spectrum of Harlamoff's interests was highlighted in a letter of his to Iseyev dated August 1871, in which he reported working on plein-air landscapes in Normandy.<sup>27</sup> Plein-air painting characterised the interest of the summer colony of Russian artists in Veules.

In the same letter Harlamoff told Iseyev of his intensive work on portrait painting.

предоставить на выставку в Академию художеств, осталась ненаписанной по причине его пошатнувшегося здоровья<sup>23</sup>. Вероятнее всего, причиной нездоровья Харламова было его полуголодное существование, о котором свидетельствует также и Репин. Поправить здоровье помогло Харламову пребывание в Вель-ле-Роз, живописном местечке в Нормандии, открытом Боголюбовым для русских художников<sup>24</sup>.

Франко-прусская война воспрепятствовала возвращению Харламова, а также бывших вместе с ним в Вель-ле-Роз Боголюбова, К. Ф. Гуна и А. К. Лавещари в Париж и вынудила их остаться на время в Бельгии. Путь Харламова лежал отсюда в Гаагу: Академия художеств поручила ему исполнение копии *Анатомии доктора Тюлпа* Рембрандта (кат. 7). Два года спустя, в ноябре 1872 года Боголюбов, Гун и В. П. Верещагин осмотрели готовую работу и нашли ее «весьма удовлетворительной». Полученные Харламовым за копию 1500 рублей (работа была щедро оценена Боголюбовым)<sup>25</sup> означали для художника временное избавление от материальных лишений.

Хотя Харламов так никогда и не написал большой исторической картины, годы пенсионерства он использовал очень эффективно и не только усовершенствовал за это время свое мастерство, но и сложился в законченную творческую индивидуальность. Для этого ему, однако, пришлось пройти фазу развития, в которой его творчество отличалось большой неоднородностью. Так, в 1869 году, интерпретируя популярную в русской живописи с 18 века тему «юный живописец», Харламов прибегает к языку голландской жанровой живописи: картина *Бабушка с внуком* (кат. 289) отражает его восприятие искусства мастеров Лейденской школы 17 столетия.

Вероятнее всего, под влиянием успеха Карла Гуна, только что получившего звание профессора за свои жанровые сцены на сюжеты из западноевропейской истории, Харламов пишет в 1870 году маленькую картину *Господин в ателье художника* (кат. 291), персонажи которой одеты в костюмы 17 века<sup>26</sup>.

Представление об интересах Харламова расширяет датированное августом 1871 года письмо Исееву, в котором художник упоминает выполненные им этюды с натуры<sup>27</sup>. Последнее можно интерпретировать и как занятие пейзажем на пленэре, и как работу с моделью. И тем, и другим увлекались русские художники в Веле.

Наконец, в том же письме Харламов сообщает Исееву об интенсивной работе в жанре портрета.

The artist's development from history to portrait and genre painting was unmistakable. The bronze medal Harlamoff was awarded at the Vienna Universal Exhibition in 1873, in which he displayed two genre compositions and three portraits of girls (more works than any other Russian painter exhibited), made him gain recognition as a painter of minor genre pieces. The medal also sent a message to the Imperial Academy of Arts, to tolerate a distinct career change of one of their gifted pupils.

True to his genre compositions, Harlamoff based his representations of anonymous girls on Russian as well as Western European models. In the 18<sup>th</sup> century the rococo painter Pietro Rotari had introduced Russia to unique type of picture, the un-commissioned portrait of an anonymous female which had since then enjoyed popularity in Russia. The success of Léon Bonnat (1833–1922) in the Paris Salon had led to a general revival of this portrait type and much impressed Harlamoff.

In 1874 the scholarship holder Harlamoff took part in the spring exhibition of Imperial Academy of Arts with paintings he named himself as *Large Italian Girl* (cat. 339) and *Small Italian Girl* (cat. 340), including a portrait of the engraver Ivan Pozhalostin (cat. 10). The portrait of Pozhalostin won him the title of art academy member.<sup>28</sup>

The Association of Itinerant Art Exhibitions founded in 1871 was continually gaining popularity in Russia. However, Harlamoff remained loyal to the Academy, and in 1876 he joined the Society for Art Exhibitions affiliated to the Academy, although its exhibitions were less successful.<sup>29</sup> It is likely that during this period Harlamoff was not overly concerned with his St. Petersburg career as his primary investment in energy was in striving to achieve success in Paris.

Although the annual exhibition at the Palais d'Industrie drew attention to Russian artists in Paris, only Repin and Harlamoff made serious efforts to assert themselves as Salon exhibitors. For Repin taking part would just be an episode in his eventful and ever changing biography. But for Harlamoff being a Salon exhibitor did much more to determine his actual destiny, for he chose against an official career within the Academy of Arts in favour of participation in the art market.

Превращение исторического живописца Харламова в мастера бытового жанра и портрета было очевидным. На Всемирной выставке 1873 года в Вене художник продемонстрировал пять картин, т. е. больше произведений, чем любой другой русский участник выставки. Две из них были жанровыми сценами, три - изображениями девушек. Бронзовая медаль, которой Харламов был удостоен на венской выставке, означала признание его как мастера малых жанров. Медаль эта служила также призывом к Академии художеств терпеливо отнестись к тому, что один из ее талантливых выпускников изменил заданной в Петербурге программе.

Как в жанровых композициях, так и в «головках» и фигурных изображениях девушек Харламов опирался в равной мере на русские и на западноевропейские образцы. Ввезенный в Россию в 18 веке итальянским живописцем рококо Пьетро Ротари жанр «головку», незаказанных портретов анонимных лиц, сохранял здесь долгое время большую популярность. В Париже на Харламова произвел большое впечатление успех, которого добился в Салоне «головками» Леон Бонна (1833 – 1922).

В 1874 году Харламов принял участие в весенней академической выставке в Петербурге картинами, которые он сам назвал *Большой итальянкой* и *Малой итальянкой* (кат. 339 и 340), и портретом гравера Ивана Пожалостина (кат. 10). Последний принес Харламову титул академика<sup>28</sup>.

Связь с Академией художеств Харламов сохранял и по истечении срока пенсионерства. В 1876 году, несмотря на то, что в России с 1871 года энергично разворачивало свою деятельность Товарищество передвижных художественных выставок, он вступил в учрежденное при Академии менее инициативное Общество выставок художественных произведений<sup>29</sup>. В 1870-е годы энергия художника была направлена в большей мере на достижение успеха в Париже, нежели в Петербурге: его целью был Салон.

Салон, открывавшийся каждый год в мае во Дворце промышленности на Елисейских полях, привлекал внимание всех русских художников, временно или постоянно живущих в Париже. Однако лишь Repin и Харламов предприняли серьезную попытку самим добиться в нем успеха. Для Repina эта попытка осталась лишь эпизодом в его богатой событиями творческой биографии. Для Харламова же участие в Салоне было следствием принципиального решения отказаться от карьеры академического живописца (и, соответственно, от официальных заказов) и вступить в борьбу за признание массовым зрителем.

Harlamoff had good reason to believe that he would be successful in gaining the sympathy of the public: the first admirers and buyers of his work had announced themselves prior to his first appearance in the Salon in 1875.<sup>30</sup> He also had the encouraging example of Bonnat who, for the time being, had forsaken academic dedication and from 1865 had celebrated his success in the Salon.

The exact point in time at which the first encounter took place between Harlamoff, who would later be called the “Russian Bonnat”, and the celebrated French painter is unknown. One can estimate with some certainty that their initial meeting took place between Autumn 1872 when Harlamoff returned from to Paris from the Hague, and Autumn 1873: on 31<sup>st</sup> December 1873, Bogoliubov reported to the council of the Imperial Academy of Arts on Harlamoff’s visible success under the guidance of Bonnat,<sup>31</sup> which indicates that at that point in time Harlamoff had already been visiting Bonnat’s independent studio for some time. Harlamoff himself described his contact to the French artist as follows: *I have been persistently taking the advice of Bonnat.*<sup>32</sup> The work in such liberated conditions, featuring only two visits to the studio a week by the master<sup>33</sup> was obviously a radically new experience for an artist accustomed to the persistent paternalism of St. Petersburg.

In the early 1870s Bonnat was still the youngest painter leading a studio in Paris. Half of those attending his studio were not French and so as a Russian Harlamoff would not have been overly conspicuous. Undeniably Harlamoff was the most gifted person visiting Bonnat’s studio. Harlamoff’s special gifts appear to have moved Bonnat at a later stage in 1908 to entrust one of his pupils to him, the Canadian George Delfosse.

Bonnat and Harlamoff’s development was almost synchronised. Inspired by Bonnat’s *Italian Girls*, which Bonnat created between 1865 and 1870, Harlamoff painted works in this genre (*Gipsy Girls*) already in 1870. He clearly saw Bonnat’s gala portrait of the famous actress Alix-Marie Pasca (1874, Musée d’Orsay, Paris) as an invitation to creative dialogue. In a brief space of time he painted the gala portrait of Elena A. Tretyakova (cat. 238) his own variant on the compositional solution preferred

У Харламова были серьезные основания верить в успех на этом поприще: поклонниками своего таланта художник обзавелся еще до своего первого выступления в Салоне 1875 года<sup>30</sup>. Уверенность вселял и пример Бонна, пожинавшего шумные успехи в Салоне в 1865 – 1870-х годах после подобного же отказа от академической карьеры.

Когда точно Харламов познакомился с Бонна, художником, с именем которого его имя в России будут связывать настолько тесно, что прозовут его «русским Бонна», неизвестно. Можно, однако, утверждать, что их встреча состоялась между осенью 1872 года, когда Харламов вернулся из Гааги в Париж, и осенью 1873 года: в письме Совету Академии художеств, датированном 31 декабря 1873 года, Боголюбов пишет о *значительных успехах Харламова под руководством Бонна*<sup>31</sup>. Последнее означает, что Харламов тогда уже в течение некоторого времени посещал Свободное ателье Бонна. Сам художник характеризует свои контакты с Бонна следующим образом: *Я пользовался советами Бонна*<sup>32</sup>. Самостоятельная работа в ателье, лишь дважды в неделю посещаемом его руководителем<sup>33</sup>, казалась необычной привыкшему в Петербурге к постоянной опеке Харламову.

