

На правах рукописи

Посохина Марина Владимировна
Творчество Алексея Алексеевича Харламова и
салонное искусство

Специальность 17.00.04

«Изобразительное и
декоративно-прикладное искусство
и архитектура»

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

Москва 2007

Работа выполнена на кафедре истории
отечественного искусства
Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Валерий Стефанович Турчин

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения
Поспелов Глеб Геннадьевич

кандидат искусствоведения
Вдовин Геннадий Викторович

Ведущая организация
Российский государственный гуманитарный университет

Защита состоится « » 2007 года в 15.20 на заседании диссертационного
совета Д.501.001.81 при Московском государственном университете имени
М.В. Ломоносова по адресу: Москва, Ленинские горы, 1 корпус гуманитарных
факультетов, ауд.550

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки МГУ
имени М.В. Ломоносова (1 корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан « » 2007 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
доцент

Ванеян С.С.

Общая характеристика работы

Актуальность темы. Вторая половина XIX века относится к изученным периодам в истории русского искусства. Однако по-прежнему наиболее исследованным остается творчество мастеров реалистического направления. Творчество же так называемых академистов, салонных живописцев освещено в гораздо меньшей степени. В силу этого общая картина художественного процесса той эпохи до сих пор остается неполной и искаженной.

К числу мастеров, чье творчество недостаточно изучено, относится популярный при жизни, но впоследствии почти забытый живописец Алексей Алексеевич Харламов (1840-1925). Необходимость более полного воссоздания общей картины художественного процесса второй половины XIX века, а также растущий интерес к его творчеству художника после многих лет забвения делает тему «Творчество Алексея Харламова и салонное искусство» актуальной.

Степень разработанности проблемы. Тема «Творчество Алексея Харламова и салонное искусство» практически не освещена в искусствоведческой литературе.

Границы исследования. Границы исследования обозначены этапами творческого пути художника – период становления (учеба в Санкт-Петербургской Академии художеств, пенсионерство), время расцвета творчества и поздний период.

Апробация исследования. Часть результатов исследования нашла отражение в пяти опубликованных статьях (выступления автора на проходящих в Саратове VI и VIII Боголюбовских чтениях в 1999 и 2002 годах, статьи 2004 и 2007 годов), а также в докладе «Портреты А.А. Харламова середины 1870-х годов и салонное искусство» на конференции, посвященной салонно-академическому искусству в ГТГ в 2005 году.

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения с обзором литературы, трех глав – соответственно этапам творческого пути художника, заключения, комментариев, дополняющих основной текст, списка литературы, альбома с иллюстрациями. Приложением к диссертации является список произведений художника (работ, местонахождение которых известно, а также работ, которые упоминаются в разных источниках и изданиях).

Содержание и основные результаты исследования

Во введении анализируется литература о жизни и творчестве Харламова.

Еще при жизни имя художника часто упоминалось в рецензиях русских и зарубежных критиков на выставки тех лет, в статьях и книгах, посвященных русскому искусству. Прежде всего, это многочисленные рецензии на выставки передвижников, на выставки Салона, Всемирные и т.п. В одних упоминается лишь имя художника, в других - даются развернутые характеристики его отдельных работ и даже его творчества в целом. Среди писавших о Харламове - Ш. Клеман, Э. Бержера, Т. Верон, В.В. Стасов, Э. Золя, П.П. Гнедич, И.А. Баталин, А. Владимирский, А.З. Ледаков, Н.А. Александров, С.В. Флеров, А.П. Лукин, Н. Вагнер, И. Божерянов, А.С. Сомов, В. Сизов, А.М. Матушинский, Д.Д. Минаев, П. Боборыкин, М.Н. Ремезов, М. Соловьев, В. Чуйко, П.М. Ковалевский, Ф.И. Булгаков, А.А. Соколов, В.С. Лихачев, М. Соловьев, Н. Брешко-Брешковский, Б. Шуйский, А. Бенуа и другие. Персонально его творчеству были посвящены статья Д.Р. Багницкого (скрывавшегося под псевдонимом Рич), в которой освещается жизнь и быт художника в Париже,¹ и статья Н.Н. Брешко-Брешковского, в которой рассматриваются этапы творческого пути художника².

В 1920-1940 годах творчество Харламова для ряда историков искусств в России было явлением «классово-далеким». Как о пустом салонном художнике говорят в своих книгах, посвященных русской культуре, И.С. Зильберштейн и С. Варшавский³. Затем были годы забвения.

И лишь в начале 1990-х годов попытку рассмотреть его творчество сделала Е. Гордон. В короткой статье она обобщила известные по литературе (без проверки сведений) материалы о творчестве художника⁴. В это же время картина «Анания перед апостолами» (Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств) была идентифицирована В.Т. Богдан как произведение А.А. Харламова⁵.

В 1998 г. попытку кратко воссоздать биографию Харламова по материалам его академического дела и перечислить некоторые наиболее известные его работы делает в статье для немецкой энциклопедии Saur Т.Л. Карповой⁶. Однако в ее статье еще сохраняется ряд неточностей – неверно указана дата рождения, указана неточно дата смерти и т.д.. Дата его смерти и место захоронения были уточнены в 1999 году О.Л. Лейкиндом, К.В. Махровым и Д.Я. Северюхиным⁷. В 2004 году Б. Шестомиров в своей популярной статье изложил сведения о художнике (без проверки сведений), почерпнутые из литературы и Интернета⁸. Краткие биографические сведения о Харламова с воспроизведением довольно большой группы приписываемых ему работ (часть из которых известна по открыткам, выпущенным еще при жизни художника) даны в книге Г.Б. Романова и А.М. Муратова⁹. Воспроизведения ряда работ Харламова даны в

книге Е.В.Нестеровой¹⁰. Творческую эволюцию мастера рассматривает в своей статье О. Сугрובה-Ротт¹¹.

Часто Харламова называют салонным художником. Салонное искусство до недавнего времени не привлекало внимания исследователей. До сих пор в искусствоведческой литературе сохраняется неопределенность, расплывчатость терминов и формулировок по отношению к этому явлению. В связи с этим автор считает необходимым внести некоторые уточнения.

Смысл понятия «салонное искусство» в целом неоднозначен. Прежде всего понятие «салонное искусство» связано с Францией, с теми мастерами, которые выставляли свои работы в парижском Салоне (на регулярных официальных выставках, которые проводились в Париже с 1653 года). Жюри Салона поддерживало, как правило, академическое искусство и отрицательно относилось ко всякому нарушению традиций. Во Франции расцвет салонного искусства как направления падает на 1850-1870-е гг., когда крупнейшими его представителями Т. Кутюр, А. Кабанель, Ж.Л. Жером, Ф. Кормон, П. Деларош, портретисты Ш. Шаплен, Ф. Винтерхальтер, Ш.-Э. Карольюс-Дюран и другие. Количество мастеров, участвующих на той или иной выставке Салона обычно доходило до 3-4 тысяч, и это были художники очень разные по своим творческим устремлениям.

В более же широком смысле под салонным искусством понимается направление в искусстве Европы и Америки XIX-XX веков, характеризующиеся некоторой слащавостью, определенной красотостью, иногда сентиментальностью и эротикой, а главное - принаравливающееся ко вкусам обывателя, к потребностям рынка. Многие из представителей салонного искусства были далеки от каких бы то ни было новаторских исканий и, как правило, примыкали к господствующим направлениям в искусстве, являясь либо его второстепенными представителями, либо эпигонами. Они были по сути своей эклектиками, нередко использовали живописные завоевания крупнейших мастеров. Характерными чертами такого рода произведений были эффектная композиция, прямолинейная трактовка сюжета, виртуозность исполнения, слащавость и идеализация в трактовке образов и нередко эротика. Но и такое искусство от создателей требовало и больших знаний, эрудиции, огромного трудолюбия и в хорошем смысле этого слова ремесленного мастерства. Не случайно его создатели принадлежали к числу лучших выпускников Академии художеств.

Понятие «салонное искусство» по отношению к русскому искусству имеет чисто вкусовой оттенок - это нечто манерное, поверхностное, нетребовательно красивое, с лёгким налётом эротики, «абсолютно беспечальное искусство», по выражению одного из критиков, - то есть искусство, которое привлекает массового зрителя. Лишь небольшая

часть русских мастеров - С.В. Бакалович, И.П. Похитонов, А.А. Харламов, М.М. Антокольский регулярно принимали участие в выставках Салона во Франции. В самой России художественных Салонов, подобно французскому, не было.

