

Художники-передвижники в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств

© Агеева М. В., 2023

М. В. Агеева
Нижний Тагил, НТМИИ

В октябре 1871 г. в Санкт-Петербурге в залах Императорской академии художеств открылась Первая выставка Товарищества передвижников, которая стала отправным пунктом новой эпохи в русском искусстве.

Коллекция картин художников-передвижников в Нижнетагильском музее изобразительных искусств небольшая, но очень интересная, состоящая из полотен известных художников И. Н. Крамского, И. Е. Репина, А. К. Саврасова, В. Д. Поленова, Н. П. Богданова-Бельского, но в то же время она представлена и произведениями малоизвестных авторов, также внесших свой вклад в историю Товарищества.

Среди них Владимир Федорович Аммон (1827–1879). На 1-й выставке передвижников всего было представлено 46 произведений, 24 из которых — пейзажи, и среди них экспонировалось два пейзажа Аммона, в том числе картина «На опушке леса. Полдень» (1871. Холст, масло. 51,7 × 72,9). Впоследствии произведение было приобретено известным московским коллекционером К. Т. Солдатёнковым (1818–1901), затем через Государственный музейный фонд (ГМФ) картина попала в Нижнетагильский музей изобразительных искусств (НТМИИ). Композиция пейзажа тщательно выстроена. Художник изображает окраину леса Подмосковья. Деревья первого плана уходят вершинами в небо, можно сказать: прямо за пределы картины. Извилистая лента дороги, идущая по равнине, «уводит» зрителей к сельским домикам и далее в бесконечность, где синяя полоска леса смыкается с голубым небом легкими облаками. Художник словно призывает зрителей остановиться и полюбоваться непритязательной красотой вида. Природа затихла от полуденного зноя. Но введение в картину стаффажных фигурок — остановившихся на отдых крестьян: девушки и парня, — делает пейзаж живым и правдивым. Образ природы, в котором естественно существует человек, рождает мотив, очень близкий русскому человеку. Живописец видел красоту в простом, обыденном ее состоянии, а не «подгонял» действительность к принятым представлениям о пейзаже, как это делали художники-академисты. И в этом подходе появляется отличие художников-передвижников от мастеров более раннего времени.

Одним из основателей и идеологов Товарищества передвижных художественных выставок был Иван Николаевич Крамской (1837–1887). В своем творчестве он сосредоточился в основном на портретах. Главное место в его произведениях занимают изображения творческих людей и русской интеллигенции: писателей, художников, артистов, в которых он передал свои представления о духовной красоте человека и об идеальной личности. В Нижнетагильском музее с 1944 г. хранится и экспонируется «Женский портрет (Портрет актрисы М. Г. Савиной)» (рис. 1), который поступил как портрет неизвестной женщины. Дама сидит в кресле. Художник в подробностях пишет роскошный модный костюм модели с удлиненным нежно-голубым лифом, имеющим прямоугольный вырез, богато расшитый жемчугом и отделанный белым кружевом. Дополняется роскошный наряд бирюзовой юбкой, белыми перчатками и крупной яркой розой на груди. На шее переливается несколько рядов белого жемчуга, на руке блестит золотой браслет, в прическе сверкает золотая шпилька... На круглом, с золоченым краем столике лежит белый кружевной платок. Бархатистость кожи

модели и материальность костюма достигается лессировочным тонким прозрачным письмом, которое слой за слоем положено художником на холсте.

Долгое время было неизвестно, кто послужил И. Н. Крамскому моделью. Занимаясь исследованием, сотрудники Нижнетагильского музея нашли похожий портрет, также с подписью И. Крамского, в Одесском художественном музее. Завязалась переписка. В свою очередь, одесситы, в 1960-х гг. усомнившись в подлинности подписи, предположили, что «Портрет неизвестной» из их музея мог быть написан дочерью художника Софьей Юнкер-Крамской (1867–1933)¹. Они основывались на том, что в каталоге одесской художественной выставки 1897 г. значился портрет актрисы М. Г. Савиной, выполненный Софьей Ивановной. Дочь художника С. И. Юнкер-Крамская, получавшая уроки живописи у отца, могла сделать копию с его работы, перенеся в том числе подпись: «И. Крамской». Чтобы определить личность изображенной на портрете дамы, сотрудники Одесского музея провели криминалистическую экспертизу: сравнительный анализ фотографий актрисы Савиной и портрета неизвестной показал, что на снимках и картине изображено одно и то же лицо². Значит, и в НТМИИ хранится портрет актрисы М. Г. Савиной, поскольку лица на обоих портретах идентичны.