Поскольку половина студентов Бонна были иностранцами, Харламов не выделялся в ателье своим русским происхождением. Особенность отношений между Бонна и Харламовым состояла скорее в небольшой разнице в возрасте между ними: в начале 1870-х годов Бонна был самым молодым руководителем частного ателье в Париже. Кроме того, Харламов являлся, вне всякого сомнения, наиболее талантливым из посетителей мастерской. В 1908 году Бонна в качестве знака особого доверия передаст Харламову своего ученика, канадца Жоржа Дельфосса.

Творческие интересы Бонна и Харламова нередко почти или полностью совпадали во времени. Харламовские *Цыганки*, которых художник начал писать уже в 1870 году, прямо продолжают *Итальянок* Бонна 1865 – 1870-х годов. Исполненный Бонна в 1874 году парадный портрет актрисы Аликс-Мари Паска (Музей д’Орсэ, Париж) Харламов воспринял как приглашение к творческому диалогу. В качестве ответа на предложенное Бонна композиционное

by Bonnat and the gala portrait of Pauline Viardot-Garcia (cat. 239) evidencing his own interpretation of a prominent artistic personality. *Mme Pasca* and *Pauline Viardot-Garcia* were exhibited in the same Salon in 1875, to ensure that a certain connection between the works of Bonnat and Harlamoff was not to escape the attention of some critics.

The similarity between the gala portraits of Bonnat and Harlamoff was also visible in their execution, most significantly in the generous use of paints containing asphalt and glaze.

### In the circle of Turgenev and Viardot

It was Harlamoff's entry into the circle of the poet Ivan S. Turgenev and the Viardot couple, the soprano singer and singing teacher Pauline Viardot-Garcia (1821 – 1910) and the author Louis Viardot (1801 – 1883), which fired his career. Harlamoff progressed to become a respected Paris portrait painter when the portraits of Louis Viardot (cat. 240) and his wife were exhibited in the Salon of 1875. His portrait of Turgenev (cat. 242) was shown in the 1876 Salon.

When Bogoliubov organised get togethers for Russians residing in Paris which took the form of readings, drawing evenings or concerts they were soon became generally termed simply as "Tuesdays".<sup>34</sup> Turgenev first recorded Harlamoff's name after the initial Bogoliubov "Tuesday" in April 1874.<sup>35</sup>

Turgenev, always a lover of painting, was also an art collector in the 1870s. His sympathies were, in the main, for the contemporary French school. His interest was far less taken by Russian painting. Harlamoff was the only Russian painter whose works were to be found in his collection.<sup>36</sup> In Harlamoff, the poet saw an excellent portraitist; marvelled at his gifts as a colourist and talked in superlatives of the universal cultivatedness of Harlamoff's painting.<sup>37</sup> An occasional criticism lay in his feeling that the artist confined himself to a narrow thematic field. Much evidence indicates that Harlamoff was quite close to Turgenev: his name is frequently mentioned in Turgenev's correspondence and he created a series of magnificent charcoal illustrations for Turgenev's novel *Home of the Gentry*. Furthermore the only artists to be informed of the poet's death on

решение парадного портрета он написал в сжатые сроки *Елену Третьякову* (кат. 238), а как свою интерпретацию личности выдающейся артистки - *Полину Виардо-Гарсиа* (кат. 239). *Мадам Паска* и *Полина Виардо-Гарсиа* были показаны в Салоне 1875 года, так что связь между этими произведениями не прошла незамеченной для критиков.

Связь между работами Бонна и Харламова наблюдается также и в технике исполнения, прежде всего, в щедром использовании асфальтосодержащих красок и кроющих лаков.

### В круге Тургенева и Виардо

Успеху Харламова в 1870-е годы немало способствовала его принадлежность к кругу, сложившемуся вокруг И. С. Тургенева, певицы и педагога Полины Виардо-Гарсиа (1821 – 1910) и мужа последней, писателя Луи Виардо (1801 – 1883). Показанные в Салоне 1875 года портреты Полины и Луи Виардо (кат. 240) и экспонированный в Салоне 1876 года портрет Тургенева (кат. 242) сделали Харламова известным парижским портретистом.

Знакомство художника с Тургеневым произошло, скорее всего, на «вторнике» у А. П. Боголюбова. Эти «вторники», на которых устраивались рисовальные вечера, а также концерты и чтения вслух, служили встречам русских в Париже<sup>34</sup>. Тургенев впервые упоминает имя Харламова в апреле 1874 года, уже после первого боголюбовского «вторника»<sup>35</sup>.

Тургенев, издавна любивший живопись, увлекся в начале 1870-х годов ее коллекционированием. Предпочтение он отдавал современной французской школе, и произведения Харламова были единственными русскими картинами в его собрании<sup>36</sup>. Тургенев ценил Харламова как портретиста, отмечал его дар колориста и общую высокую культуру харламовской живописи. Благожелательный тон его высказываний о Харламове<sup>37</sup> лишь изредка перебивается критическими замечаниями в адрес слишком узкого круга тем у этого живописца. Близость Харламова Тургеневу подтверждается частыми упоминаниями его имени в тургеневских письмах, харламовским циклом иллюстраций к *Дворянскому гнезду* и, в конце-концов, тем, что о смерти Тургенева из всех знакомых ему

the actual day of his passing were Harlamoff and Bogoliubov.<sup>38</sup>

Harlamoff painted portraits, not only of the owner of the house in the rue Douai 50 (the Viardots and their daughter, Marianne) and its permanent residents (Turgenev resided on the upper floor of the house). There is much to suggest that the young female models for the portraits, one first and foremost links to the name “Harlamoff”, and the exalted and cheerful world with which his painting is associated, were selected from Pauline Viardot’s female pupils.<sup>39</sup>

One of those pupils, later to become the famous singer, Felia Litvinne, was to remain a regular Harlamoff model for decades. In the course of the 1870s, this mild and spiritual type was to replace the ethnically definable models that Harlamoff had painted initially and partly under the influence of Bonnat. In their costume dresses Harlamoff’s new models no longer appeared as real “gypsies” or “Italian females”, but rather in a role as dressed up actresses. Their state of mind is usually melancholic, their whereabouts – spatially unfixable and timeless.

It was the love of old art, which allied Harlamoff to the art writer Louis Viardot and Bonnat, a passionate collector of old-master drawings.<sup>40</sup> However, he succeeded in escaping the forward looking influence of these two strong authorities. Bonnat emphatically recommended all his students to copy Velazquez and Ribera, and the Imperial Academy of Arts had given a list of works by Spanish painters to Harlamoff, of which he was to copy one.<sup>41</sup> The same cult for Spanish painting dominated the Viardot’s household. Harlamoff did visit Spain at least once.<sup>42</sup>

However, the above facts and frequent references made by contemporary Russian critics should not lead one to classify Harlamoff’s works as “Spanish”. The comparing of Harlamoff with Velazquez emerged from the dominant opinion in Russia that Harlamoff emulated Bonnat – a graduate of the St. Fernando Art Academy of Madrid. Quite on the contrary, neither Repin, who understood Harlamoff the best, nor the Parisien critics, so sensitised to the question of style, ever once mentioned the name of the artist in the same breath as “Spanish”. Out of his whole oeuvre there is but one still life (cat. 279), which evidences a certain similarity with the term Spanish *bodegones*.

художников в тот же день были извещены лишь Боголюбов и Харламов<sup>38</sup>. Моделями Харламова были не только владельцы дома на рю Дуэ 50 (чета Виардо и одна из их дочерей, Марианна) и постоянный обитатель этого дома (Тургенев занимал в нем квартиру на верхнем этаже). Многое позволяет предполагать, что модели, с которыми сегодня в первую очередь ассоциируется имя «Харламов», художник нередко находил среди учениц Полины Виардо<sup>39</sup>.

Одна из учениц Полины, впоследствии знаменитая певица Фелия Литвин останется моделью Харламова на несколько десятилетий. Этот нежный и одухотворенный женский тип вытеснил на протяжении 1870-х годов более ранний, подчеркнута этнографический тип, отчасти восходящий к Бонна. Модели Харламова перестали быть настоящими «цыганками» или «итальянками», но выглядят одетыми в национальное платье актрисами. Харламовские образы часто исполнены меланхолии и обитают в пространстве, лишенном конкретных примет.

В любителе рисунка старых мастеров Бонна, в авторе трудов по истории искусства Луи Виардо поклонник старых мастеров Харламов<sup>40</sup> нашел единомышленников. Однако ему удалось избежать их направляющего влияния. Так, Бонна настоятельно советовал всем своим ученикам копировать Веласкеса и Рибера. Советом Академии художеств был в связи с этим подготовлен список произведений испанских живописцев, из которого Харламов мог выбрать себе картину для копирования<sup>41</sup>. Культ испанской живописи царил и в доме Виардо. Сам Харламов по меньшей мере однажды посетил Испанию<sup>42</sup>.

Все это, а также встречающиеся в современной Харламову русской критике указания на то, что картины художника выглядят «испанскими», не должно вводить в заблуждение сегодняшнего зрителя. Сравнения с Веласкесом были ничем иным, как логическим развитием распространенного в России мнения, что Харламов подражал Бонна, выпускнику Академии Сан Фернандо в Мадриде. Ни Репин, понимавший Харламова лучше, чем кто бы то ни было, ни чувствительная к проблемам стиля французская критика об «испанском» в живописи Харламова не упоминают нигде. Во всем творческом наследии Харламова лишь один натюрморт (кат. 279) выдает известное сходство с испанском *бодегоном*.

In comparison to Bonnat's *Mme Pasca* all the forms and contours in the portrait of Elena Tretyakova are soft and blurry, the palette – warm. Should Harlamoff's portraits be thought of in terms of classical European painting then their direction is quite distinctly to the North rather than Spain.

To the location where an enthused Turgenev equated Harlamoff with Rembrandt, which was an exaggeration, however, the comparison was targeted in the right direction. The bitumen-loaded paints the artist implemented have in time so altered that they have lost the golden brown, luminescent and transparent Rembrandtesque tones.

The portrait commissioned by Turgenev in 1877 of the bibliophile and collector Alexandre F. Onegin (Otto) (cat. 243) is a shining example of Harlamoff's cultivated and self-conscious handling of the portrait genre. Here Harlamoff transcends the verism learnt from Bonnat and links to personal feelings (a feature to be taken as a matter of course regarding the Russian soul) combining the finely modeled facial features, a talent he acquired from the Dutch masters of the 17<sup>th</sup> century, to the innovations of impressionism he had observed in his contemporary Paris.