Исследователями не раз отмечалось, что термин «салонное искусство» применительно к российскому искусству ввел художественный критик Сергей Глаголь (С.С. Голоушев) в 1880-х годах, назвав в одной из своих статей известного живописца Г.И. Семирадского «салонным художником». В этой статье он говорит, что «салонный» художник - это «художник того круга буржуазии, который смотрит на искусство как на своего рода слугу, требует от него красоты и наслаждения и не любит, чтобы в голове его будили беспокойную мысль и «проклятые вопросы»»¹².

Однако салонные тенденции появились в русском искусстве гораздо раньше. Истоки русского салонного искусства лежат в творчестве живописцев первой половины XIX века О. Кипренского, К. Брюллова, Ф.А. Моллера и других. Расцвет же этого течения падает на вторую половину XIX столетия.

Темные стороны действительности, социальные и психологические конфликты, затрагиваемые ведущими мастерами реалистического направления (В.Г. Перовым, Л. Соломаткиным, И.Е. Репиным и другими) не были отличительными сторонами салонного искусства. Оно было призвано отвлекать от скуки повседневности, просвещать и одновременно радовать глаз. Среди салонных мастеров были К.Д. Флавицкий, К.В. Лебедев, А.Д. Литовченко, Г.Г. Семирадский, К.Е. Маковский и другие. Но при этом нередко творчество того или иного называемого салонным художника не укладывалось целиком в рамки салонного искусства. Наряду с салонными работами в их творчестве могли быть чисто академические вещи или произведения в духе реализма.

Очевидно, что русское салонное искусство не является чем-то исключительно национальным, во многом оно близко к искусству Европы. У западноевропейского и русского салонного искусства немало общего: это и обращение к итальянскому жанру, и портреты в двух разновидностях - «прелестное дитя» и «прекрасная дама», и необыкновенно красивые пейзажи, античные герои и вполне реальные исторические деятели и т.д. Отличалась русская салонная живопись от западноевропейской лишь национальной тематикой. Русские мастера создавали полотна на сюжеты из отечественной истории, портреты дам в кокошниках, «сладкие» бытовые сцены с национальным колоритом и т.п. Так, в области исторической живописи часто их привлекали проходные исторические эпизоды или будничное времяпрепровождение известных исторических лиц. Весь интерес в этих работах сосредотачивался на исторических деталях: бутафории, убранстве интерьеров, покрое костюмов и прическах.

Таковы произведения И.О. Миодушевского «Вручение письма Екатерине II» (1861, ГТГ), А.Д. Литовченко «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею» (1875, ГРМ) и др. Наконец, особый подраздел составляет «одомашненные» исторические сцены, где показана жизнь Руси (К.Е.Маковский «Поцелуйный обряд» (1895, ГРМ), К.В. Лебедев «Боярская свадьба» (1883, ГТГ)).

В последние годы можно отметить резкое повышение интереса к русскому салонному искусству среди исследователей. Среди этих публикаций необходимо прежде всего выделить работы Е.В. Нестеровой¹³, в которых уточняются понятия «салонное искусство», «академическое искусство» и т.д. Необходимо также отметить ряд статей: Т.Л. Карповой, В.С. Турчина, Г.Г. Поспелова, Г.Ю. Стернина, А. Одом, Е.А. Бобринской, С.С. Степановой, А.А. Погодиной, И.Ф. Краниковой, Н.Н. Мамонтовой, И.В. Шумановой, Н.Г. Иеняйло, И.А. Семаковой в сборнике, опубликованном в связи с выставкой «Пленники красоты» в ГТГ в 2004-2005 гг.¹⁴, выступления на конференции, состоявшейся в связи с этой выставкой, а также статью А.М. Муратова в энциклопедии, посвященной художникам русского Салона¹⁵.

В отечественном искусствознании исторически сложилось так, что академическое и салонное искусство второй половины XIX века всегда противопоставлялось искусству реалистическому. Исследователями не раз отмечалось, что академическая живопись в целом близка салонному искусству. У них немало общего - некоторая поверхностность психологических характеристик, известная красивость и даже «идеальность героев» и т.д. Мастера и академизма, и салонного искусства используют отдельные приемы и открытия разных эпох и разных стилей. Но все же академизм и салонное искусство – явления не тождественные. В основе академического метода лежит основополагающий принцип – идеализация (с ориентацией на высокие образцы классического искусства). Салонному искусству же нередко присущи слащавость и особенный акцент на «красивость». Как отмечает Е.В. Нестерова, «совпадение же на определенном этапе некоторых позиций академического и салонного искусства вызвано несколькими причинами. Во-первых, салон всегда паразитирует на официальном искусстве, рассчитан на традиционное, а не новаторское восприятие. Ориентация на идеальное также сближает академическое и «вечно красивое» салонное искусство. Только в академическом искусстве этот идеал – классика, а в салонном – современность, оформленная под классику. [...] Кажущееся сходство между познеакадемическим и салонным искусством основано на том, что в обоих случаях акцент делался на идеальное, разница была в весьма существенных оттенках этого идеального, располагаясь в диапазоне между «прекрасным» и

«красивеньким»¹⁶. Часто черты и академизма, и салонного искусства присутствуют в творчестве одного мастера.

Размытость границ между салонным и академическим искусством нередко приводит к тому, что некоторые исследователи употребляют эпитет «салонный» по отношению к академизму. Однако это является весьма спорным. Автор согласен с теми исследователями, которые считают академизм и салонное искусство – явления близкие, но не тождественные¹⁷.

Представляется спорным мнение и тех исследователей, которые считают, что салонное, академическое искусство (или, как определяют некоторых из них, салонно-академическое искусство) – это стиль. Автор согласен с Е.В. Нестеровой, которая считает, что салонное искусство – «не столько продукт какого-либо художественного направления в искусстве, сколько социальное явление. Во второй половине XIX века оно сформировалось в ответ на желание новой буржуазии украсить свою жизнь, соответствуя ее представлению о красоте и роскоши»¹⁸.

Мастера салонного искусства используют отдельные приемы и открытия разных эпох и разных стилей. В связи с этим необходимо затронуть и проблему эклектики в живописи, которая остается малоизученной. Заметим, что для обозначения этого явления в искусствоведческой литературе используется несколько терминов. Автор предпочитает использовать термин эклектика как появившийся исторически ранее (был введен в 1830-х гг. К. Тоном, И. Свиязевым, Н. Гоголем, и, по одной из версий, Н. Кукольником для обозначения стилистического направления в русской архитектуре, для которого характерно обращение к наследию всех стилей) и более точный, а также применяемый западными исследователями. Отметим, что для обозначения этой стилевой системы исследователи прикладного искусства и интерьера XIX века часто используют другой термин – историзм, что представляется не слишком удачным, поскольку в искусствоведческой литературе под историзмом также понимают категорию мировоззренческую, которая характеризует особенности научного и художественного мышления XIX века. В последние годы появился и еще один термин - полистилизм. Употребление его также представляется нецелесообразным, поскольку он используется для обозначения целого ряда явлений разных видов искусств XX века.

Сущность методики архитекторов-эклектиков историки архитектуры определяют термином «ретроспективное стилизаторство». Этот же термин будет применяться автором к живописи.

Первые проявления эклектики были в русской живописи еще в первой половине XIX века. Манера письма О.А. Кипренского в раннем портрете А.К. Швальбе (1804)

говорит об изучении художником Рембрандта и фламандского портрета XVII века; в духе Ван Дейка исполнен им портрет В.А. Перовского (1810-1811); поздний портрет Е.С. Авдулиной (около 1822) вызывает ассоциации с работами мастеров Возрождения. В своих натюрмортах еще И.Ф. Хруцкий и В.А. Серебряков стремились подражать фламандским и голландским натюрмортам XVII века. В середине XIX века в Академии художеств культивировался князем Г.Г. Гагариным и А.Е. Бейдеманом так называемый русско-византийский стиль, который был ориентирован на византийское и древнерусское искусство.