Живописный портрет актрисы Марии Гавриловны Савиной (1854–1915) написан И. Н. Крамским в пору ее признания и славы, когда она уже много лет блистала на сцене петербургского Александринского театра³. И. Н. Крамской, являясь академиком в технике письма и передаче внешних данных, стал создателем, прежде всего, психологического портрета в русском искусстве. И в этом новизна его творчества.

Еще одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок был пейзажист Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897) — автор знаменитой картины «Грачи прилетели» (1871. Холст, масло. 62 × 48,5. ГТГ), представленной на 1-й выставке передвижников. В Нижнетагильском музее хранятся три его произведения. Расцвет творчества Алексея Кондратьевича приходится на 1860-е — начало 1870-х гг. В это время он много ездил на пленэры на берега Волги и по ее притокам, часто со своими учениками. Ведь в это время он работал преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которое сам окончил в 1851 г. Еще в годы ученичества появилась любовь к написанию этюдов, которой А. К. Саврасов следовал всю жизнь. Этюды — богатый натуральный материал — помогали ему познавать законы освещения, искать живописную форму, а также мотивы для будущих картин. В своих записках он писал: «Ступайте писать, ведь весна — уже лужи, воробьи чирикают, хорошо. Ступайте писать, пишите этюды, изучайте, главное — почувствуйте...»⁴ Большая часть работ передает щемящее чувство от поэтической красоты скромных и привычных картин русской природы. Именно к этому плодотворному и счастливому периоду творчества относится небольшой этюд, первоначально числящийся как «Берег реки Ве...ги в низовьях» (1870-е. Холст, масло. 31 × 40). Название «Берег реки Ветлуги в низовьях» было уточнено лишь совсем недавно⁵. Это приток Волги, который привлекал А. К. Саврасова своими живописными берегами с меловыми выходами породы на извилистых берегах. «В нехитром сюжете художник точно подмеченной гаммой тонов вечернего неба, цветовыми нюансами передал общее состояние умиротворения погружающейся в вечерний сон природы. Этюд показывает, что для Саврасова главным, даже в таком небольшом произведении, всегда был воздух. Он утверждал: “Без воздуха пейзаж — не пейзаж! Сколько в пейзаж березок или елей ни сажай, что ни придумывай, если воздух не напишешь — значит, пейзаж дрянь”»⁶. Художник писал этюд

¹ Архив НТМИИ. Оп. 1. Д. 1. Л. 40–42.

² Архив НТМИИ. Оп. 1. Д. 1. Л. 46.

³ Фолиянц К. Бриллиант, опривлеченный в хомут. Мария Савина и Иван Тургенев // ВикиЧтение : [сайт]. URL: <https://biography.wikireading.ru/179376> (дата обращения: 07.12.2021).

⁴ Русский художник Алексей Саврасов. Галерея картин. Живопись // Алексей Саврасов : сайт. URL: <http://alexey-savrasov.ru/kartina3.php> (дата обращения: 08.12.2021).

⁵ Архив НТМИИ. Оп. 1. Д. 1. Л. 108–121.

⁶ Шемякина А. [Детали произведения А. К. Саврасова «Берег реки Ветлуги в низовьях»] : проект «Сквозняк из прошлого» // Нижнетагильский музей изобразительных искусств : [сайт]. URL: <http://histories.artmnt.ru/collection/painting48> (дата обращения: 09.12.2021).

прямо на природе и, как принято в этюде, точно следовал увиденному: писал спокойную реку, выписывал дальние планы леса и неба, объединенные общим состоянием глубокого покоя, разлитого в природе.

Этюд «У иконы. Богомольцы» (рис. 2) представляет случайно увиденную бытовую сцену на улице ранней весной, переданную художником глубоко эмоционально. Весну Алексей Саврасов любил и писал это время года всегда трепетно. Жанровый эпизод, введенный в картину, растворяется в общем образном решении. Так, маленький мир картины представляет мир высоких живописных завоеваний художника. На желтоватой стене дома с падающими на нее рефlekсами розового, серого, зеленого ярко горит, словно вспыхнув огнем, освещенный солнцем киот с иконой, перед которым остановились богомольцы. У их ног в прозрачной лужице растаявшего снега копошатся голуби. Солнце весной становится ярче, и это заставило художника активизировать цвет, который окрасил картину мажорным звучанием.