Correspondance between Turgenev and various members of the Viardot family gives some idea of the impressive tempo in which Harlamoff worked in his first decade in Paris. He took six months, at the most, for the portraits of Pauline and Louis Viardot. During this period the artist completed a flattering commission for the portrait of Czar Alexander II (cat. 237), the work required him to travel to Bad Ems. Harlamoff painted the gala portrait of Elena Tretyakova as if in the breath of a moment. The portrait of Turgenev begun in January 1875 must have been persistently interrupted, for Turgenev departed for some weeks to reside in Karlsbad and it is possible that Harlamoff also journeyed to Spain. In spite of that he succeeded in completing the large scale portrait by the end of the year. Further sources indicate that Harlamoff was working simultaneously on many smaller commissions.

The large portraits, above all male portraits, form but a small group of Harlamoff's entire oeuvre. As a painter he was primarily recognised for working in minor genre and with female subjects. Here he chal-

В сравнении с *Мадам Паска* все формы и контуры в *Елене Третьяковой* кажутся мягкими и размытыми, палитра – теплой: страны, под впечатлением от классического искусства которых находился Харамов, явно расположены много севернее Испании.

Тургенев, ставя Харламова на один уровень с Рембрандтом, преувеличивал значение своего современника и оказывал ему тем плохую услугу. Однако само упоминание имени Рембрандта в связи с творчеством Харламова верно. Химические процессы, вызванные использованием художником популярных тогда асфальтосодержащих красок, исказили, а подчас и уничтожили его в прошлом коричневатую-золотистую, светящуюся «рембрандтовскую» красочную гамму.

Написанный по заказу Тургенева в 1877 году портрет библиофила и коллекционера А. Ф. Онегина (Отто) (кат. 243) является великолепным примером высококультурного и уверенного обращения Харламова с жанром портрета. Веризм, которому Харламов научился у Бонна, соединился здесь с характерно русским стремлением проникнуть в душевный мир модели, а воспринятая у нидерландских мастеров 17 столетия тонкая моделировка черт лица обогатилась новшествами импрессионизма.

Переписка И. С. Тургенева с членами семьи Виардо позволяет составить представление о том впечатляющем темпе работы, который художник выдерживал в первые десять лет своей жизни в Париже. Так, на портреты Полины и Луи Виардо Харламов затратил менее полугода. За это время он сумел также выполнить весьма почетный заказ на портрет Александра II (кат. 237), для чего ему пришлось совершить поездку в Бад Эмс. Как будто на одном дыхании Харламовым был написан парадный портрет Е. А. Третьяковой. Начатый в январе 1875 года портрет Тургенева живописцу удалось завершить уже к концу того же года, хотя работа над портретом и прерывалась поездкой Тургенева в Karlsbad на несколько недель и, возможно, путешествием самого Харламова в Испанию. Все это время художник, как свидетельствуют многие источники, постоянно работал над заказными портретами и «головками».

В творческом наследии Харламова, этого мастера камерных жанров и преимущественно женских образов, большие, прежде всего, мужские, портреты немногочисленны. В них живописец под-

lenged his talent to the limits – and, on each occasion, successfully mastered his given task. Despite interruptions, through his work the artist managed to render the most telling characteristics in a gala portrait. The spirited and single-minded Pauline Viardot, the reserved intellectual Louis Viardot, the mondain, vain Tretyakova, the benevolent aristocrat Turgenev, though seeming somewhat closed off, were nonetheless brilliantly captured as personalities. Furthermore, expressive emphasis was obtained, by means of the vivid power of Harlamoff's style, as well as the compositional strength affected by the artist's rendition of the relationship between the figure and space.

### Contemporary critics on Harlamoff

The recent rapid success of a completely unknown artist would have been closely followed in the 1870s not only by the art critic, but also by his own, and for the main part, Russian painter colleagues.

The most well-known of Harlamoff's critics was Emile Zola. The novelist's survey of the Salons of 1875 and 1876, in which he highly praised Harlamoff's portraits of the Viardots and Turgenev, were published in Russian in the St. Petersburg journal *Le Mésager der l'Europe*. There is evidence that Zola wrote such favourable comments as a favour for his old friend Turgenev who so wanted to help his protégé.<sup>43</sup> With that in mind, one must accede that his critique cannot be accepted as wholly impartial.

Harlamoff did not actually need Turgenev's support. *Il y a d'excellentes parties dans la "Leçon de musique" de M. Charlamoff, et la singularité du costume local donne à cette toile un attrait particulier* this sentence in the summary of the *Gazette des Beaux-Arts* for the Vienna Universal Exhibition<sup>44</sup> opened up a whole series of independent, positive notices from French critics on Harlamoff.<sup>45</sup> He enjoyed the favourable attention of the Paris critics until 1882, the last Salon he participated. Numbering amongst Harlamoff's symphasisers were influential critics such as Emile Bérgerat (*Figaro*), Charles Clément (*Journal des Débats*), Jules Comte (*L'illustration*), and Edmond Duranty (*Gazette des Beaux-Arts*). Paul Leroi (*L'Art*) was slightly more critical in recalling certain painterly weaknesses of the young Harlamoff. The colour tones were too

вергал свой дар портретиста суровому экзамену - и каждый раз справлялся с поставленной задачей. Уверенная, «сильная» живопись Харламова и удачно выбранное соотношение фигуры и окружающего пространства делают убедительным само физическое присутствие модели. Также и законченная характеристика личности изображенного, несмотря на то, что работа над большими портретами велась, как правило, с перерывами, практически всегда удается художнику. Модели Харламова кажутся несколько замкнутыми, однако темперамент и целеустремленность Полины Виардо, интеллектуализм ее супруга, светскость Елены Третьяковой, благожелательный аристократизм Тургенева схвачены им с большой точностью.

### Харламов и его критики

Внезапный успех еще совсем недавно никому не известного художника привлек к нему в 1870-е годы внимание как художественной критики, так и его коллег-живописцев.

Наиболее известные высказывания о Харламове вышли из под пера Эмиля Золя. Обзоры Золя Салон 1875 и 1876 годов были напечатаны на русском языке в петербургском журнале *Вестник Европы*. Известно, что Золя писал о Харламове по настоятельной просьбе Тургенева<sup>43</sup>, так что считать его похвалу в адрес художника выражением собственного мнения в полной мере невозможно.

На самом деле Харламов в помощи Тургенева не нуждался. Замечание: *В «Уроке музыки» г-на Харламова есть отличные части, а неповторимость местного костюма придает этому полотну дополнительную привлекательность* в опубликованном *Gazette des Beaux-Arts* обзоре Всемирной выставки в Вене<sup>44</sup> открывало целый ряд независимых положительных отзывов французской прессы о художнике<sup>45</sup>. Объектом внимания парижских журналистов художник оставался вплоть до своего последнего выступления в Салоне в 1882 году. Среди тех, кто посвятил Харламову сочувственные строки, были влиятельные критики Э. Бержера (*Figaro*), Ш. Клеман (*Journal des Débats*) и Э. Дюранти (*Gazette des Beaux-Arts*). Суждение П. Леруа (*L'Art*) было более строгим. С его точки зрения, живопись Харламова страдает тяжестью тонов, а в портретах, несмотря на то, что художник изображает творческие натуры, на первый план выступает физи-

heavy and the artists represented (both Viardots and Turgenev) too bodily physical (*l'homme matériel*), but by the same token Leroi expressed confidence that Harlamoff would succeed in overcoming these weaknesses, and donate his figures the property of the *homme d'esprit*.

Most Parisien critics were in accord in their pronouncements on Harlamoff: they found him an excellent colourist, an extremely versatile talent, bold enough to contrast the *pale and academic* (Clément) pictures of the salon with his own facture rich painting. Harlamoff was recognised as a successor to Bonnat, but one who succeeded in remaining equal to his artistic paradigm. The colour, atmosphere and lighting effects of his paintings reminded Parisien critics of Rembrandt. All in all, the art metropolis received this foreign artist favourably and regarded him as “individual”, a virtuoso of the universal style celebrated in the Salon. The latter found particular expression in Bérgerat who said of Harlamoff *il n'a rien de Russe que le nom*.

Harlamoff's relationship to his contemporary Russian critics was somewhat more complicated, as for many of his kind the tasks of a Russian artist lay in contending with the societal problems in Russia. Harlamoff had already caught the eye of the highly influential critic and mouthpiece of social critical art Vladimir Stasov as a participant of the Universal Exhibition in Vienna.<sup>46</sup> True to his convictions, from that time Stasov was always critical of Harlamoff's “contentlessness” and adjudged his work to be a renunciation of the tasks, or better, duties of a Russian painter. But when Stasov spoke of Harlamoff's artistic talent the normally intolerant critic softened his tone. He even regretted the absence of Harlamoff's pictures at the 18<sup>th</sup> Itinerant Art Exhibition in 1890.

This ambivalent sentiment is elucidated by two comments of Stasov's on what, for him, represented the crude waste of a Russian artistic genius. On the one hand he mauled the gala portrait of Elena Tretyakova: *...French manner and routine à la Bonnat... For all I care this French Harlamoff can live in Paris and captivate the French with his allure: here he is entirely unsuitable, here one needs something quite different*,<sup>47</sup> and then in his programme article *25 Years of Russian Art* he

ческое, плотское начало в человеке. Леруа, однако, оценил эти недостатки как болезни роста и выразил уверенность, что *человек материальный* в живописи Харламова со временем несомненно уступит место *человеку духа*.

Большинство парижских критиков были едины в своем мнении и хвалили Харламова как сильного колориста, как многообещающий молодой талант, смело противопоставивший свою фактурную живопись *бледным академическим* (Клеман) картинам Салона. В Харламове распознавали последователя Бонна, однако такого, который был равен своему образцу. Колорит и светотеневое решение в произведениях Харламова напоминали критикам о Рембрандте. В целом, художественная столица Европы тепло приняла приезжего живописца и быстро начала воспринимать его как «своего», как виртуоза того интернационального стиля, который восторжествовал тогда в Салоне. Последнее нашло свое выражение в замечании Бержера о Харламове: *В нем нет ничего русского, кроме имени*.

Взаимоотношения Харламова с художниками и критиками в России были неоднозначнее, поскольку многие из них придерживались мнения, что главной задачей русского живописца является отражение насущных общественных проблем.