Параллели этому явлению можно найти и в европейском искусстве первой половины и середины XIX века – в творчестве английских «прерафаэлистов», которые ориентировались на итальянское раннее, «дорафаэлевское», Возрождение - главным образом на искусство кватроченто, и «назарейцев» - братства немецких и австрийских художников в Риме, которые ориентировались на произведения Дюрера, Перуджино и раннего Рафаэля.

К числу живописцев-эклектиков относится и Алексей Алексеевич Харламов. Он занимал промежуточное положение между французским и русским искусством. С одной стороны, он после окончания Санкт-Петербургской Академии художеств постоянно жил во Франции и выставлялся в Салоне, а с другой – регулярно приезжал в Россию, участвовал на академических и передвижных выставках.

Главные цели данной работы – осветить творчество художника, показать его место в салонном искусстве того времени, а также в художественном процессе второй половины XIX – начала XX века.

Диссертация написана на основе изучения автором архивных материалов Государственного архива Саратовской области (ГАСО), научно-исследовательского архива Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева, РГИА, отдела рукописных источников ГРМ, РГАЛИ, отдела рукописей Библиотеки им. Ленина, архива института русской литературы РАН, архива ГТГ, отдела рукописей ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина и т.д. Автором было выявлено около 600 документов, начиная с личного дела художника из фондов бывшей Императорской Академии художеств и кончая перепиской по самым разнообразным вопросам. Особый интерес среди архивных материалов представляют документы, обнаруженные автором в ГАСО. Они касаются семьи художника и ни разу не попадали в поле зрения исследователей. Автором также выявлены около 20 писем Харламова, которые ранее нигде не публиковались. Автором также рассмотрены живописные и графические работы Харламова из художественных музеев России, а также из частных собраний, в том числе и

зарубежных. Все это позволило собрать о жизни и творчестве А.А. Харламова большой объем материала.

К сожалению, довольно сложно провести технико-технологическую экспертизу многих харламовских работ, прежде всего тех, которые находятся в частных собраниях. Не исключено, что среди них могут быть обнаружены подделки, учитывая то, насколько высоко оцениваются работы художника на мировых аукционах. Эта проблема остается за рамками данной диссертации.

В **главе 1** рассматривается **становление живописца**. Здесь вносятся уточнения в отношении даты и места рождения художника. В разных источниках называются то 1840, то 1842 годы, в одной из последних публикаций (О.Л. Лейкинд, К.В. Махров, Д.Я. Северюхин) - 20 октября 1840 года и место рождения - село Дьячевка Саратовской губернии. Неточности встречаются и в отношении родителей будущего живописца (их называют, как правило, мещанами). Отметим, что только в Петровском уезде Саратовской губернии было несколько волостей и в них было четыре села с названием Дьячевка. Автору удалось установить, что Алексей Харламов родился 18 октября 1840 года в селе Дьячевка Порзовской волости Петровского уезда на окраине Саратовской губернии, а 20 октября был совершен обряд крещения в церкви Рождества Христова, находящейся в том же селе. Его родителями были дворовые одной из помещиц этого села Анны Сергеевны Киреевой Алексей Григорьев и его жена Екатерина Евграфова. Его родители поженились в 1823 году, и к тому моменту, когда он родился, были не очень молоды - отцу было 38 лет, а матери 34 года. Алексей стал седьмым ребенком в семье.

Видимо, в период между 1840 и 1842 годами Алексей Григорьев и Екатерина Евграфова стали крепостными некоей госпожи Загейновой (возможно, одной из дочерей Киреевой) и уехали из Дьячевки. После этого у них родилось еще два сына. Вольную родители получили в 1850 году, и только с тремя младшими детьми. В их числе был и будущий художник. Вероятно, при получении вольной и при переходе в мещанское сословие они и стали носить фамилию Харламовых. Что произошло со старшими детьми, и почему семья стала принадлежать Загейновой – остается неясным.

К 1850 году Харламовы уже жили в Саратове. Отец будущего художника был грамотен и, быть может, даже получил какое-то образование. Возможно, он учился в церковно-приходской школе при той же церкви в Дьячевке. Но чем он занимался после получения вольной – неизвестно.

Судя по всему, происхождение Харламова сыграло не последнюю роль в формировании его художественных взглядов. Как и многие ученики Академии художеств, бывшие выходцами из мещанской среды, он не имел планомерно изученной и усвоенной

культуры и, возможно, именно поэтому не смог до конца изжить мещанских представлений об искусстве.

Остается неясным, когда и почему Алексей Харламов попал в Петербург (его родители и братья продолжали жить в Саратове). Можно лишь предположить, что это произошло между 1851 и 1854 годами. Первым его учителем «по искусству» стал Владимир Яковлевич Афанасьев. Скорее всего, занятия с ним начались уже в Петербурге. Сам художник писал, что Афанасьев был «классным художником». Однако академические документы Афанасьева свидетельствуют, что в те годы Афанасьев был еще вольнослушателем Академии, а звание классного художника 3-й степени он получил лишь в 1859 году.

В литературе часто упоминается, что Харламов поступил в Санкт-Петербургскую Академию художеств, где стал учеником профессора А.Т. Маркова. Однако временем начала занятий считается то 1852, то 1854 год. В академическом деле художника сообщается, что Алексей Харламов поступил в Академию в 1854 году «в оригинальные классы» вольноприходящим учеником, то есть в 14-летнем возрасте (скорее всего, этим и была вызвана путаница в документах). Скорее всего, поступление в число вольнослушателей было вызвано недостаточной общеобразовательной подготовкой Харламова. До Академии он не обучался ни в каком учебном заведении, а его общим образованием руководил кандидат Казанского Университета Сергей Васильевич Никитин. А от поступающих в число учеников Академии требовали, чтобы они сдавали вступительный экзамен в объеме четырех классов гимназии. Вольнослушатели же никаким приемным экзаменам не подвергались.

В общей сложности в стенах Академии Харламов провел около четырнадцати лет. Во время его учебы произошла академическая реформа 1859 года, когда обязательной частью академической программы стали общеобразовательные предметы. Во время реформы был решен еще один вопрос – об увеличении числа учащихся. Возможно, именно тогда Харламов перешел из вольнослушателей в число учеников. На время его учебы в Академии пришелся и знаменитый «бунт 14-ти» 1863 года, впрочем, не оказавший на него никакого заметного влияния.

1850-1860-е годы были сложными для Академии. Уже давно вне ее стен проявился кризис классицизма, которому традиционно соответствовала вся система подготовки учащихся еще с XVIII века. Исчерпал себя и романтизм, дань которому в своем творчестве и педагогической практике отдали немало ведущих профессоров Академии. Но в основе преподавания в 50-60-е годы XIX века все еще по-прежнему сохранялось обучение на основе прежних правил и внешнее подражание этим стилям. По-прежнему

немалое место в обучении занимало изучение и копирование высоких образцов классического наследия, что вместе с работой с натуры составляло основу классицистического метода обучения. Однако полностью изолированным от того, что происходило в искусстве в середине XIX – во второй половине XIX века, академическое обучение оставаться не могло. Этот сдвиг в сторону реализма особенно заметен в академических рисунках с натуры. Если в XVIII - первой трети XIX века художники стремились прежде всего запечатлеть в натурном рисунке красоту идеально сложенного тела, то в середине XIX – во второй половине XIX в – они стремились более объективно передавать видимое. Отметим, что это было характерной тенденцией и для европейского искусства.

Эта тенденция нашла отражение в двух рисунках Харламова академического периода - «Стоящий натурщик» (инв. № 39444, ГРМ) и «Натурщик» (инв. № 39080, ГРМ). Эти работы можно назвать типичными для Академии 50-60-х годов: в них - прекрасное знание художником анатомии человеческого тела, попытки правдиво, без особой идеализации передать увиденное.

За годы учебы Харламов получил все положенные награды, что позволили еще раз уточнить материалы его академического дела. В 1857 году художник получил 2-ую серебряную медаль за рисунок с натуры, в 1862 - 2-ую серебряную медаль за этюд, в 1863 - 1-ую серебряную медаль за рисунок и 1-ую серебряную медаль за этюд.