Лев Львович Каменев (1833–1886) учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в пейзажном и перспективном классах под руководством профессора К. И. Рабуса и у молодого тогда педагога А. К. Саврасова. Последний оказал на будущего художника большое влияние. После окончания училища в 1857 г. художник много путешествовал по Европе. В 1869 г. ему было присвоено звание академика Императорской Академии художеств. В 1871 г. он стал одним из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, в которых участвовал вплоть до 1884 г. За свою 30-летнюю творческую жизнь — с 1860-х по 1887 г. — Лев Каменев создал значительное количество произведений, хранящихся во многих художественных музеях России. Во время поездки по Европе в 1860-х гг. Л. Л. Каменев тосковал по родине. Вернувшись, он продолжал путешествовать, но теперь по России⁷. Постепенно в его пейзажах менялся художественный образ: от монументально-эпических пейзажей он обращался к лирическим. Особенно его привлекали старинные подмосковные усадьбы со своими парками, которые в это время уже постепенно приходят в упадок. В общем запустении звучит лирическая нота ностальгии по утрате ценностей обустроенного дворянского быта, который выступал своеобразным хранителем русской культуры. В пейзаже «Пруд в парке» (1874. Холст, масло. 21 × 179) золотистый солнечный свет прорывается сквозь густую листву деревьев и падает на темное спокойное зеркало пруда. Небольшие, будто случайные лучи искрятся не только в воде, но и на берегу — зелень листвы деревьев и трав будто сверкает. На первом плане зритель может разглядеть каждую травинку, каждый маленький цветок. Художник детально прописывает и кроны деревьев, между которыми просвечивает светлое небо с легкими белыми облаками, ярким акцентом выделяясь среди крон зеленых деревьев. Этот пейзаж из коллекции НТМИИ экспонировался на 3-й выставке Товарищества в 1974 г.

Среди шести произведений Ильи Ефимовича Репина (1844–1930), хранящихся в коллекции музея, самое раннее — блюдо «Персиянка» (1876. Фарфор, краски подглазурные, роспись, обжиг. D-41, h-5,3), которое было создано в Париже, куда он приехал вскоре после окончания Академии художеств в качестве ее «пенсионера».

Побывав в Вене, Венеции, Флоренции, Риме и Неаполе, художник приехал в Париж и остался здесь на три года. С 1875 г. И. Е. Репин стал посещать керамическую мастерскую художника Егора Алексеевича Егорова (1832–1891), которая называлась «Общество пишущих на лаве», где расписывали декоративные тарелки и блюда. Из блюд, расписанных Репиным в мастерской, до нас дошло всего два, одно из которых хранится в НТМИИ.

⁷ Беспалова Л. А. Л. Л. Каменев // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века: в 2 т. М., 1962. Т. 1. С. 614.

В Париже Репин работал над картиной «Садко» (1877. Холст, масло. 322,5 × 230. ГРМ), одной из героинь которой была персидская девушка, ее в воинском шлеме художник и изобразил в центре блюда. По окружности блюда на орнаментальном фоне, между легкими арабесками, вплетена фраза из Корана на арабском языке: «Нет Бога кроме аллаха». Подпись автора на керамическом блюде говорит, что керамику Репин выполнил в 1876 г. Роспись по керамике была одним из источников заработка русских художников за границей, так как того содержания, которое давала Академия, было недостаточно. О работе керамической мастерской И. Е. Репин писал из Парижа конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву 5 марта 1876 г.: «Я сделал несколько русских исторических типов (на блюдах) и народных, раскупаются нарасхват... <...> Количество и качество работ растет с неимоверной силою, от первого у нас ломаются полки; а последнему и французы начали отдавать уважение»⁸. Блюдо было приобретено нашим музеем у жившего на Урале во время Великой Отечественной войны литовца И. И. Перминаса.