Достаточно рано, еще участником Всемирной выставки в Вене Харламов попал в поле зрения влиятельного критика В.В. Стасова, главного рупора национальных и демократических идей в русском искусстве<sup>46</sup>. Верный своим убеждениям Стасов с той поры неоднократно критически высказывался по поводу «бессодержательности» картин Харламова и его ухода от стоявших перед русским художником задач, от долга художника перед обществом. Однако когда речь заходила о таланте Харламова, обычно нетерпимый Стасов заметно смягчал свой тон. В 1890 году он даже посетовал об отсутствии работ Харламова на 18 Передвижной выставке.

Амбивалентность отношения Стасова к Харламову лучше всего раскрывают два его высказывания. С одной стороны, он беспощадно громит портрет Елены Третьяковой: *...Французская манера и рутинность à la Bonnat... Бог с ним с этим французистым Харламовым, пусть себе живет в Париже и прельщает французов: здесь он не годится, здесь требуется совсем другое*<sup>47</sup>. В другом же месте, в своей программной статье *Двадцать пять лет русского искусства* Стасов отдает

praises Harlamoff, *one of our best colourists... he would mean much more to us and for Europe were he not continually resident in Paris, but were to live in Russia....*<sup>48</sup>

The most competent and observant analysts of Harlamoff's art was not a critic but a practicing artist, his painter colleague Ilya Repin. The two saw each other frequently during the period of Repin's Paris residency between 1873 and 1876. Repin also took great notice of Harlamoff later on. His opinion, however, was expressed solely in private correspondence and did nothing to influence public opinion on Harlamoff.

At first glance Repin held Harlamoff in rather low esteem. The true value of Repin's penetrating observations of Harlamoff are far better understood when one takes into account the insecurity of Repin's first months in Paris, his poor command of the language (as opposed to Harlamoff, who displayed a secure command of the language from the beginning on) and, above all, his feelings of rivalry concerning the incipient Turgenev portraits, as Turgenev clearly preferred Harlamoff's work<sup>49</sup>.

In reality Repin's letters betray a substantial interest in his slightly older colleague. Repin gave the *Pauline Viardot* portrait the best marks, the fact that Harlamoff had not been awarded a medal for the work he complained was sheer injustice and E. A. Carolus-Duran's deprecatory notices on Harlamoff angered him to the extent that he denounced them as emanating from Parisien aloofness.<sup>50</sup> Harlamoff's mastery and autonomy were above question for Repin, his colleague was anything but the pale alter ego of Bonnat. Like Stasov, Repin viewed Harlamoff's becoming a Parisien painter to be a loss for Russian art. But in contrast to Stasov he accepted Harlamoff's preference for living and working in Paris. "[One must] *not remain here, where one's darker moods can be excacerbated, but rather go to Europe – to strive for Europe, where we [artists] need more...About what aesthetic pleasure can one talk of here [in Russia], as long as the economic life is in such an antediluvian, barbaric state?*"<sup>51</sup> With this the painter of great social themes accepts the consistent aestheticism of his colleague: "*not particularly natural and not characteristic, but somehow beautiful*"<sup>52</sup> He understood and also

должное большому дарованию живописца: *А. А. Харламов, один из немногих наших колористов... Но разве не лучше был бы он и не больше он значил бы для нас, да и для Европы, если бы жил постоянно не в Париже, а в России...*<sup>48</sup>.

Самое глубокое понимание существа искусства Харламова показал не профессиональный художественный критик, но его коллега-живописец И. Е. Репин. Художники часто виделись во время пребывания Репина в Париже в 1873 – 1876 годах. Репин и впоследствии внимательно следил за тем, чем занимался Харламов. Мнение Репина о Харламове осталось, к сожалению, сугубо частным, поскольку он формулировал свои мысли исключительно в приватной корреспонденции.

На первый взгляд, Репин был о Харламове невысокого мнения. Однако оценить его колкие выпады в адрес Харламова можно, лишь приняв во внимание неуверенность Репина в первые месяцы его пребывания в Париже, отсутствие у него знания языка (в отличие от Харламова, который с самого начала располагал известными знаниями французского), а также чувство соперничества, вызванное тем, что Тургенев свой портрет работы Харламова откровенно предпочитал репинскому<sup>49</sup>.

На самом же деле письма Репина выдают немалый интерес к его несколько более старшему коллеге. Репин дал *Полине Виардо* самую высокую оценку и воспринял тот факт, что Харламов не был удостоен за этот портрет медали, как большую несправедливость. Пренебрежительное высказывание Е. А. Каролус-Дюрана о Харламовe он с возмущением оценил как высокомерие парижанина<sup>50</sup>. Репин ясно видел талант и независимость Харламова, последний был для Репина чем угодно, но только не alter ego Бонна. Подобно Стасову, Репин расценивал то обстоятельство, что Харламов все более и более воспринимался как парижский живописец, как потерю для русского искусства. Однако, в отличие от Стасова, решение Харламова остаться в Париже он оправдывал: *Да, в Европу, в Европу, там мы более нужны, чем здесь... где нас поощряют из прихоти... Не до эстетических наслаждений здесь, где еще экономический быт в первобытном, варварском состоянии*<sup>51</sup>. А замечание по поводу одной из картин Харламова: *И не особенно натурально и не характерно, а как-то хорошо*<sup>52</sup>, свидетельствует о том, что Репин, будучи сам живописцем больших общественных тем, понимал и оправдывал последовательный эстетизм своего коллеги, совершенное

legitimised Harlamoff's "betrayal" of the "true to life" position in painting. In Russia this imperative was considered the order of the day. Repin, however, retained a high opinion of his colleague for many a long year and recalled in great old age that, "*Harlamoff's technique really was so beautiful.*"<sup>53</sup>

Many practicing artists who were championing socially critical, true-to-life painting, such as Ivan Kramskoi, recognised the appeal of Harlamoff's painting. In 1879 Kramskoi welcomed Harlamoff's transfer from the Society for Art Exhibitions at the Imperial Academy of Arts to the Association of Itinerant Art Exhibitions. This change enhanced the value of the Itinerant Art Exhibitions.<sup>54</sup> He could not deny Harlamoff's competence and admitted in a letter to Pavel Tretyakov: *Please understand that I envy him and am therefore unjust.*<sup>55</sup> *Portrait of a young girl*, the painting Kramskoi exhibited at the 11<sup>th</sup> Itinerant Art Exhibition (1883) gave clear evidence of the seductive influence engendered by Harlamoff's work.

### The later years

After 1882 Harlamoff did not exhibit in the Salon. It is possible that he considered the Salon exhibitions - which in the 1870s could feature up to 6.000 paintings - impossible to arrange well. Better opportunities were offered by the substantially more consolidated art departments of the Paris Universal Exhibitions in 1878, 1889 and 1900. In the 1889 Universal Exhibition Harlamoff exhibited eleven works, more than in any previous exhibition.

Success in the Salon encouraged the artist to take a further step. In 1875 Harlamoff succeeded in renting a studio at the Place Pigalle 11, where he could also reside. This was one of the most desirable studio houses in Paris. *The walls in Alexei Alexeyevitch's studio were decorated with old Florentine wallpaper, mirrors and bronzes from the age of Louis XV, further decorated with his copies of Rembrandt's best works*, wrote a correspondent for the Petersburg newspaper *Новое время* [New Times] in 1883, who visited Harlamoff in his studio.<sup>56</sup> The accompanying photograph shows a generously appointed room filled with precious objects. Harlamoff required an artist's residence to be representative, for he followed the example of such successful artists as, for

им «предательство» по отношению к той «правде жизни», которую многие в России требовали тогда от произведений искусства. Это мнение о Харламове Репин сохранял долгие годы и уже в преклонном возрасте заметил: *И, действительно, техника Харламова была так красива!*<sup>53</sup>.

Также и несгибаемые поборники социально-критических тем и жизненной правды в искусстве из среды практикующих художников смягчали порой тон своих высказываний, когда речь заходила о Харламове. Так, И. Н. Крамской подчеркнул важность перехода Харламова из Общества выставок художественных произведений при Академии художеств в Товарищество передвижных художественных выставок для укрепления авторитета последних<sup>54</sup>. Крамской не мог не видеть достоинств живописи Харламова, о чем честно и написал из Парижа П. М. Третьякову: *Харламов... впрочем, я завистлив и потому несправедлив, так Вы и принимайте*<sup>55</sup>. *Женская головка*, показанная Крамским на 11 Передвижной выставке (1883), была, скорее всего, написана под впечатлением от «головок» Харламова.

### Поздние годы

После 1882 года Харламов больше не показывал свои произведения в Салоне. Весьма возможно, что насчитывавшие уже в 1870-е годы до шести тысяч картин экспозиции Салона он воспринимал как трудные для восприятия зрителем. Гораздо лучшие возможности предоставляли более компактные (до 1500 произведений) художественные отделы Всемирных выставок в Париже 1878, 1889 и 1900 годов. На Всемирной выставке 1889 года Харламов показал 11 произведений, больше, чем он когда бы то ни было предоставлял на выставку.

Успехи в Салоне помогли художнику сделать следующий важный шаг. В 1875 году Харламову удалось снять квартиру-мастерскую на Плас Пигаль 11, в построенном специально для этой цели и одном из самых ценных художниками домов. *Стены ателье Алексея Алексеевича украшены старинными флорентийскими обоями, зеркалами и бронзой Louis XV и затем копиями его лучших картин Рембрандта*, писал в 1883 году посетивший Харламова корреспондент петербургской газеты *Новое время*<sup>56</sup>. Сохранившаяся фотография показывает просторное помещение, заполненное дорогой утварью. Харламов нуждался в репрезентативной мастерской, поскольку последовал примеру таких преуспевающих

instance, Ernest Meissonier, Rosa Bonheur, Jean Léon Gérôme, all of whom avoided the Salon selling their work directly from their studio. Harlamoff kept the studio at Place Pigalle 11 till approximately 1910. The same St. Petersburg correspondent confirmed Harlamoff's success in selling paintings from the studio and took note of his buyers from Paris and London. In later publications Harlamoff's American purchasers were mentioned.<sup>57</sup> During this period Harlamoff frequently painted portraits of Russian (cat. 244, 246, 247) and English<sup>58</sup> aristocracy.