В 1865 году Алексей Харламов участвовал в конкурсе на Малую золотую медаль - написал картину «Анания перед апостолами», однако никакой награды за эту картину он не получил. Это единственная живописная работа Харламова академического периода, местонахождение которой известно. Несомненно, что при написании «Анании» Харламов пользовался рекомендациями своего учителя исторического живописца А.Т. Маркова. В целом эта картина характерна для «ученического» или «эпигонского» (по терминологии А.Г. Верещагиной¹⁹) классицизма и ничем особо не выделяется из ряда подобных работ того времени. И все же некоторые ее детали предвосхищают зрелые произведения живописца: некоторая красивость в жестикации персонажей, напряженный контраст света и тени, отчетливо выраженный интерес к передаче освещения, а также прием с двумя источниками освещения и некоторый изыск колорита.

Повторно в конкурсе на Малую золотую медаль Харламов участвовал в 1866 году и получил награду за полотно «Крещение киевлян» (местонахождение неизвестно²⁰). Завершился же академический период у Харламова картиной «Возвращение блудного сына» (1868). За него художник получил Большую золотую медаль, став, таким образом, как и многие другие мастера салонного искусства, одним из лучших выпускников

Академии. Взятый из Евангелия сюжет этой работы назидателен, как и сюжет «Анании перед апостолами». До революции это полотно находилось в картинной галерее Академии художеств, и известно ее описание, сделанное А. Сомовым. Насколько можно судить по нему, Харламов вводит довольно большое число персонажей. Скорее всего, это сделано для того, чтобы продемонстрировать умение строить композицию.

Мало освещен в литературе пенсионерский период жизни художника. Уточнить некоторые факты из его биографии этого времени помог ряд документов из академического дела художника в РГИА.

Победив в конкурсе на Большую золотую медаль, летом 1869 года Харламов уехал в пенсионерскую поездку за границу. Побывав в Германии, Харламов обосновался на какое-то время во Франции. Этот выбор вряд ли был случайным. В последней трети XIX века Париж стал признанным центром мировой художественной жизни. Находившаяся там Высшая национальная школа изящных искусств, основанная еще в середине XVII века, по праву считалась одним из лучших художественных учебных заведений Европы. В столице Франции работали и многочисленные частные школы или «академии». Выставки парижского Салона, привлекая к участию многих художников Европы, приобретали международное значение. И, наконец, именно в Париже в то время вырабатывались новые художественные концепции.

О первых заграничных впечатлениях Харламов написал из Парижа в отчете в Академию художеств 4 апреля 1870 года. В своих взглядах он пока не слишком оригинален - на многое смотрит с академических позиций. Так, в поразивших его в Берлинском музее фресках В. фон Каульбаха Старшего в стиле неоренессанса он отмечает хорошие композицию и рисунок, «оригинальность задрапировывать фигуры» и что Каульбах «обрисовывает целый народ, целую касту и именно в известную, а не в какую-либо эпоху». В работах Тициана, Веронезе и Рубенса из Берлинского музея и Лувра Харламова интересует, прежде всего, колорит, что станет впоследствии сильной стороной его живописи. Из луврских произведений французских мастеров Харламов выделял работы Давида. Привлек его внимание и ряд полотен из Люксембургского музея - «Юдифь и Олоферн» О. Верне, картины Э. Эбера, Р. Боннер, Э. Мейссонье и особенно - большая многофигурная композиция «Переключка последних жертв террора, отправляемых на казнь» Ш.-Л. Мюллера. Не оставил равнодушным Харламова и «Данте и Вергилий» Э. Делакруа. Но, воспринимая это произведение как «чрезвычайно интересное по своему тону и живописи», он находит, что все же Делакруа «страшно неглежирует рисунком, так что в иных местах доходит до безобразия». Раскритиковано было им и одно из самых популярных в середине XIX столетия салонных произведений – огромная

картина Т. Кутюра «Римляне времен упадка» (1847). Признавая достоинства живописи Кутюра, Харламов справедливо считал, что изображенное не охватывало всю глубину темы. Более важным представляется рассуждение Харламова о «воспроизведении типа» в работах Каульбаха и Рафаэля: «Тип [...] не есть копия или подражание натуре но самостоятельное произведение соперничающее с природой. [...] Я здесь тип подразумеваю не в смысле идеи, а в смысле линий».

В начале своего пребывания в Париже Харламов пытается продолжать работать в духе требований Академии. Он создает эскиз «Смерть Гофолии» (1870) на сюжет из Библии, который, вероятно, стал последней данью «ученическому» классицизму. Больше к сюжетам такого рода живописец не обращался.

Скорее всего, в это время знакомство художника с современным ему французским искусством, как и других русских мастеров, шло преимущественно через Салон. Видимо, там он обращает внимание на произведения А. Вай, Ш. Мореау и других, в работах которых чувствовалась ориентация на «малых голландцев». В таком духе Харламов написал небольшую работу «Бабушка с внуком» (1869, ГРМ). В ней художник прибегает к ретроспективному стилизаторству – излюбленному приему салонных художников. Он пишет жизнь XIX века так, как писали жизнь XVII столетия старые голландские мастера, обращаясь к тому же типу небольших жанровых картин и к тем же мотивам: воссоздание интимной атмосферы мирного домашнего быта. Его интересует и воздействие света и воздуха на окружающие предметы. В этой работе он также использует прием с двумя источниками освещения - от зрителя и из окна. Но в этой работе можно говорить и об углубленном психологизме, что было характерно прежде всего для русского реалистического искусства того времени. Великолепно написано лицо пожилой женщины. Во взгляде на внука читается нежность к ребенку и горечь от прожитой жизни.

Более ошутим «салонный» привкус в оставшейся неоконченной «маленькой картинке времени Людовика 13 (Господин в мастерской художника)». На ней изображен французский дворянин в костюме XVII века, рассматривающий картины на стенах мастерской живописца. Несомненно, эта работа была написана под влиянием Ж.Л.Э. Мейссонье, чьи бытовые сценки из далекого прошлого с тщательно переданными мельчайшими подробностями старинного костюма пользовались популярностью.

В августе 1870 года из-за франко-прусской войны Харламов вместе с художниками А.П. Боголюбовым, К.Ф. Гуном и А.К. Лавеццари уехал из Парижа в Вель (Вель-ле-Роз)– маленький городок в Нормандии на берегу Северного моря, который был особо любим русскими художниками. Харламов намеревался там писать этюды с натуры. Но известие об осаде Парижа и беспокойная обстановка во Франции вынудили Боголюбова, Гуна и

Харламова осенью уехать из Веля и перебраться в Бельгию, где они остановились в Брюсселе. Оттуда Харламов на короткое время ездил в Англию посмотреть проходившую в Лондоне выставку картин старых мастеров из частных галерей.

Неоднократно в литературе упоминалось о том, что в Гааге Харламов копировал для музея Академии «Анатомию доктора Тульпа» Рембрандта (Краснодарский художественный музей имени Ф.А. Коваленко). Однако указываются разные годы работы над копией — то 1870, то 1872 год. Материалы академического дела художника помогли уточнить, что художник начал копировать во дворце Маурицхейс в Гааге картину «Анатомию» с марта 1871 года. Заказал копию товарищ президента Академии великий князь Владимир Александрович летом 1870 года во время своего путешествия по Северной Европе. Возможно, получить этот заказ Харламову помог Боголюбов.

Предварительно с «Анатомии» художник сделал большой рисунок (не сохранился, до революции входил в собрание Радищевского музея в Саратове). Но этот рисунок показался ему интересным и к тому же на него было затрачено много труда, и Харламов его окончательно закончил, «то есть оттушевал и старался передать углём колорит и его манеру», а затем уже с этого рисунка через кальку нарисовал на другом полотне.

Работа над копией затянулась почти на полтора года. Причиной было не только желание художника закончить рисунок. Проблема была и в освещении. Собираясь закончить копию к декабрю, художник не сумел сделать этого из-за особенностей голландского климата - он считал, что зимой работать в Голландии возможности нет, тем более в музее. Копия была завершена только в сентябре 1872 года. Современники считали ее превосходной.

В Голландии (или в Бельгии) Харламов также создал несколько портретов и «головок». Возможно, к ним следует отнести «Голову мальчика-цыгана» (1870, ГРМ), а также «Портрет молодой девушки (девушка-еврейка)».