Привлекает внимание и этюд «Запорожец» (Холст, масло. 49 × 41,5), созданный художником 1884 г. Работа над картиной «Запорожцы пишут письмо к турецкому султану» (1880–1891. Холст, масло. 203 × 358. ГРМ) продолжалась 11 лет. Этюды к этому полотну Репин писал не только во время поездок в Запорожскую Сечь в 1880 и 1888 гг., но и в Москве, отыскивая похожие «типажи», часто привлекая к этому своих друзей и художников. Готовое полотно было показано не только в России, но и за границей. На выставке вместе с картиной экспонировались и 30 этюдов «голов» для нее, в том числе и этюд (1884. Холст, масло. 49 × 41,5), принадлежащий Нижнетагильскому музею. Погрудное изображение мужчины в национальных одеждах, с «запорожскими» вислыми усами и серьгой в ухе словно «выхвачено» из жизни. В 1944 г. местным краеведческим музеем этюд был приобретен у москвички Т. И. Тащиловой, жившей в Нижнем Тагиле в эвакуации, а в 1951 г. — передан в музей изобразительных искусств Нижнего Тагила. Сегодня он входит в постоянную экспозицию русского искусства XIX в. Другое произведение И. Е. Репина на запорожскую тему в коллекции НТМИИ — офорт «Запорожец за Дунаем» (1873–1876. Бумага, офорт. 27,2 × 31; 12 × 7,8), посвященный другу Репина и художнику Александру Карловичу Беггрову (1841–1914). Об этом свидетельствует гравированная авторская надпись по верхнему краю: «Запорожец за Дунаем», по нижнему краю изображения: «посвящается Беггрову». «Запорожец за Дунаем» — так называется первая опера украинского композитора Семена Степановича Гулак-Артемовского (1813–1873). Трудно сказать, почему совпадает с названием оперы портрет друга; наверное, это личное прозвище Беггрова или весь облик Александра Карловича напоминал запорожца. В вихре беглых, точно положенных штрихов, так ясно представляющих репинский темперамент, рождается фигура присевшего на корточки запорожца, почти пригнувшего голову к коленам, которые он плотно обхватил руками.

Наверное, самая значительная картина И. Е. Репина из коллекции НТМИИ — «Портрет Григория Григорьевича Ге» (рис. 3), на котором изображен знаменитый петербургский драматический актер (1867–1942) и племянник художника Николая Николаевича Ге (1831–1894). Охваченный творческим вдохновением актер Г. Г. Ге, с которым И. Е. Репин дружил много лет и которого художник писал дважды, представлен на картине полусидящим на диване. Художник сам достаточно высоко ценил полотно. Спустя 11 лет после создания портрета И. Репин писал об этом произведении Григорию Ге: «...Я на днях пришлю Ваш портрет. <...> ...Мне он показался нарядной вещью; есть нечто торжественное и незаурядное в общем выражении целой вещи»⁹. Композиционно фигура артиста, вальяжно и несколько театрально

⁸ Новое о Репине. Л., 1969. С. 356–357.

⁹ Там же. С. 73–74.

развалившегося на диване, расположена по диагонали и занимает всю плоскость холста. Свободный и экспрессивный быстрый мазок художника словно призван передать темпераментную натуру актера. Безграничное мастерство владения кистью позволяет художнику не задумываться над формой и посвятить портрет раскрытию образа артиста. Импозантная поза, взгляд, мечтательно устремленный ввысь, элегантный костюм, золотая цепочка часов, выпавшая из кармана жилета, говорят о том, что артист «купался» в любви зрителей (кстати, в советское время артист получил звание заслуженного артиста РСФСР), да и сам высоко себя оценивал.

Портрет актера петербургских Малого (Суворинского) и Александринского театров, автора ряда драматических пьес экспонировался в 1900 г. на XXVIII Выставке художников-передвижников в Москве, Санкт-Петербурге, Варшаве и получил многочисленные положительные отзывы. Второй портрет Г. Г. Ге (1899. Бумага, уголь, сангина. 74 × 53) можно видеть в экспозиции большого зала дома-музея в репинских «Пенатах»¹⁰.

Не менее интересен своей историей графический лист (1880–1913. Бумага, графитный карандаш, акварель. 30,4 × 22,5) — один из первых эскизов к картине «Отказ от исповеди» (1879–1885. Холст, масло. 48 × 59. ГТГ), над которой художник работал многие годы. Художник долго вынашивал тему этой картины, навеянную освободительной борьбой русских революционеров. Сюжет картины был подсказан стихотворной поэмой «Отказ от исповеди», прочитанной И. Е. Репиным в нелегальной газете «Народная воля» в 1879 г. Через несколько лет Репин узнал, что поэму написал Н. М. Виленкин (литературный псевдоним — Н. М. Минский), и подарил ему картину¹¹. Впоследствии П. М. Третьяков приобрел у Н. М. Виленкина холст в свою коллекцию.