Though he became an "in demand" Paris painter, at the same time Harlamoff remained closely connected to Russia.<sup>59</sup> In December 1877 he became a founding member of the "Association of Russian Artists for the Mutual Support and Benefaction Abroad" and regularly exhibited works at their exhibitions. After Bogoliubov's death in 1896 he became the chairman of the Association.<sup>60</sup> His works reached a Russian public at various exhibitions. Amongst which were the exhibitions of the Association of Watercolour Artists, and the exhibition of the Moscow Society of the Friends of Fine Arts, whose chairman was D.P. Botkin. Botkin was one of the first purchasers in Russia of Harlamoff's work. In 1881 or 1882 he joined the Association of Itinerant Art Exhibitions and remained one of their loyal participants till 1917.<sup>61</sup> He often visited Russia.<sup>62</sup> Gradually his works entered Russian museums. In 1885 Harlamoff presented the Art Museum in Saratov, founded by Bogoliubov, with *Italian Girl with a Lizard* (cat 161) with which he had enjoyed success at the Salon of 1882. Furthermore, even prior to 1910, the Alexander III Museum of Fine Art (now the State Russian Museum) in St. Petersburg and the Rumyantsev Museum in Moscow possessed paintings by Harlamoff.<sup>63</sup>

The 1880s saw some changes in Harlamoff's style and technique. In place of what the Paris critic had described as *l'exécution ...très empâtée, maçonnée*<sup>64</sup> there emerged a thinly layered painting. Harlamoff now painted colours with a light, vibrating brush. The bitumen charged colours disappeared completely from his palette. The differences to Harlamoff's earlier manner were particularly clear to see in his large-scale works: compositions such as the so-called *Neapolitan Musician* of 1882 (cat. 266)<sup>65</sup> show that Harlamoff remained faithful to his favoured dark, "museum

живописцев, как Е. Мейссонье, Р. Бонер, Ж. Л. Жером. Последние избегали Салона и продавали свои произведения непосредственно в мастерской. Квартиру-мастерскую на Плас Пигаль Харламов будет сохранять до 1909 или 1910 года. Тот же петербургский журналист подтверждает успех Харламова в продаже картин и упоминает в этой связи парижских и лондонских покупателей. В позднейших публикациях о Харламове упоминаются также американские клиенты<sup>57</sup>. В эти годы Харламов часто писал портреты представителей русской (кат. 244, 246, 247) и английской<sup>58</sup> аристократии.

Став популярным парижским живописцем, Харламов сохранял постоянную связь с Россией<sup>59</sup>. В декабре 1877 он был в числе основателей Общества русских художников для взаимной поддержки и вспомоществования за границей. Харламов стал постоянным участником выставок Общества, а после смерти Боголюбова в 1896 году – председателем Общества<sup>60</sup>. Русская публика могла познакомиться с произведениями художника на различных выставках: Московского Общества любителей художеств (председателем которого был некогда открывший Харламова Д. П. Боткин), Общества акварелистов. Вступив в 1881 или 1882 году в Товарищество передвижных художественных выставок, Харламов оставался вплоть до 1917 года одним из наиболее постоянных участников выставок Товарищества<sup>61</sup>. Художник довольно часто приезжал в Россию<sup>62</sup>. Произведения Харламова начали постепенно поступать и в российские музейные коллекции. Так, еще в 1885 году художник поддержал идею А. П. Боголюбова о создании в Саратове художественного музея, передав ему свою *Итальянку с тамбурином* (кат. 161), имевшую большой успех в Салоне 1882 года. Уже до 1910 года произведения Харламова находились в собраниях Музея имени императора Александра III (нынешнего Гос. Русского Музея) в Санкт-Петербурге и Румянцевского музея в Москве<sup>63</sup>.

1880-е годы принесли немалые изменения в манеру и технику Харламова. Те особенности его ранней манеры, которые парижская критика характеризовала как *чрезмерно жесткое, резкое исполнение*<sup>64</sup>, уступили место мягкой тонкослойной живописи. Харламов наносит теперь краску легким вибрирующим движением кисти. С его палитры практически исчезают асфальтосодержащие краски. Эти изменения особенно хорошо заметны в картинах большого формата: *Неаполитанский музыкант*

tones”, but now featured them transparently. In keeping with this new tendency in his art Harlamoff also worked in pastels and water colours.

Harlamoff’s preference for certain genre, above all for the intimate female portrait, and the combination of refinement and rapidity in his style, the frivolous mood imbued in all his works supports the notion that it is more than fair to consider his painting as a beautiful and pure instance of the art of neorococo.

Throughout his life Harlamoff remained a portrait and figure painter. However, other genres were not foreign to him. The landscapes he painted in his first decade in France (cat. 298), display not only a proximity to the Barbizon school, but also reveal an acquaintance with impressionism.

Equally early Harlamoff grappled with the still life. His best creation in this genre, however, came considerably later, after 1900. The still life developed into an independent entity borne of complex figural compositions.

For dozens of years Harlamoff’s productivity and quality of painting was extremely high. He would often return to models of his earlier works, but never to copy them again but to create new variations. Until around 1920, although his style would become more and more sketch-like, Harlamoff retained his hand craft. Following them his very late works appear blurry as is if painted with an uncertain hand. The twilight of his life was spent withdrawn and solitary. The death of the 85-year-old Alexei Harlamoff in his Paris studio, boulevard Rochechouart, 57bis, passed by almost unnoticed.

#### Abbreviations:

Turgenev = Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма в 13 томах.* Москва 1961 – 1968

\* There is no standard written form for a transcription of the Cyrillic “Харламов”. The choice between, Charlamov or Kharlamov in favour of “Harlamoff” was taken on the grounds that the artist signed his works with the latter letter construction.

1882 года (кат. 266)<sup>65</sup> показывает, что и любимые Харламовым «музейные» тона обрели прозрачность. Художник работает теперь также и в техниках пастели и акварели.

Предпочтение, отдаваемое Харламовым определенным жанрам, прежде всего, камерным женским портретам и «головкам», в сочетании с легкостью исполнения, с характерным для его искусства настроением просветленности, позволяет усматривать в его живописи черты неорококо.

Харламову не остались чужды и иные жанры. Пейзажи, которые он писал уже в первое десятилетие своей жизни во Франции (кат. 298), выдают не только близость к Барбизонской школе, но и знакомство с импрессионизмом.

Столь же рано Харламов начал писать и натюрморты. Однако лучшие работы этого жанра он исполнил уже после 1900 года. В них, как правило, обретали значение самостоятельных мотивов детали харламовских фигурных изображений.

Способность сочетать высокую продуктивность с качественным художественным исполнением Харламов сохранял в течение нескольких десятилетий. В его позднем творчестве встречаются модели ранних картин, однако художник не копировал самого себя, а создавал варианты.

До начала 1920-х годов, хотя манера Харламова становилась более эскизной, его рука сохраняла уверенность. Словно размытые, очевидно выполненные слабеющей рукой изображения следует относить к самым последним годам жизни художника. Старость Харламов провел практически в одиночестве, так что мало кто обратил внимание на его кончину в квартире-мастерской на бульваре Рошешуар 57 бис.

#### Сокращения

Тургенев = Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма в 13 томах.* Москва 1961 – 1968.

## Footnotes:

- <sup>1</sup> Сомов, А. И. *Картинная галерея Императорской Академии Художеств. I. Каталог оригинальных произведений русской живописи*, СПб. 1872, p. 103
- <sup>2</sup> Булгаков, Ф. И. *Наши художники (Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия*. Vol. 2. СПб. 1890, p. 227; Bulgakov's mistake was first corrected by Faina S. Roginskaya (Рогинская, Ф. С. *Товарищество передвижных художественных выставок*. Москва 1989, p. 416)
- <sup>3</sup> The Manuscript Department of the State Russian Museum, St. Petersburg (abbreviated as: MDRM), dep. 222, file 35, f. 1
- <sup>4</sup> MDRM, dep. 70, file 586, f. 142
- <sup>5</sup> MDRM, dep. 100, file 345, f. 28
- <sup>6</sup> Ross, N. *Saint-Alexandre sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origines à 1917*. Paris 2005, p. 212
- <sup>7</sup> Маковский, С. *Портреты современников*. Москва 2000, p. 39
- <sup>8</sup> See e.g.: Варшавский, С. *Упадочное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов*. Москва – Ленинград 1949, pp. 117 – 118; *История русского искусства*. Т. IX. Кн. 1 – 2. Москва 1965
- <sup>9</sup> See exhibition catalogue: *225 лет АХ СССР*. Т. 1 - 2. Москва 1985. The name of Alexei Harlamoff is not listed in the multipart *History of Russian Art (История русского искусства)*. Т. IX, кн. 1 – 2. Москва 1965).
- <sup>10</sup> See also research by Tatiana L. Karpova, Elena V. Nesterova, and Marina V. Posokhina, in bibliography. See also exhibition catalogue *Пленники красоты (Prisoners of Beauty)*, Moscow 2004 - 2005
- <sup>11</sup> Archives de la ville de Paris, Serie DQ 8, Tables de décès 2815.
- <sup>12</sup> Репин, И. Е. *Далекое близкое*. Москва 1964, p. 147.
- <sup>13</sup> Боголюбов, А. П. *Записки моряка-художника* in: *Специальный номер (2-3) журнала «Волга»*. Саратов 1996.
- <sup>14</sup> See: Sfeir-Semler, A. *Die Maler am Pariser Salon 1791 – 1880*. Frankfurt a. M. 1992, pp. 409 – 410
- <sup>15</sup> See autobiography by artist: Russian State History Archive (abbreviated as: RSHA), dep. 789, index 14, personal file 3 („X“) (further referred to as: Harlamoff), f. 182. The date of birth has been confirmed by M. Posokhina following her research of local archives. (Посохина, М. В. «Художник Алексей Харламов» in *Мир музея*, 4, 2004, p. 28.
- <sup>16</sup> Harlamoff, f. 182.
- <sup>17</sup> In 1830 amendments to the Charter of the Imperial Academy of Arts stipulated a minimum age of 14 years for enrolment. In 1840 the adjacent boarding school was closed which had served to prepare the adolescent for his studies of six years, now leaving applicants with the status of visiting students. From 1859 visiting students paid a general enrolment fee of 25 silver roubles. See: Кондаков, С. Н. *Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*. Москва 2002, pp. 584-585.
- <sup>18</sup> Harlamoff, ff. 4-5; Кондаков. Op. cit., pp. 592 – 593.
- <sup>19</sup> For Markov's role in the Academy see also: Боголюбов, Op. cit., p. 32. Students of history painting studied drawing the first two years, followed by two years copying paintings in the Hermitage or Academy. Count Nikolai A. Kushelev had gen-