Как уже говорилось, уже в «Бабушке с внуком» проявился интерес художника к голландскому искусству. Во время пребывания в Нидерландах Харламов его особенно пристально. Он посещал некоторые города с целью осмотреть музеи с произведениями голландских живописцев. Больше внимание он уделил Рембрандту: кроме «Анатомии», сделал еще несколько копий-эскизов с картин этого мастера - с «Синдикова», с одного рембрандтовских портретов и других. Влияние голландского бытового жанра XVII века ощутимо в акварели «Мать и ребенок на кухне» (1871), в картине «Урок музыки» (около 1873). Эти работы вызывает ассоциации с произведениями «малых голландцев» - Я. Стена, Г. Метсю, Г. Тербоха, Н. Маса, К. Брекельнкама, Ю. Лейстера, П. ван Ноорта и др. Все это позволяет говорить об эклектике. Все более ощутимыми в этих произведениях

становятся салонные интонации. В них совершенно отсутствует тот психологизм, который был в «Бабушке с внучком».

Осенью 1872 года Харламов возвратился во Францию и окончательно обосновался в Париже. Вероятно, в это время он и стал учеником популярного тогда салонного художника Л.-Ж.-Ф. Бонна, который был директором Школы изящных искусств. Ему и принадлежала решающая роль в становлении Харламова-живописца. Выбор этого учителя вряд ли был случайным. Бонна был представителем французской академической школы, и регулярно выставлялся в Салоне. Занятия с Бонна помогли Харламову найти свою тему в искусстве - он стал писать портреты, «головки» и близкие к ним жанровые композиции. Эти работы были вполне в духе салонного искусства, как русского, так и французского.

Приходит к Харламову и официальное признание. В 1873 году он участвовал на Венской Всемирной выставке и получил за уже упомянутую выше картину «Урок музыки» бронзовую медаль. В 1874 году художник стал академиком Санкт-Петербургской Академии художеств. Это звание ему дали в апреле 1874 года за работы «Итальянская девочка с цветами», «Девочка-швея», «Головка итальянки», «Бедный музыкант», «Мордовская девушка» (1872, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) и портрет гравера Пожалостина. Последние были показаны в том же году на академической выставке.

2 глава посвящена зрелому периоду творчества художника – середине 1870-х - 1890-м годам и влиянию салонного искусства в это время.

Важное место в творчестве Харламова с середины 1870-х годов занимает портрет. В эти годы он создает портрет Александра II (1874, ГИМ), написанный во время одной из ежегодных поездок императора на воды в Эмс, портреты министра двора графа А.В. Адлерберга и его жены (оба - 1874), портрет французской певицы П. Виардо-Гарсиа (1874) и портрет ее мужа - историка литературы и искусства и художественного критика Л. Виардо (1875, муниципальная библиотека в Дижоне), портрет писателя И.С. Тургенева (1875, ГРМ), портрет писателя А. Доде (1875), портрет профессора гравирования И.П. Пожалостина (около 1876), портрет второй жены С.М. Третьякова, одного из основателей Третьяковской галереи Е.А. Третьяковой (1875, ГТГ), два портрета певца Н.М. Спасского (оба - 1870-е), портрет А.Ф. Онегина (Отто) (1877, Институт русской литературы) и другие. Отметим, что в колорите этих работ Харламов значительно превосходил Бонна.

В некоторых из этих портретов художник прибегает к ретроспективному стилизаторству – не случайно еще В.В. Стасов отмечал, что портрет П. Виардо написан он «в манере Рембрандта»²¹. Казалось бы, именно это делает этот портрет работой вполне в

духе салонного искусства. Однако в нем нет присущей многим салонным портретам, по выражению одного из критиков того времени, «лживой элегантности»²², никак нельзя назвать поверхностной и психологическую характеристику модели. Великолепно передан внутренний мир изображенного и в портрете А.Ф. Онегина, который рождает ассоциации с произведениями мастеров испанской школы, прежде всего с Веласкесом. Как и Рембрандт, великий испанец привлекал особое внимание Харламова. Еще в 1874 году по совету Бонна, который в свое время учился в Испании, Харламов собирался совершить поездку в Мадрид, чтобы копировать одну из работ Веласкеса по собственному выбору для академического музея и познакомиться с этой школой колористов. Неизвестно, была ли эта поездка осуществлена. Возможно, именно тогда он пристально изучал творчество Веласкеса, который является одним из величайших реалистов.

В других же портретах, написанных в эти годы, - Л. Виардо, И.С. Тургенева, Е.А. Третьяковой - художник не опирается на приёмы старых мастеров. Он сосредотачивает главное внимание на внутреннем мире моделей. Все это, безусловно, позволяет отнести эти работы к реалистическому направлению. Салонные интонации звучат лишь в портрете Е.А. Третьяковой.

Почти все эти работы, несомненно, следует отнести к творческим удачам художника. Исключение, пожалуй, составляет портрет И.С. Тургенева, который художник писал довольно долго. В это время Харламов сближается с писателем И.С. Тургеневым и с семьей Виардо. Художник стал завсегдаем их дома, регулярно посещал знаменитые «четверги». Харламов начал работать над портретом в январе 1875 года и, казалось бы, закончил его в мае. Но осенью опять возобновил работу над ним, и завершил её лишь в декабре того же года. Создается впечатление, что мастер, стремясь к совершенству, слишком долго трудился над портретом и «испортил» его окончательной доработкой. Не случайно восторженный отзыв А.П. Боголюбова²³, который, без сомнения, был знатоком живописи, относится именно к маю 1875 года, а не к более позднему времени. Возможно, окончательная доработка была вызвана диктатом П. Виардо, которая постоянно вмешивалась в работу художников, писавших Тургенева и своими подчас безапелляционными требованиями погубила не один портрет прославленного писателя.

В 1870-е годы художники часто писали и рисовали Тургенева. Кроме множества графических, наиболее известны живописные его портреты Н.Н. Ге, В.Г. Перова, К.Е. Маковского и два – И.Е. Репина. Однако удачных среди них почти нет, кроме, пожалуй, портрета кисти К.Е. Маковского. Тургенев был сложной моделью. Запечатлеть

внешнее сходство смогли почти все художники, но передать его внутренний мир почти никому не удалось. Харламов не стал исключением.

Параллельно с произведениями бытового жанра и портретами в первой половине 1870-х годов в творчестве Харламова появляется еще одна линия, которая впоследствии станет ведущей - так называемые «головки» и близкие к ним жанровые композиции.

По поводу «головок» один из рецензентов справедливо полагал, что все они «суть не что иное как «незаказанные» портреты, портреты, под которыми не только не выставляются имя и фамилия оригинала, но даже не подписываются неизбежные X., N. и Z. Художник рисует с натуры свою головку и свой этюд, точно также как он рисует с натуры портрет. Но выбор его не стеснен, и вот причина, по которой все головки красивы, все этюды типичны»²⁴. «Головки» были типичным явлением и для Салона во Франции, и типичным явлением для русского салонного искусства. Кроме Л.Бонна на этом жанре специализировался и целый ряд французских салонных художников - Ch.-J. Chaplin, E. Sain, H. Picard, W. Bouguereau, P. De Coninck и многие другие. Многие из этих художников писали по старой романтической традиции итальянцев. По поводу моделей для такого рода работ И. Репин писал, что в Париже с легкой руки Бонна пишут теперь итальянок и итальянцев в живописных костюмах, которых выписали нарочно из Неаполя²⁵. Были подобные работы в России. Истоки харламовских «головок» лежат и в русском искусстве первой половины XIX века (К.П. Брюллов, О.А. Кипренский, А.В. Тыранов, Ф.А. Моллер, А.Н. Мокрицкий, К.Е. Маковский и др.).

«Головки» составляют большую часть творческого наследия Харламова. Несомненно, не последнюю роль в их создании играл и коммерческий успех. Видимо, к их созданию в первые годы пенсионерства Харламова подтолкнула нелёгкое положение в финансовом отношении - денег, высылаемых Академией своим пенсионерам, едва хватало на самый скромный образ жизни.

Харламовские «головки» отличаются от портретов художника более изысканным колоритом. Именно в них художник вёл живописные эксперименты, оттачивая своё мастерство.

Одна из первых работ такого рода – упомянутая выше «Голова мальчика-цыгана» (1870). Эта картина обозначила не только новую тему, но и изменения в колорите. Цветовая гамма в ней стала более высветленной – несомненно, в этом сказалось знакомство Харламова с современной французской живописью. В «Мальчике-цыгане», как и в большей части «головок», написанных впоследствии, появляется привкус слащавости. Несовершенству реальной жизни художник противопоставляет свой идеал прекрасного.