Художник долго прорабатывал тему будущего произведения, о чем свидетельствует карандашно-акварельный эскиз. На тагильском эскизе (1880–1913. Бумага, карандаш, акварель. 30,4 × 22,5) сверху рукой автора написано: «...грех? Бедных и голодных как братьев я любил?». В оригинале эта часть поэмы звучит так: «Прости, Господь, что бедных и голодных / Я горячо, как братьев, полюбил...»¹² Видимо, И. Е. Репин сделал надпись по памяти спустя много лет после прочтения поэмы, поэтому неточно воспроизвел фразу, сохранив ее смысл. Отказ от исповеди перед казнью — очень распространенное явление в 1870–1880-х гг., когда И. Е. Репин работал над своим замыслом. Из жизни он знал, что многие революционеры гордо отказывались от покаяния, уверенные в своей правоте, и сочувствовал им. Тем более, что по отношению к революционерам духовенство подчас выступало еще и как союзник царизма, играя роль, по выражению М. А. Бестужева, «презренного шпиона»: исповедь широко использовалась в целях «доноса»¹³.

Эскиз из Нижнетагильского музея — одно из первых обращений художника к картине «Отказ от исповеди». Известный историк искусства И. С. Зильберштейн предполагает, что к 1880 г. И. Е. Репин «...сделал на этом листе карандашный набросок одного из многочисленных вариантов своего замысла, а в 1913 г., по просьбе, быть может, какого-то собирателя, завершил работу над рисунком и прошел его акварелью...»¹⁴. Поэтому на рисунке стоят две, столь отдаленные друг от друга, даты. По эскизам можно проследить, как художник искал композицию картины. В отличие от окончательного варианта, на эскизе и священник, и узник повернуты лицом к зрителю. И, несмотря на то, что узник решительно отвернулся от священника, лицо его еще недостаточно выразительно, хотя и не лишено непреклонности. А вот фигура священнослужителя в позе просящего и с выражением мольбы в лице, вероятно, оставила И. Е. Репина

¹⁰ Каталог выставки произведений И. Е. Репина / Государственный Русский музей; вступ. ст. А. Г. Софронова; сост.: Л. А. Динцес [и др.]. Л., 1937. С. 111.

¹¹ Минский Н. М. Последняя исповедь (Отрывок из драмы) // Народная воля : [сайт]. URL: <http://narodvol.narod.ru/minsky.htm> (дата обращения: 10.02.2021).

¹² Там же.

¹³ Бестужев М. А. Воспоминания о пребывании в Шлиссельбурге, Чите и Петровском заводе // Азатовский М. К. Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 108.

¹⁴ Зильберштейн И. С. Работа И. Е. Репина над картиной «Отказ от исповеди перед казнью» // И. Е. Репин : сб. докладов и материалов. М., 1952. С. 67.

неудовлетворенным. В окончательном варианте картины он воплощает в жизнь непримиримый и острый духовный поединок между врагами.

Уникальным явлением в творчестве И. Е. Репина стало обращение к технике офорта. Его работы в этой области немногочисленны, и как утверждает И. Э. Грабарь в своей монографии о художнике: «Офортов не наберется и одного десятка...»¹⁵ Поэтому офорты И. Е. Репина представляют редкость и особый интерес. Один мы уже разобрали в начале статьи, а второй называется «В верхнем ярусе театра» (1873–1876. Бумага, офорт. 16,1 × 12). Он поступил в 1971 г. из Государственного Русского музея (ГРМ). Сама офортная доска И. Е. Репиным была гравирована в 1920 г. В это время Илья Ефимович сделал рисунок, изображающий ложи театра, в которых сидит смеющаяся публика. Вот и на офорте мы видим смеющуюся публику, видимо, во время представления водевиля. Илья Репин часто обращался в своих произведениях к смеху, как явлению. Вспомним картину «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», где его также занимала ситуация смеха и его проявление у разных людей.

Конечно, шесть работ Ильи Ефимовича Репина — это очень малая часть наследия художника, но очень важная в изучении его творчества. Данные произведения опубликованы в изданиях, посвященных юбилеям художника¹⁶.