## Примечания

- <sup>1</sup> Сомов, А. И. *Картинная галерея Императорской Академии Художеств. I. Каталог оригинальных произведений русской живописи*. СПб. 1872. С. 103.
- <sup>2</sup> Булгаков, Ф. И. *Наши художники (Живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия*. Т. 2. СПб. 1890. С. 227. Ошибку Булгакова относительно года вступления Харламова в Товарищество исправил впервые Ф. С. Рогинская (Рогинская Ф. С. *Товарищество передвижных художественных выставок*. М., 1989. С. 416).
- <sup>3</sup> Рукописный Отдел Государственного Русского Музея, Санкт-Петербург (далее – РО ГРМ). Ф. 222. Оп. 35. Л. 1.
- <sup>4</sup> РО ГРМ. Ф. 70. Оп. 586. Л. 142.
- <sup>5</sup> РО ГРМ. Ф. 100. Оп. 345. Л. 28.
- <sup>6</sup> Ross, N. *Saint-Alexandre sur-Seine. L'église russe de Paris et ses fidèles des origines à 1917*. Paris, 2005. p. 212.
- <sup>7</sup> Маковский С. *Портреты современников*. М., 2000. С. 39.
- <sup>8</sup> См., например: Варшавский С. *Упадочное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов*. М. – Л., 1949. С. 117 – 118.
- <sup>9</sup> См.: *История русского искусства*. Т. IX. Кн. 1 – 2. М., 1965; *225 лет АХ СССР. Каталог выставки в двух томах*. М., 1985.
- <sup>10</sup> См. исследования Т. Л. Карповой, Е. В. Нестеровой и М. В. Посохиной в списке литературы. См. также каталог выставки *Пленники красоты* (Москва 2004 – 2005).
- <sup>11</sup> Archives de Paris, Serie DQ 8, Tables de décès 2815.
- <sup>12</sup> Репин И. Е. *Далекое близкое*. М., 1964. С. 147.
- <sup>13</sup> Боголюбов А. П. «Записки моряка-художника».- *Специальный номер (2-3) журнала «Волга»*. Саратов, 1996.
- <sup>14</sup> См.: Sfeir-Semler, A. *Die Maler am Pariser Salon 1791 – 1880*. Frankfurt a. M., 1992. pp. 409 – 410.
- <sup>15</sup> См. автобиографию художника: Российский Государственный исторический архив, Санкт-Петербург (далее – РГИА). Ф. 789. Оп. 14. Ед. хр. 3 «X» (личное дело Харламова, далее - Харламов). Л. 182. Дата рождения художника подтверждается записью в метрической книге церкви в Дьячевке, обнаруженной М. В. Посохиной (Посохина М. В. „Художник Алексей Харламов“. - *Мир музея*, 4, 2004. С. 28).
- <sup>16</sup> Харламов. Л. 182.
- <sup>17</sup> Внесенные в 1830 году *Дополнения* к действующему Уставу Академии художеств ввели 14 лет в качестве минимального возраста, допускающего обучение в Академии. В 1840 году был упразднен интернат при Академии, в котором молодые люди готовились к шестилетнему академическому курсу, в связи с чем единственным способом подготовки к занятиям в одном из специальных классов Академии было посещение ее на правах вольноприходящего ученика. В 1859 для них была введена единая плата за обучение в размере 25 рублей серебром. См.: Кондаков С. Н. *Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств*. М., 2002. С. 584 – 585.
- <sup>18</sup> Харламов. Л. 4 - 5; Кондаков. Указ. соч. С. 592 – 593.
- <sup>19</sup> О роли Маркова в Академии художеств см: Боголюбов. *Записки*. С. 32. Как студент класса исторической живописи Харламов должен был два года посещать рисовальный

erously made his collection a gift to the Academy. Also paintings by previous and present professors were hung on the academy walls.

<sup>20</sup> See a more detailed description of the *Return of the Prodigal Son* in: Сомов. Op. cit., p. 103

<sup>21</sup> RSHA, dep. 789, index 4, file 4, ff. 15 – 16; Кондаков. Op. cit., p. 588

<sup>22</sup> Харламов, ff. 31 – 39

<sup>23</sup> Харламов, f. 56

<sup>24</sup> Bogoliubov, Repin, Vasily D. Polenov, and many other Russians praised highly the picturesque surroundings and the reasonable cost of living at Veules-les-Roses in the 1870s. Harlamoff visited Veules-les-Roses almost every single summer. He even bought a property there.

<sup>25</sup> Documents in the Russian State History Archive give evidence of the entire work-process which Harlamoff dedicated to the execution of this copy. See: Harlamoff, ff. 64 – 119

<sup>26</sup> Харламов, f. 56

<sup>27</sup> Харламов, f. 83

<sup>28</sup> The scholarship of history painting lasted six years, but the scholarship of portrait and genre painting was limited to three years. Switching from history painting to portrait would have automatically reduced the timeframe of Harlamoff's scholarship. When Harlamoff sent a few paintings to St. Petersburg in 1874, these pictures were already exhibited in spring, but he was awarded the title of full member to the academy only by November. Harlamoff's arbitrary switch had probably raised eyebrows at the academy council resulting in a delay for his award. (Harlamoff, f. 165)

<sup>29</sup> Rules at the time stipulated that neither scholars nor members of the Academy should participate at any exhibition outside the academy without written permission by the Academy. (See: *Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова*. Саратов 1988, p. 64). Harlamoff had needed a permission from the Academy to participate at the Universal Exhibition in Vienna. Already in the early 1870s the Association of Itinerant Art Exhibitions only reluctantly accepted new members. This may have motivated Harlamoff to join the Society for Art Exhibitions at the Imperial Academy of Arts.

<sup>30</sup> Nonetheless in March 1870 the Empress bought a painting by Harlamoff. (Harlamoff, f. 26). At the exhibition in Vienna the timber merchant and councilor of state V.F. Gromov bought a painting which was probably listed in the exhibition catalogue as *Italian Girl*. (Harlamoff, f.147). Furthermore, two major Russian private collectors, D. P. Botkin and A. P. Bazilevsky, we recorded to take notice of Harlamoff for the first time. In 1874 at the academy's annual exhibition Harlamoff exhibited two paintings, both depicting an *Italian Girl*. Prior to the show the two paintings had been bought by the Paris based art trading company Goupil, and most likely entered Russia only on a temporary basis. (Harlamoff, f. 141-143). Goupil sold Harlamoff's works throughout the 1880s and 1890s. We are very grateful to Dr. Chris Stolwijk, Van Gogh Museum, Amsterdam, for supplying this valuable information.

<sup>31</sup> Харламов, f.133

<sup>32</sup> Харламов, ff.141-142

<sup>33</sup> For Bonnat's studio (1866 – 1883), see: Blashfield, E. H. „Léon Bonnat“ in *Modern French Masters* edited by John Charles Van Dyke (reprint: *The Art Experience in Late Nineteenth-Century America*, Introd. by H. Barbara Weinberg).

класс, а затем два года копировать т. н. «оригиналы» (т. е. произведения старых мастеров в Эрмитаже или в подаренной Академии художеств коллекции графа Н. А. Кушелева-Безбородко, а также работы профессоров Академии художеств).

<sup>20</sup> См. подробное описание *Возвращения блудного сына в родительский дом* у Сомова (Сомов. Указ. соч. С. 103).

<sup>21</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Л. 15 – 16; Кондаков. Указ. соч. С. 588.

<sup>22</sup> Харламов. Л. 31 – 39.

<sup>23</sup> Харламов. Л. 56.

<sup>24</sup> Русские художники - Боголюбов, Репин, Поленов и др. - в 1870-х годах часто упоминают живописные окрестности и дешёвизну жизни в Вель-ле-Роз. Харламов посещал Вель практически каждое лето, позднее приобрел дом в Веле.

<sup>25</sup> Имеющиеся документы подробно освещают работу пенсионера Харламова над этой копией. См: Харламов. Л. 64 – 119.

<sup>26</sup> Харламов. Л. 56.

<sup>27</sup> Харламов. Л. 83.

<sup>28</sup> Переход от исторической живописи к живописи жанровой и портретной означал сокращение срока получения стипендии: портретистам и жанровым живописцам полагались не шесть, но лишь три года пребывания за границей. Весьма возможно, что именно это обстоятельство и было причиной колебаний Совета Академии художеств, принявшего окончательное решение о присуждении Харламову титула академика за картины, экспонировавшиеся в Академии ещё весной 1874 года, лишь в ноябре 1874 года (Харламов. Л. 165).

<sup>29</sup> В соответствии с действующими правилами не только пенсионеры, но и академики не могли участвовать ни в каких выставках, кроме академических (См. об этом: *Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова*. Саратов 1988. С. 64). Для участия во Всемирной выставке в Вене требовалось специальное разрешение. К вступлению в Общество выставок художественных произведений Харламов мог быть также подвинут отчетливо проявившимся уже в начале 1870-х годов нежеланием передвижников видеть в своих рядах новых членов.

<sup>30</sup> Ещё в марте 1870 картину Харламова приобрела императрица Мария Александровна (Харламов. Л. 26). *Головку итальянки* (возможно, подразумевается картина, названная в каталоге *Девочкой-итальянкой*) купил с Венской выставки торговец лесом и член Государственного Совета В. Ф. Громов (Харламов. Л.147). Кроме того, Харламов привлек внимание таких известных русских коллекционеров, как Д. П. Боткин и А. П. Базилевский. Обе *Итальянки*, показанные художником весной 1874 г. в Академии художеств, являлись уже в это время собственностью фирмы Гупиль и К. (Харламов. Л.141-143). Через эту фирму Харламов продавал свои произведения и позднее, в 1880-е и в 1890-е годы. За эти сведения мы благодарим д-ра Криса Столвайка из Музея Ван Гога (Амстердам).

<sup>31</sup> Харламов. Л. 133.

<sup>32</sup> Харламов. Л. 141-142.