Вернувшись из Голландии во Францию, Харламов написал «Мордовскую девушку» (о которой говорилось выше), - без сомнения, одну из лучших его «головок». Вероятно, сам мотив был навеян или воспоминаниями о детстве, о родном доме в Саратовской губернии, или о какой-то более поздней поездке в Саратов, где всегда жило много представителей этой народности. Это одна из редких «головок» художника, имеющая если не русский, то «российский» оттенок. Художник этнографически точен в передаче мордовского костюма одной из этнической групп мордвы – эрзя. Однако модель (несомненно, найденная в Париже) по внешности напоминает другую этническую группу мордвы - мокша. Отличает от большинства харламовских «головок» «Мордовскую девушку» и то, что в ней почти нет налета слащавости. Живописец стремится передать душевное состояние изображенной. Великолепно колористическое решение этой картины.

«Мордовской девушке» близок еще целый ряд «головок». Среди них - «Цыганка» (1876, ГРМ). Здесь тот же грубовато-простонародный тип, и почти нет сентиментальной красоты, присущей многим «головкам» художника. Великолепен и колорит этой картины. Но все же работа уступает «Мордовской девушке» и композиционно (неоправданно большое пустое пространство оставлено художником вверху полотна), и по силе образного решения. Более сильно черты слащавости проступают в «Девочке-итальянке» (1879, ГРМ) и ее варианте «Головке» (Пензенская картинная галерея, инв. № 181), в «Портрете девочки» (Пермская государственная художественная галерея) и других.

В этих произведениях сплетаются различные стилистические течения второй половины XIX века. В них есть не только романтические, но и сентименталистские реминисценции - не случайно уже в то время в его «головках» отмечали «грезовское» начало, но также черты реализма (в выборе темы и в тяге к психологизму) и эклектики. Если жанровые работы конца 60-х – начала 70-х Харламов пишет под «малых голландцев», то «головки» вызывают ассоциации с произведениями в жанре «бамбочьянти» караваджистов, работавших в Италии XVII века. Они часто писали сцены из народного быта, где фигурировали простолюдины, торговцы, нищие, цыгане и т.д. Но Харламов не обращается к подобным мотивам, он лишь заимствует типаж и манеру письма. В «Мордовской девушке», например, можно говорить о караваджистской манере «тенебросо» с ее резкой светотенью. Как уже говорилось, работе над ней предшествовало изучение произведений Рембрандта, который в начале своего творческого пути испытал влияние караваджистов. И обращение Харламова к творчеству последних как к первоисточнику кажется закономерным.

Харламов, подобно Каульбаху и Рафаэлю, стремился создать свой тип «головки». Это изображение в манере «тенебросо» темноволосяй, темноглазой девочки или девушки

(итальянского или цыганского вида), как правило, в фас или в три четверти, чаще всего погрудное.

В 1875 году закончился срок пенсионерства Харламова, и в конце 1875 – в начале 1876 года он возвратился в Россию. Совет Академии предложил ему принять участие в живописных работах по оформлению храма Христа Спасителя в Москве. Но, видимо, он отказался. Скорее всего, именно в это время он ездил повидать родных на родину, в Саратов. А к осени 1876 года художник снова уехал во Францию.

Почему же это произошло? По мнению известного журналиста того времени Н.Н. Брешко-Брешковского, в 70-е годы в России «от картин не только большая публика, но даже и сами художники требовали гражданского служения, а не технические достоинства». И поэтому Харламов «рисковал остаться нецененным»²⁶. И.Е. Репин же в одном из своих писем сообщал, что Харламов «ужасно любит Париж» и желал бы там остаться навсегда²⁷.

Видимо, сразу по возвращению он снял хорошую мастерскую на Place Pigalle в любимом Quartier des Artistes, и превратил ее в модное ателье в духе того времени. Сохранилось ее подробное описание, сделанное корреспондентом «Нового времени». Стены мастерской были украшены старинными флорентийскими обоями, зеркалами и бронзой Louis XV и затем копиями его с лучших картин Рембрандта²⁸. Отметим, что обирать коллекции произведений искусства было модно среди художников той эпохи, некоторые из них входили в ближайшее окружение Харламова. Коллекция старинных произведений искусства была в мастерской Бонна. Собирали подобные коллекции А.П. Боголюбов (впоследствии подаривший свое собрание Саратову) и К.Е. Маковский.

Видимо, в эти же годы Харламов купил дом в Нормандии, в Вель-де-Роз.

Во второй половине 1870-х Харламова увлекает передача световоздушной среды. В своих поисках он не был одинок. Главным, что освоили русские художники, побывавшие в 1870-х годах во Франции, был пленэр. В жанровой композиции «Итальянские дети» (1877), где по старой романтической традиции представлена итальянская жизнь, он близко подходит к пленэру. Не отказываясь до конца от манеры «тенесборо», художник наполняет изображение светом, воздухом. Попытки передать световоздушную среду были и в других произведениях художника - в акварели «Головка» (1881, СГХМ имени А.Н. Радищева) и в более поздних работах художника – «Дети» (около 1904) и «Утро» (около 1905). Однако эти поиски были явлением эпизодическим.

В конце 1870 – начале 1880-х годов в творчестве Харламова появилась еще одна тема в салонном духе, которую можно условно назвать «Итальянцы эпохи Ренессанса». Возможно, интерес к ней был вызван костюмированным балом в доме Виардо в феврале

1875 года, где художник получил первый приз за свой венецианский костюм в стиле конца XV века. В новом цикле Харламов обращается не столько к манере письма старых мастеров, сколько к бытовым подробностям эпохи Возрождения. Среди этих работ - «Паж XV столетия» (около 1879), «Музыкант-неаполитанец» (ГРМ), рисунок к этой картине «Музыкант» (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) и эскиз к ней «Трубадур», а также уменьшенный (а, возможно, и первоначальный) вариант одноименной картины из Русского музея (второе ее название «Венецианец-мандолинист») (1880, Киевский государственный музей русского искусства), «Игра на мандолине» (около 1881, показана на выставке Салона 1881 года) и эскиз «Юноша в костюме эпохи Возрождения, держащий сокола».

К числу лучших в этой серии относится большая картина «Музыкант-неаполитанец» (ГРМ). Здесь живописца явно интересует не внутренний мир модели, а лишь красота костюма и интерьера, которые он передает с мельчайшими подробностями и большим вкусом. Интересен в этой работе и фон – не те ли это самые флорентийские обои из парижской мастерской Харламова, о которых писал корреспондент «Нового времени»? Как и многие «головки» середины 70-х – начала 80-х годов, эта картина исполнена в манере, близкой к «тенебросо». Но, пожалуй, от большей их части она отличается особым интересом к колориту. Харламовское увлечение эпохой Ренессанса было мимолетным.

В эти годы художник часто выставлялся в салоне Общества французских художников, участвовал в международных выставках: на Всемирных - в Вене в 1873 году, где он был удостоен бронзовой медали, в 1878-м и 1889 году в Париже, а также на Всероссийской выставке 1882 года в Москве. С 1879 года Харламов стал экспонентом Товарищества передвижных художественных выставок, а с 1882 – его членом. У передвижников он экспонировал свои работы вплоть до 1917 года. Участвовал он также и в акварельных выставках в Петербурге. Особо следует сказать об его участии в деятельности «Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже». В 1877 году он стал одним из учредителей Общества, регулярно участвовал на его выставках, организовывал концерты и различные благотворительные мероприятия. А в 1896 году вместо умершего Боголюбова стал председателем комитета Общества, а позднее – его почетным председателем.

Не остался Харламов равнодушным к главному делу жизни А.П. Боголюбова – созданию Радищевского музея в Саратове. Он подарил Саратову несколько своих работ, в том числе и «Итальянку с тамбурином» (около 1882, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева).

В конце 1870 - начале 1880-х Харламов, отдыхая на море в Вель-ле-Роз, познакомился с юной Франсуазой Жанной Шютц (Фелией Литвин), которая впоследствии стала одной из самых замечательных певиц своего времени. Харламов написал несколько ее портретов. Их дружба продолжалась вплоть до смерти художника.