В творчестве передвижников, как художников критического реализма, нашла свое отражение тема крестьянства. В нашей коллекции это картина Константина Александровича Трутовского (1826–1893) «С требой» (1892. Холст, масло. 24 × 32,5). Художник К. А. Трутовский, долгое время проживая в деревне под Курском и в деревне Поповке вблизи Харькова, хорошо знал крестьянский быт. Он с горечью в своих воспоминаниях писал о нищете крестьянства, о крушении его старого патриархального уклада жизни, о пролетаризации деревни. Если в начале творческого пути можно было встретить в его картинах изображение праздников и других позитивных сцен: «Хоровод в Курской губернии» (1860. Холст, масло. 67 × 98. ГТГ), «Сцена из малороссийской жизни» (1883. Холст, масло. 65 × 88,5. Ивановский художественный музей), «Базар в провинции» (Конец 1870-х. Холст, масло. 71 × 105,5. ГТГ), то в конце его творческого пути появились глубоко трагические ноты. Примером может служить картина «С требой», написанная за год до смерти художника. Полная жизненной правды, картина представляет вид деревни: хижины, покрытые соломой, по окнам завалены снегом. Старуха-крестьянка встречает с поклоном священника. Потрепанная и худая не по суровой зиме одежда старухи и ребенка, лапти на ногах крестьян говорят о трудном быте крестьянства, о постоянном унижении бедного человека. Социальная значимость картины — в смелом показе нищеты и убожества. К. А. Трутовский не только запечатлел горькие сюжеты в картинах, но и сам помогал простому народу: работая в земстве, занимался просвещением крестьянства, лично помогал голодающим крестьянам.

Такую же бедняцкую деревню мы видим в картине Николая Николаевича Бажина (1856–1917) «Вечер в деревне. Оттепель» (1898. Холст, масло. 64 × 79,5). Покосившиеся избы, покрытые соломой, непроходимая грязь на улице. В дополнение к этому унылому деревенскому пейзажу по дороге бредет группа нищих с котомками за плечами. Данная картина привлекает внимание зрителя занимательностью своего рассказа, обилием говорящих деталей, ярких типов.

В небольшой картине Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) «Девочка с гусями в поле» (1875. Холст, масло. 39 × 27,5), пленяющей особой чистотой образа, художником продолжены традиции В. А. Тропинина. Сюжет незамысловат, но все дышит светом и солнцем, привольем и покоем.

¹⁵ Грабарь И. Репин : в 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 170.

¹⁶ Илья Ефимович Репин. 1844–1930: К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки / отв. ред. Я. В. Брук ; авт. ст.: В. А. Леняшин, Г. Г. Поспелов, О. Валконен. М., 1994. С. 149; Илья Репин (1844–1930) : каталог выставки, Новая Третьяковка, Москва. 16 марта — 18 августа 2019. М., 2019. С. 167; Илья Ефимович Репин. 1844–1930: К 175-летию со дня рождения : альманах / вступ. ст. В. Леняшина. СПб., 2019. Вып. 559. С. 265.

Художник восхищен и искренен в своей передаче поэзии повседневной жизни. Живописная и образная интонация картины словно вторят лучшим стихам о крестьянских детях Н. А. Некрасова и передают демократические настроения, царившие в обществе. Еще современники признавали, что лучшим в творчестве В. Е. Маковского было изображение незатейливых и правдивых бытовых сценок, в которых проявился интерес к маленькому человеку и его миру, ставший лейтмотивом творчества художника.

Другая картина «Утро в деревне» (1880-е. Холст, масло. 69 × 54,5) принадлежит кисти Николая Андреевича Кошелева (1840–1918), родившегося в с. Серман Пензенской губернии в семье дворовых крепостных крестьян. Казалось бы, ему на роду было написано хорошо знать быт крестьян, но чаще всего его крестьянские темы в картинах «отличались идилличностью и поверхностным изображением жизни»¹⁷.

¹⁷ Круглов В. Крестьянство в русской живописи // Крестьянский мир в русском искусстве : альманах. СПб., 2005. Вып. 118. С. 33.

Николаю Петровичу Богданову-Бельскому (1868–1945) принадлежит видное место среди художников-передвижников конца XIX — начала XX в. Работая в области портрета и пейзажа, особый вклад художник внес в область бытового жанра, рассказывая о крестьянстве и главным образом о сельской детворе. Теме детства посвящена картина «Мальчик со скрипкой» (рис. 4), ныне принадлежащая Нижнетагильскому музею.