<sup>33</sup> О Свободном ателье Бонна (1866 – 1883) см.: Blashfield, E. H. „Léon Bonnat“ in *Modern French Masters* edited by John Charles Van Dyke (reprint: *The Art Experience in Late*

N.Y. and London 1976, pp. 47 – 57; Challons-Lipton, S. *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat, 1867 – 1894*. Lewison, N. Y. 2001. It was the common rule that students paid for the cost of renting and heating the studio. They also paid the fees charged by models, only the studio-master's advice was free.

<sup>34</sup> For Bogoliubov's "Tuesdays" see: Боголюбов. *Записки*, pp. 137 – 139

<sup>35</sup> *Two excellent young students have arrived, Repin and Harlamoff. The latter will accomplish a lot: in his handling of colour he resembles a Russian Regnault* (Turgenev, letter 3320). Sometime later, during a short visit to St. Petersburg, Turgenev and Harlamoff attended the spring exhibition together at the Academy. In a letter to Pauline Viardot Turgenev praised the Harlamoff works exhibited. (*Lettres inédites de Tourguenev à Pauline Viardot et sa Famille*. Lausanne 1972, letter 98).

<sup>36</sup> See auction catalogue: *Collection de M. Ivan Tourguéneff et Collection de M. X. Catalogue ... dont le vente aura lieu Hôtel Drouot, salle No. 8 le samedi 20 avril 1878 à deux heures*. Turgenev had to sell his collection to resolve financial problems incurred by his daughter. At least two paintings by Harlamoff were in Turgenev's apartment in rue Douai 50, of which the contents were auctioned. The auction catalogue lists a *Gipsy Girl* and a still life of *Two Pears*. Repin mentioned seeing the still life between 1874 and 1876 with Turgenev. See: *Тургенев в письме И. Е. Репина к Владимиру Ф. Зеелеру* in: *Тургеневский сборник III*. Leningrad 1967, p. 403. Henry James also mentioned seeing paintings (copies after Italian masters) by a Russian painter in Turgenev's apartment. (see: James, H. *Partial Portraits*. Michigan 1970, p. 307). Harlamoff was very unlikely the author of these paintings, as was once suspected: (*И. С. Тургенев в воспоминаниях современников*. Т. 2. Москва 1969, p. 545, note 5) James wrote that *the original work of the artist had little value* while with reference to Harlamoff James acclaimed *a young Russian artist of high promise!* (James, H. *Parisian Sketches*. London 1958, p.149) These copies may have been painted by Paul Joukovsky, who was known for his copies after Italian masters, and Turgenev was known to have supported the artist. The portraits of Turgenev, of Pauline Viardot-Garcia and Louis Viardot belonged to the Viardots and were hung in the lower galleries at rue Douai 50.

<sup>37</sup> See: Turgenev, letters 3320, 3333, 3473, 3479, 3481, 3493, 3504, 3513, 3523, 3538, 3559, 3560, 3565, 3579, 3604, 3619, 3631, 3642, 3647, 3570, 3686, 3790, 3812, 3882, 3889, 3894, 4066, 4498

<sup>38</sup> Стасюлевич, М. М. *Из воспоминаний о последних днях И. С. Тургенева* in: *Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева*. Т. 3, Москва 1908, p. 288

<sup>39</sup> A few more definite hints also exist aside from Bogoliubov's general comments. In 1875 Harlamoff completed the *portrait of Mlle Mazurina*, daughter of the principal of the orthodox cathedral in Paris. Mlle Mazurina was a pupil of Pauline Viardot. (Turgenev, letter 3622)

<sup>40</sup> Still in the fall of 1870 Harlamoff travelled to London without means where he visited an exhibition of Old Masters. (Harlamoff, ff. 83 – 84)

<sup>41</sup> Harlamoff, ff. 133 – 135. N. N. Breshko-Breshkovsky men-

*Nineteenth-Century America*, Introd. by H. Barbara Weinberg). New York and London, 1976, pp. 47 – 57; Challons-Lipton S. *The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat. 1867 – 1894*. Lewison (N. Y.), 2001. По существующей традиции студенты оплачивали вскладчину помещение, отопление и модель. Преподавание велось бесплатно.

<sup>34</sup> О боголюбовских «вторниках» см.: Боголюбов. *Записки*. С. 137 – 139.

<sup>35</sup> *Здесь появились два замечательных молодых художника – Репин и Харламов. Второй – особенно – далеко пойдет: это русский Regnault по колориту* (Тургенев. Письмо 3320). Вскоре после этого Тургенев во время короткого визита в Петербург найдет время посетить вместе с Харламовым весеннюю выставку в Академии художеств и отзовется с похвалой о его работах в письме Полине Виардо (См.: *Lettres inédites de Tourguenev à Pauline Viardot et sa Famille*. Письмо 98).

<sup>36</sup> Представление о коллекции Тургенева дает каталог, изданный по случаю ее распродажи в отеле Друо. См.: *Collection de M. Ivan Tourguéneff et Collection de M. X. Catalogue ... dont le vente aura lieu Hôtel Drouot, salle N 8 le samedi 20 avril 1878 à deux heures*. К продаже картин Тургенева вынудило осложнившееся материальное положение его дочери.

В квартире Тургенева на верхнем этаже дома на рю Дуэ 50, принадлежавшего Виардо, находились по меньшей мере две картины Харламова: выставленная на продажу в отеле Друо *Цыганка* и натюрморт *Две груши*, виденный у Тургенева между 1874 и 1876 годами И. Е. Репиным. См. об этом натюрморте: «Тургенев в письме И. Е. Репина к Владимиру Ф. Зеелеру». - *Тургеневский сборник III*. Л., 1967. С. 403. О картинах русского художника - копиях произведений итальянских мастеров - в квартире Тургенева пишет Генри Джеймс (James, H. *Partial Portraits*. Michigan, 1970, p. 307). Предложение рассматривать эти копии как работы Харламова (См.: *И. С. Тургенев в воспоминаниях современников*. Т. 2. М., 1969. С. 545, прим. 5) является, с нашей точки зрения, ошибочным, поскольку замечание Генри Джеймса: *Собственное творчество этого художника представляет собой небольшую ценность* находится в противоречии с похвалой того же Джеймса в адрес Харламова: *Многообещающий молодой русский живописец* (James, H. *Parisian Sketches*. London, 1958, p.149). Весьма возможно, что автором этих копий был П. В. Жуковский, который копировал итальянскую живопись и которого поддерживал Тургенев. Портрет Тургенева и портреты Полины и Луи Виардо являлись собственностью семьи Виардо и находились в галерее на первом этаже дома на рю Дуэ 50.

<sup>37</sup> См: Тургенев. Письма 3320, 3333, 3473, 3479, 3481, 3493, 3504, 3513, 3523, 3538, 3559, 3560, 3565, 3579, 3604, 3619, 3631, 3642, 3647, 3570, 3686, 3790, 3812, 3882, 3889, 3894, 4066, 4498.

<sup>38</sup> Стасюлевич М. М. „Из воспоминаний о последних днях И. С. Тургенева“. - *Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева*. Т. 3. М., 1908. С. 288.

<sup>39</sup> На это имеются не только ссылки общего характера у Боголюбова, но и конкретные указания. Так, в 1875 году Харламов выполнил портрет девицы Мазуриной, дочери старосты собора Св.Александра Невского и ученицы

tioned without stating further references a commission given to Harlamoff to copy a Spanish painting. Harlamoff presumably never executed this order. See: Брешко-Брешковский, Н. Н. „А. А. Харламов (По поводу 35-летия художественной деятельности)“ in *Север*, 16 (April 6, 1903), column 206

<sup>42</sup> For Harlamoff's planned journey to Spain in mid 1874 see Bogoliubov's letter addressed to the Academy from March 1874 (Harlamoff, f. 146). Turgenev mentioned in a letter from December 1874 that Harlamoff had planned a journey to Spain for March 1875 (Turgenev, letter 3516). Turgenev mentioned in a letter from 30<sup>th</sup> July (11<sup>th</sup> August) 1879 that Harlamoff had returned from Spain. (Turgenev, letter 4917)

<sup>43</sup> For Turgenev's active interest in Harlamoff see Turgenev's correspondence with Zola and Stasulevitch: Turgenev, letters 3583, 3618, 3631, 3635, 3643; Zola, E. *Correspondance*. Montréal – Paris 1978 – 1995, t. 2, letters 215, 217, 218. *J'ai dit grand un bien de M. Harlamoff*, Zola wrote to Turgenev on 27<sup>th</sup> May 1875 (letter 218)

<sup>44</sup> Ménard, R. *Exposition de Vienne* in: *Gazette des Beaux-Arts*, 8, 1873, p. 354

<sup>45</sup> See under heading “periodicals” in bibliography. When in 1878 J. Comte praised the pair of portraits showing the Viardots, he had no knowledge about the sitters.

<sup>46</sup> Стасов, В. В. „Нынешнее искусство в Европе“, in: Стасов, В. В. *Избранные сочинения в трех томах*. Vol. 1, Москва 1952, p. 593

<sup>47</sup> Stasov's letter of March 30, 1875 to Turgenev (*Литературный архив*. Vol. 3, Москва – Ленинград 1951, p. 244).

<sup>48</sup> Стасов, В. В. „Двадцать пять лет русского искусства“, in: Стасов В. В. *Избранные сочинения в трех томах*. Vol. 3, p. 424

<sup>49</sup> For the genesis and history of both portraits of Turgenev see: Turgenev, letters 3320, 3333, 3493, 3504, 3516, 3541, 3560, 3565, 3579, 3586, 3642, 3647, 3663, 3722, 3733, 3789, 3836, 4067. See also: Зильберштейн, И. С. *Репин и Тургенев*. Москва – Ленинград 1945, p. 19 – 39.

For Repin's comment regarding Harlamoff see: his letters to Kramskoi, November 8, 1873, November 26, 1873, March 31, 1874 and May 10, 1875; and his letters to V. Stasov November 27, 1873, January 14, 1874, April 13, 1874, May 25, 1874 and April 24, 1875; and to Nikolai I. Murashko November 30, 1883 (Репин, И. Е. *Избранные письма в двух томах. 1867 – 1930*. Москва 1969)

Harlamoff's success made many of his Russian colleagues envious. See e.g. Vasily D. Polenov's letter, April 30, (May 12) 1876 to his mother (*Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников*. Москва 1964, p. 204) and the memories of E. F. von Liphart (*Художник о Тургеневе. Воспоминания Э. К. Липгарта. 1875* in: И. С. Тургенев. *Новые материалы и исследования. Литературное наследство*. Vol. 76, Москва 1967, pp. 423 – 432)

<sup>50</sup> Repin's letter, June 1, 1875 to Kramskoi

<sup>51</sup> Repin's letter, December 24, 1872 to Stasov

<sup>52</sup> Repin's letter, February 17, 1874 to Kramskoi

<sup>53</sup> Repin's letter, May 1928 to V. F. Seeler in: *Тургеневский сборник III*, p. 403

<sup>54</sup> Kramskoi's letter, March 1, 1879 to Pavel M. Tretyakov in: *Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М.*

Полины Виардо (Тургенев, письмо 3622).