В 1880-х годы поиски новых живописных приемов проходили у художника в «головках» и в жанровых картинах этого типа. В них его манера письма становится иной. Возможно, именно к этому времени следует отнести пик интереса Харламова к творчеству Веласкеса (об этом, кстати, упоминал корреспондент «Нового времени», посетивший мастерскую художника в 1883 году). Этот интерес представляется не случайным, поскольку Веласкес был одним из тех художников, которые возглавили следующий этап в развитии реализма после Караваджо. Испанский мастер шел от манеры «тенебресо» к передаче объемности предмета посредством тонкой нюансировки локальных тонов и контраста красок, то есть исключительно живописными приемами.

С 1880-х годов Харламов в своих работах использует некоторые его технические достижения. Вместо корпусной манеры раннего периода он покрывает холст более тонким слоем, сквозь который местами просвечивает грунт. Отдельные размашистые мазки виртуозно разбросаны по холсту. Харламов смелее берет яркие, чистые цвета (в изображении персонажей и аксессуаров). Он всё больше и больше отходит от манеры «тенебресо». Но, в отличие от работ испанского мастера XVII века, он сохраняет при этом в фоне «музейный» колорит с доминированием коричневых тонов.

В эти годы меняется и сам тип «головки». Художник все более отходит от итальяно-цыганского вида моделей 1870-х годов. Это, как правило, изображение темноглазой девочки с воздушно написанными русыми волосами. О созданном в эти годы новом типе «головки» говорили еще его современники: «Харламовская головка - название почти нарицательное для этих маленьких грациозных детских головок, с большими не то грустными, не то задумчивыми глазами, с нежными, почти неуловимыми чертами, с «фарфоровой» кожей, напоминающей какую-то грёзу, мечту, таких головок гораздо больше в мечтах художника-поэта, чем в жизни»²⁹. В его работах, начиная с этой поры, все больше проступают черты слащавости.

В это время Харламов написал работы «Итальянка с тамбурином» (около 1882, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева), «Итальянка, переходящую ручей» («Крестьянская девочка на мостике») (около 1883), «Дети с цветами» (около 1886), «Девочка» (Иркутский областной художественный музей), «Девочка» (Пермская государственная художественная галерея) и другие. Но при использовании некоторых приемов испанского мастера Харламов, обращаясь к

современным ему сюжетам, пишет не конкретно «под Веласкеса», а скорее «под старую живопись» вообще, под «нечто музейное».

Нередко для таких работ Харламову позировала одна и та же модель. Так, для «Детей с цветами» известны два этюда, на которых изображена черноволосая девочка («Юная модель» и «Портрет юной девушки» (местонахождение обеих работ неизвестно)). Очевидно, что эта модель привлекала художника еще в более юном возрасте – она позировала ему в «Портрете крестьянской девочки». Та же модель изображена и в других работах художника - «Девочки-цветочницы» (около 1886), «Мыльные пузыри» (1888), и в более старшем возрасте - в работе «Сестры» (1888).

В эти годы Харламов написал ряд портретов. Среди них - портреты князя Сан-Дonato П.П. Демидова, его детей и дамы из его окружения (возможно, его второй жены) (около 1884), портрет саратовского губернатора М.Н. Галкина-Врасского (около 1889). Если в портретах 1870-х годов Харламов нередко обращался к манерам письма старых мастеров, то в этих портретах он просто верен натуре.

Вероятно, к 1880-м годам можно отнести «Рахиль»³⁰ («Головка») (Пензенская картинная галерея имени Савицкого³¹), которая близка к произведениям мастеров французского символизма Э. Карьера, А.-Ф. Латура.

3 глава посвящена позднему творчеству художника – 1890-м- 1920-м годам.

В 1890-1910-е годы Харламов по-прежнему жил и работал во Франции. В это время к нему пришло официальное признание - он был награжден российским орденом св. Владимира IV степени. Мастер по-прежнему жил во Франции. Осень и зиму он, как правило, работал в своей мастерской в Париже, а весной обычно уезжал отдохнуть куда-нибудь на воды или в Швейцарию. На Рождество Харламов чаще всего приезжал в Россию. В Петербурге художник часто бывал в доме Татьяны Петровны Пасек, редактора и издательницы детского журнала «Игрушечка».

Основные темы его творчества в эти годы остаются прежними. Художник пишет главным образом портреты и «головки». Среди его работ этих лет - портрет Е.Ф. Шивр (1890, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева), портрет певца Б.Б. Корсова (около 1909, музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки), два портрета Ф. Литвин (оба - 1908 года, музей Гранд Опера, Париж) и другие, а также множество «головок», жанровых композиций.

В портрете второй, гражданской жены А.П. Боголюбова Элизабет Франсуазы Шивр Харламов просто верен натуре. В этом смысле портрет близок харламовским изображениям Л. Виардо, И.С. Тургенева, Е.А. Третьяковой.

От многих более ранних харламовских портретов выгодно отличаются изысканным колористическим решением два портрета Фелии Литвин. Более удачен из них портрет, на котором певица изображена в красном платье и шляпе стоящей и опирающейся рукой на стул. В обоих портретах, как и в целом в 1900-х, манера письма художника становится более свободной.

Пишет в эти годы художник и «головки», и жанровые композиции. Это портрет крошечной девочки с цветами в руках, позирующей художнику, как это часто было с детьми в ателье фотографа, на стуле – «Девочка» (1890, Приморская картинная галерея (Владивосток)). На одной из жанровых композиций 1890-х – на работе «Подруги» (1892, Рыбинский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) – изображена непритязательная сценка. Одна девочка угощает яблоками другую. Но есть в их позах что-то нарочитое. Здесь также можно отметить черты, которые уже встречались в более ранних работах художника: «музейный» колорит, устойчивый тип моделей, прием с двумя источниками освещения, интерес к мелким подробностям быта.

В более свободной манере письма написаны «Мать и дочь» (1901) и «Капризница» (1904). Эти работы – нечто среднее между портретом и жанровой композицией. Несмотря на то, что эти картины разделяют несколько лет, очевидно, позируют для них одни и те же модели. Такая же свободная манера письма и в харламовских «головках» этого времени – «Девочка с ожерельем» («Портрет девочки») (1904), «Цветочнице» (1907) и др.

В 1903 году Харламов совершил большую восьмимесячную поездку по Италии.

Примерно в 1908 году в мастерской Харламова работает канадский художник Ж.М. Делфосс (Georges Marie Delfosse), который также учился у Л. Бонна. Делфосс впоследствии был известен как автор немалого числа фресок в церквях в Америке, как пейзажист, книжный иллюстратор и портретист. В последнем он был подражателем Бонна и Харламова.

Видимо, с середины 1900-х гг. начинается снижение интереса к харламовскому творчеству. Его «головки» уже не пользовались таким спросом.

В 1910 году Харламов оставляет свою мастерскую на Place Pigalle и перебирается на бульвар Rochecouart. Ему уже было за семьдесят.

К концу 1900-х – в 1910-х годах главное место в его творчестве продолжали занимать «головки». Но если тема оставалась прежней, то манера письма Харламова в эту пору становится иной. В «Девушке, закутанной в вуаль» (около 1910, Киевский музей русского искусства), «Страстной модели» (1914) она более условна и схематична.

Вплоть до 1917 года Харламов продолжал выставляться у передвижников. Но пресса писала о нем очень редко, и отзывы были чаще негативными.

Первая мировая война принесла Харламову испытания, как и многим его современникам. В самом начале войны, осенью 1914 года, когда столице Франции угрожали германские войска, художник вместе с Ф. Литвин уехал в Ниццу. Война, а позднее и Октябрьская революция 1917 года подорвали финансовое благополучие художника. Связи с Россией после революции оказались утраченными.

В первой половине 1920-х годов (около 1924 года) герцогиня Вандомская (принцесса Бельгийская) вместе с директором Академии художеств Полем Леоном организовали персональную выставку работ Харламова.

Умер Харламов в Париже и похоронен 13 апреля 1925 года на парижском городском кладбище Пер-Лашез. Свои работы, а, возможно, и архив он завещал Ф. Литвин, которая любила его как отца и навещала в последнее время его жизни. Еще один ее портрет он написал за несколько месяцев до смерти.