Большинство картин, посвященных теме просвещения на селе, написаны Н. П. Богдановым-Бельским в родной Смоленской губернии. Вероятно, образ мальчика, тянущегося к образованию, к культуре, подсмотрен художником там же. Главное действующее лицо лирического произведения — деревенский мальчик со скрипкой в руках, изображенный на фоне деревенского пейзажа. Искренним, волнующим чувством любви и трепета исполнен лик оборванного деревенского мальчугана, не выпускающего из рук любимый музыкальный инструмент даже на прогулке. Стремление сконцентрировать все внимание зрителя на одухотворенном и озаренном светлой улыбкой лице юного скрипача диктует и манеру письма: широкими обобщающими мазками написан пейзаж и одежда мальчика, лицо и руки модели выписаны с тщательной проработкой каждого сантиметра мелкозернистого холста с применением лессировок. Обыденный сельский пейзаж с покосившейся изгородью и обветшалым сараем, оживленный густой зеленью колючих елочек и бледными цветочками на первом плане, играет важную роль в портретной характеристике, придавая юношескому образу мягкость и лиричность. Этот образ пытливого ребенка, погруженного в чарующие звуки осваиваемого им музыкального инструмента, полон чистоты и обаяния детства. И пусть портрет немного сентиментален и идеализирован, но та гармония, которая отличает и красивое лицо ребенка, и непритязательный деревенский вид, делает картину теплой и притягательной. И вместе с тем в этом портрете есть нечто такое, что позволяет говорить о типичности образа и ситуации: деревня, показанная в картинах Н. П. Богданова-Бельского, стремится к образованию, к росткам культуры, пример тому — «Мальчик со скрипкой». Эта картина была передана Нижнетагильскому музею изобразительных искусств Министерством культуры Российской Федерации после выставки коллекции НТМИИ в залах ГТГ в программе «Золотая карта России» в 1999 г.

В 1900 г. на XXVIII Передвижной выставке было представлено четыре произведения Сергея Арсеньевича Виноградова (1869–1938), в числе которых — картина «По жнивью» (1896. Холст, масло. 107 × 178), зафиксированная в каталоге выставки и долгое время считавшаяся специалистами утраченной. В нашем музее начиная с 1959 г. хранилась работа «Стадо», поступившая из Нижнетагильского краеведческого музея, в свою очередь туда она попала в 1920-х гг. из ГМФ. Сотрудники ГТГ долго разыскивали картину

«По жнивью»: в том числе обратились в начале 1970-х гг. после выхода каталога нашего музея с вопросом о картине «Стадо». В результате переписки было установлено, что обе картины имеют один и тот же размер, а сравнение фотографий работ дало уверенность, что это одна и та же картина. Видимо, кем-то и когда-то она была переименована и поступила в музей под названием «Стадо»¹⁸. Позднее, с выходом монографии о художнике, было установлено, что в Третьяковской галерее хранится этюд С. А. Виноградова с изображением старика-пастуха и женщины; двухфигурная композиция без особых изменений была перенесена автором в картину «По жнивью»¹⁹. Сегодня полотну возвращено авторское название. Сюжет картины очень прост: художник показывает стадо пасущихся коров с пожилым пастухом и крестьянкой. Эта незатейливая сцена из крестьянской жизни не главная в картине. На первый план выходит сама природа с бесконечными полями, с дальним перелеском, с тяжелыми надвигающимися серыми тучами, которые гонит сильный ветер. Существование людей в пейзаже гармонично с состоянием природы. Виноградов пишет картину в свойственной ему пленэрной манере — широко и свободно, внося в жанровую композицию свое импрессионистическое видение, полученное им от его учителей Константина Коровина и Валентина Серова. В картине «По жнивью» сама природа оказалась важнее повествования о деревенской жизни и его быте, и в этом была находка Сергея Виноградова...

В докладе представлены картины и художники, которые имеют интересную историю или с необычной стороны представляют автора, наиболее яркого периода передвижничества — периода его расцвета. Но в экспозиции русского зала Нижнетагильского музея изобразительных искусств представлено гораздо больше картин художников-передвижников, таких как И. И. Шишкин, И. М. Прянишников, В. Д. Поленов, А. Л. Ржевская, П. И. Петровичев и др., внесших свой интересный вклад в выставочное движение передвижников. Но эта часть коллекции осталась за пределами выставки Омского областного музея изобразительных искусств, посвященной 150-летию передвижников.