<sup>40</sup> Показательно, что еще осенью 1870 года Харламов нашел возможность съездить в Лондон, чтобы посетить выставку картин старых мастеров (Харламов. Л. 83 – 84).

<sup>41</sup> Харламов. Л. 133 – 135. Н. Н. Брешко-Брешковский пишет весьма расплывчато об подобном заказе. См.: Брешко-Брешковский Н. Н. „А. А. Харламов (По поводу 35-летия художественной деятельности)“. - *Север*, 16 (6 апреля 1903), стлб. 206. Вероятно, этот заказ Харламовым не был исполнен.

<sup>42</sup> О планируемой на лето 1874 года поездке Харламова в Испанию см. мартовское письмо Боголюбова Совету Академии художеств (Харламов. Л. 146). Тургенев писал в декабре 1874 о поездке, запланированной на март 1875 года (Тургенев. Письмо 3516) и 30 июля (11 августа) 1879 года о возвращении художника из Испании (Тургенев. Письмо 4917).

<sup>43</sup> О стремлении Тургенева организовать положительные отзывы для Харламова свидетельствует переписка писателя с Золя и М. М. Стасюлевичем. См.: Тургенев. Письма 3583, 3618, 3631, 3635, 3643; Zola, E. *Correspondance*. Montréal – Paris 1978 – 1995. Т. 2 (письма 215, 217 и 218). В письме Тургеневу 27 мая 1875 г. (письмо 218) Золя так оценил сделанное им: *Я сказал о господине Харламове много хорошего*.

<sup>44</sup> Ménard, R. *Exposition de Vienne* in: *Gazette des Beaux-Arts*, 8, 1873, p. 354.

<sup>45</sup> См. рубрику «Периодика» в списке литературы. Ж. Конт, в 1878 г. с похвалой отозвавшийся о портретах четы Виардо, не имел, к примеру, представления о том, кого изобразил художник.

<sup>46</sup> Стасов В. В. «Нынешнее искусство в Европе». - Стасов В. В. *Избранные сочинения в трех томах*. М., 1952. Т. 1. С. 593.

<sup>47</sup> Стасов - Тургеневу 30 марта 1875. *Литературный архив*. Т. 3. М. – Л., 1951. С. 244.

<sup>48</sup> Стасов В. В. «Двадцать пять лет русского искусства». - Стасов В. В. *Избранные сочинения в трех томах*. М., 1952. Т. 3. С. 424.

<sup>49</sup> Об истории создания портретов И. С. Тургенева Харламовым и Репиным см.: Тургенев. Письма 3320, 3333, 3493, 3504, 3516, 3541, 3560, 3565, 3579, 3586, 3642, 3647, 3663, 3722, 3733, 3789, 3836, 4067. См. также: Зильберштейн И. С. *Репин и Тургенев*. М. – Л., 1945. С. 19 – 39.

Высказывания Репина о Харламове см. в его письмах И. Н. Крамскому (8 ноября 1873, 26 ноября 1873, 31 марта 1874, 10 мая 1875), В. В. Стасову (27 ноября 1873, 14 января 1874, 13 апреля 1874, 25 мая 1874, 24 апреля 1875), Н. И. Мурашко 30 ноября 1883, опубликованных в издании: Репин, И. Е. *Избранные письма в двух томах. 1867 – 1930*. М., 1969.

Ревность к успехам Харламова наложила отпечаток и на высказывания о нем других русских художников, находящихся в Париже. См., например, письмо В. Д. Поленова 30 апреля (12 мая) 1876 к матери (*Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников*. М., 1964. С. 204) и воспоминания Э. Ф. фон Липгарта («Художник о Тургеневе. Воспоминания Э. К. Липгарта. 1875». - И. С. Тургенев. *Новые материалы и исследования. Литературное наследство*. Т. 76. М., 1967. С. 423 – 432).

Третьяков. Москва 1953

<sup>55</sup> Kramskoi's letter, June 6, 1876 to Pavel M. Tretyakov in: *Ibidem*

<sup>56</sup> Ричь. *Русские художники в Париже. II. У академика А. А. Харламова* in: *Новое Время*, 2587 (May 13, 1883), p.3

<sup>57</sup> Брешко-Брешковский. *Op. cit.*

<sup>58</sup> De Belina, A. M. *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*. Paris 1883

<sup>59</sup> Russian journals and newspapers as *Пчела* [Bee] and *Нива* [Field], and the more sophisticated *Всемирная иллюстрация* [International Illustration] often reproduced Harlamoff's works emphasising his popularity with all classes of the society.

<sup>60</sup> For this association see: RSHA, dep. 468, index 17a, file 133 and dep. 789, index 11, file 248; MDRM, dep. 123, file 185, f. 3 and dep. 14, file 78, f. 2; *Status de la „Société des Artistes Russes à Paris“*. Paris 1888; Боголюбов, *Записки*, pp. 150 – 153; Северюхин, Д. Я., Лейкинд, О. Л. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820 – 1932)*. Петербург 1992, pp. 51 – 53

In 1902 Harlamoff was awarded the medal of St. Vladimir for his active interest in the association (Harlamoff, ff.177 – 179).

<sup>61</sup> Harlamoff was classified *visiting exhibitor* in the catalogues of the 7<sup>th</sup> (1879) and 8<sup>th</sup> (1880) Itinerant Exhibition. But at the 10<sup>th</sup> exhibition (1882) he already participated as a full member of the association. He evidently enjoyed a privileged status for he repeatedly exhibited the same pictures – an overruling of the show-conditions. (cat. 148, 185)

<sup>62</sup> For Harlamoff's regular visits to St. Petersburg in the late 70s and 80s see: У. С. *Мозаика* in: *Исторический вестник* 12, 1912, p. 1051

<sup>63</sup> In 1897 the Imperial Hermitage gave the portrait of Turgenev to the newly founded Alexander III Museum of Fine Art. The Rumyantsev museum acquired a painting by Harlamoff between 1900 and 1910. (see: Russian State Archive of Literature and Art, dep. 670, index 1, file 27, f. 2)

<sup>64</sup> Clément, Ch. *Exposition Universelle. Beaux- Arts. Russie* in: *Journal des Débats*, June 13, 1878

<sup>65</sup> Photos of Harlamoff may lead one to look for the artist's identity in this painting.

In this context it is interesting to note that at a costume-ball Polenov saw Harlamoff disguised as an Italian (Venetian) musician of the renaissance period. See Polenov's letter to his mother, February 10 (22), 1875 (*Василий Дмитриевич Polenov. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников*, p. 155

<sup>50</sup> Репин – Крамскому 1 июня 1875.

<sup>51</sup> Репин – Стасову 24 декабря 1872.

<sup>52</sup> Репин – Крамскому 17 февраля 1874.

<sup>53</sup> См. написанное в мае 1928 года письмо Репина В. Ф. Зеелеру, опубликованное в издании: *Тургеневский сборник III*. С. 403).

<sup>54</sup> Крамской – П. М. Третьякову 1 марта 1879 в изд.: *Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков*. М., 1953. С. 247 – 248.

<sup>55</sup> Крамской – П. М. Третьякову 6 июня 1876. Там же. С. 143.

<sup>56</sup> Ричь. „Русские художники в Париже. II. У академика А. А. Харламова“. - *Новое Время*, 2587 (13 мая 1883). С. 3.

<sup>57</sup> Брешко-Брешковский. Указ. соч.

<sup>58</sup> De Belina, A. M. *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*. Paris, 1883.

<sup>59</sup> О популярности Харламова в России красноречиво свидетельствует частое репродуцирование его картин в иллюстрированных периодических изданиях, как в рассчитанных на широкие слои общества *Пчеле* и *Ниве*, так и в более солидной *Всемирной иллюстрации*.

<sup>60</sup> Об Обществе см.: РГИА. Ф. 468. Оп. 17а. Л. 133; Ф. 789. Оп. 11. Л. 248; РО ГРМ. Ф. 123, Ед.хр. 185., Л. 3; Ф. 14. Ед. хр. 78. Л. 2; *Status de la „Société des Artistes Russes à Paris“*. Paris, 1888; Боголюбов. *Записки*. С. 150 – 153; Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820 – 1932)*. Пб., 1992. С. 51 – 53.

За свою деятельность в Обществе Харламов был награжден в 1902 году Орденом Св. Владимира 4 Степени (Харламов. Л.177 – 179).

<sup>61</sup> В каталогах 7-ой (1879) и 8-ой (1880) выставок Товарищества Харламов назван «экспонентом». В 10-ой выставке Товарищества (1882) он принял участие уже как его полноправный член. В отступление от установленного самим же Товариществом правила Харламов несколько раз повторно показывал на выставках Товарищества одни и те же картины (см. кат 148 и 185).

<sup>62</sup> О регулярном посещении Харламовым Петербурга на Рождество в конце 1870-х и в 1880-е годы см.: У. С. «Мозаика». - *Исторический вестник* 12, 1912. С. 1051.

<sup>63</sup> Портрет И. С. Тургенева поступил во вновь основанный Музей им. Императора Александра III в 1897 году. Между 1900 и 1910 гг. Румянцевский музей в Москве приобрел харламовскую *Головку* (РГАЛИ. Ф. 670. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 2).

<sup>64</sup> Clément, Ch. *Exposition Universelle. Beaux- Arts. Russie* in: *Journal des Débats*, June 13, 1878.

<sup>65</sup> Сохранившиеся фотографии Харламова позволяют видеть в этой картине костюмированный автопортрет художника. В этой связи представляет интерес письмо Поленова к матери 10 (22) февраля 1875 г., в котором он описывает участие Харламова в костюмированном вечере в платье итальянца (венетianца) эпохи Возрождения. См. об этом: *Василий Дмитриевич Polenov. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников*. С. 155.