В заключении отмечается, что Харламов был мастером, стоящим в стороне от демократической тенденции, ведущей в русском искусстве того времени. Причиной этого были и особенности его дарования, и то, что долгие годы он жил вдали от России. В его творчестве отразились многие стилистические течения искусства второй половины XIX столетия – «эпигонский» классицизм, реминисценции сентиментализма и романтизма, реализм, эклектика. Не остался он в стороне и от пленэрных исканий своего времени.

Его творчество отразило развитие, противостояние и взаимовлияние академического, реалистического и салонного направлений в искусстве второй половины XIX века. С одной стороны он участвовал в академических выставках и был одним из немногих русских живописцев, постоянно выставлявшимся во парижском Салоне. С другой, он был членом Товарищества передвижных выставок (куда, впрочем, входили мастера очень разные по своей художественной направленности). Его творчество может служить примером того, что салонное искусство было явлением сложным и неоднозначным.

В большей части харламовских портретов (даже в тех, которые выставлялись в Салоне) нет той «лживой элегантности» и красоты, которая присуща многим портретам такого рода. Харламов выступает в них (в портретах П. Виардо, Л. Виардо, Е.А. Третьяковой, А.Ф. Онегина (Отто)) как представитель лучших реалистических традиций. В некоторых портретах художника, как это было нередко в работах салонных мастеров, присутствуют черты эклектики. Но Рембрандт и Веласкес, к манере письма которых он обращался, были прежде всего великими реалистами. И, следуя их заветам, в лучших своих портретах Харламов показал себя портретистом-психологом, способным проникнуть во внутренний мир модели, что, собственно, и составляет одно из лучших

завоеваний реалистического искусства. Как портретист Харламов оказался забытым совершенно незаслуженно.

В большей части «головок» и близких к ним жанровых композициях Харламов остается художником, которого принято определять термином «салонный». Несмотря на высокие технические достоинства в них есть слащавость и определенная красивость. За редким исключением (каким является, например, «Мордовская девушка»), в «головках» и жанровых композициях совершенно отсутствует русская национальная экзотика. В этом смысле Харламов являлся представителем скорее европейского, чем русского салонного искусства.

Но при всех своих достоинствах и недостатках Харламов остается великолепным колористом, мастером, отлично владеющим техникой живописи. Он не был художником, определяющим пути развития русского искусства второй половины XIX века, но и он внес свой вклад в утверждение престижа русской живописи в Европе и в развитие художественных связей между Россией и Францией.

¹ Рич (Д.Р. Багницкий). Русские художники в Париже. (Корреспонденция «Нового времени»). П. У академика А.А. Харламова. // «Новое время». 1883. №2587. 13 мая. С.3.

² Брешко-Брешковский Н.Н. А.А. Харламов. (По поводу 35-летия художественной деятельности) // «Север». 1903. №16 (6 апреля). Стб.437-438.

³ Зильберштейн И.С. Репин и Тургенев. М.-Л., 1945. Варшавский С. Упадочное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов. Л.-М., 1949.

⁴ Гордон Е. Алексей Алексеевич Харламов (1842-1922). 150 лет со дня рождения. // Сто памятных дат. 1992. Художественный календарь. М., 1991. С.78-80. Такого же рода обобщение есть в более поздней ее статье в одном из справочников // Е Гордон. Харламов Алексей Алексеевич. // Русское искусство. Иллюстрированная энциклопедия. Архитектура. Графика. Живопись. Скульптура. Художники театра. Москва, трилистник, 2001. С.540.

⁵ Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Русское и западноевропейское искусство XVII – начала XX века. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Литография. СПб., 1993. С.22.

⁶ Карпова Т. Charlamoff // Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 18, München – Leipzig. 1998. S. 235. Его творчество затрагивается в написанной несколько лет спустя книге того же автора Карпова Т. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. СПб., 2000

⁷ Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917-1932. Биографический словарь. СПб., «Нотабене», 1999. С.589-590.

⁸ Шестомиров Б. Забытые имена. М., 2004. С.178-180.

⁹ Романов Г.Б., Муратов А.М. Живопись русского Салона. Энциклопедия. СПб., 2004. С.281.

¹⁰ Нестерова Е.В. Поздний академизм и Салон. СПб., 2004.

¹¹ Sugrobova O. Bilder voll zärtlichkeit und zauber. // Weltkunst. 2006. №3. С.48-50.

¹² Цит. по кн.: Кауфман Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. М., 237, 238.

¹³ Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон. СПб., «Аврора», «Золотой век», 2004. Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века. Диссертация в виде научного доклада на соискание научной степени доктора искусствоведения. СПб., 2004. и другие.

¹⁴ Пленники красоты. Русской академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов. М., 2004.

¹⁵ Муратов А.М. Художники русского Салона. // Романов Г.Б., Муратов А.М. Живопись русского Салона. Энциклопедия. СПб., 2004. С.10.

¹⁶ Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века. Диссертация в виде научного доклада на соискание научной степени доктора искусствоведения. СПб., 2004. С.19.

¹⁷ Например, об этом говорят А.М. Муратов («Живопись академическая не всегда является салонной» // см.: Муратов А.М. Художники русского Салона. // Романов Г.Б., Муратов А.М. Живопись русского Салона. Энциклопедия. СПб., 2004. С.11.) и Е.В. Нестерова («Не все позднеакадемическое

искусство можно назвать салонным, как и далеко не только академизм составлял основу так называемого салона» // Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века. Диссертация в виде научного доклада на соискание научной степени доктора искусствоведения. СПб., 2004. С.19.).

¹⁸ Нестерова Е.В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века. Диссертация в виде научного доклада на соискание научной степени доктора искусствоведения. СПб., 2004. С.4.

¹⁹ Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М., 1990. С.15

²⁰ В дальнейшем, если местонахождение работы неизвестно, то оно не указывается.

²¹ *Стасов В.В.* Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т.3. С.664.

²² Р. Художественный отдел. Парижская выставка во Дворце Промышленности. // «Пчела. Русская иллюстрация. Еженедельный журнал искусств, литературы, политики и общественной жизни». 1875. Т.1. №32. 24 августа. С.389.

²³ Письмо А.П. Боголюбова П.М. Третьякову 1 мая 1875 года из Парижа. // Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870-1878. М., 1968. С.200.

²⁴ х х х . Передвижная выставка картин. IV. // "Московские ведомости". 1879. №99. 21 апреля. С.4.

²⁵ Письмо И.Е. Репина И.Н. Крамскому из Парижа 8/20 ноября 1873 года // И. Репин. Письма. 1867-1892. Т.1. М., 1969. С.89.

²⁶ Брешко-Брешковский Н.Н. А.А. Харламов. (По поводу 35-летия художественной деятельности) // «Север». 1903. №16 (6 апреля). Стб.438.

²⁷ Письмо И.Е. Репина И.Н. Крамскому от 8 ноября 1873 года из Парижа. // И. Репин. Письма. 1867-1892. Т.1. М., «Искусство», 1969. С.89.

²⁸ Рич. Русские художники в Париже. (Корреспонденция «Нового времени»). II. У академика А.А. Харламова. // «Новое время». 1883. №2587. 13 мая. С.3.

²⁹ А.А. Харламов. Девочка с яблоками. // «Нива». 1894. 6 января. №1. С.17.

³⁰ Название работы известно по гравюре Матэ.

³¹ Название этой работы известно по гравюре В.В. Матэ (воспроизведение см.: *Павлов И.Н.* Жизнь русского гравера. М.-Л., «Искусство», 1940. С.62-63.)

Публикации

1. Посохина М.В. Новые материалы к биографии А.А. Харламова. // Художественные коллекции музеев и традиции собирательства. Материалы шестых Боголюбовских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения А.П. Боголюбова. 28-31 марта 1999 года. Саратов, 1999. С.122-128.

2. Посохина М.В. А.А. Харламов и его картины из собрания музея имени А.Н. Радищева.// Радищевский музей. История. Настоящее. Будущее. Материалы восьмых Боголюбовских чтений. Саратов. 2-5 апреля 2002 года Саратов, 2003. С.77-87.

3. Посохина М.В. Алексей Алексеевич Харламов // «Мир музея». 2004. №4. С.28-35.

4. Посохина М.В. Творчество А.А. Харламова и салонное искусство // *Власть*. 2007. №2. С.84-87.

Выступления

Посохина М.В. Портреты Харламова середины 1870-х годов и салонное искусство. Выступление на конференции в ГГТ, посвященной выставке салонного и академического искусства «Пленники красоты». Январь 2005 года.