¹⁸ Архив НТМИИ. Оп.1. Д. 1. Л. 71.

¹⁹ Лapidус Н. Сергей Виноградов. М., 2005. С. 21.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. И. Н. Крамской. Женский портрет (Портрет актрисы М. Г. Савиной). 1880. Холст, масло. 90,6 × 71,3. Инв. № Ж-75. НТМИИ



Рис. 2. А. К. Саврасов. У иконы. Богомольцы. Конец 1870-х — 1890-е. Холст, масло. 40,9 × 30,9. Инв. № Ж-392. НТМИИ

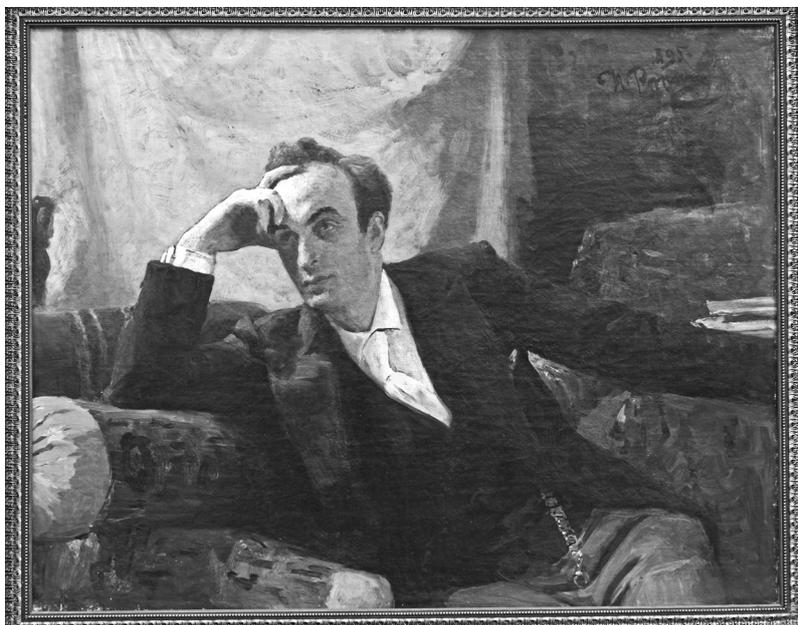


Рис. 3. И. Е. Репин. Портрет Григория Григорьевича Ге.
1895. Холст, масло. 77 × 97. Инв. № Ж-161. НТМИИ

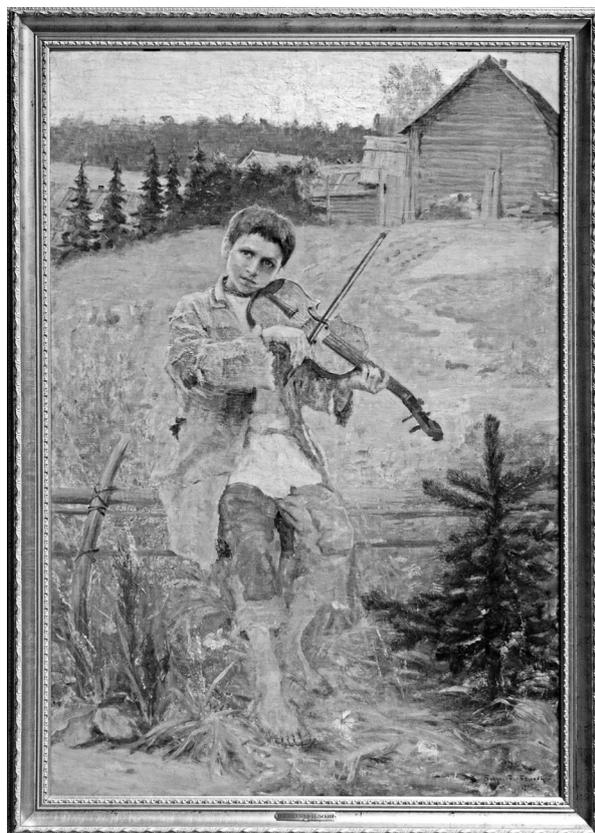


Рис. 4. Н. П. Богданов-Бельский. Мальчик со скрипкой.
1897. Холст, масло. 123 × 83,3. Инв. № Ж-968. НТМИИ