ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»

На правах рукописи

Шарова Елена Андреевна

АПОЛЛОН НИКОЛАЕВИЧ МОКРИЦКИЙ (1810–1870): ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ. К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ВТОРОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И РАННЕГО ЭТАПА ФОРМИРОВАНИЯ МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

Специальность 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
Степанова Светлана Степановна

Москва – 2024

Оглавление

Введение……...3
Глава 1. Истоки формирования художественных взглядов А. Н. Мокрицкого.....19
1.1. Обучение в Нежинской гимназии.....19
1.2. Петербургские годы. В «школе» А. Г. Венецианова и в стенах Академии художеств….....31
1.3. А. Н. Мокрицкий как ученик А. Г. Венецианова и последователь К. П. Брюллова: к вопросу об эволюции взглядов на художественный метод…….41
Глава 2. Итальянский период в творчестве А. Н. Мокрицкого…….……...55
2.1. А. Н. Мокрицкий как представитель русской колонии в Риме 1840-х годов. Приоритетные жанры в творчестве художника.....……...55
2.2. Пейзаж в творчестве А. Н. Мокрицкого…….71
Глава 3. А. Н. Мокрицкий и Московское училище живописи, ваяния и зодчества….....…….....85
3.1. Поиски метода преподавания на раннем этапе становления московской художественной школы……..…….....85
3.2. Педагогическая деятельность и ученики А. Н. Мокрицкого….....97
Глава 4. Взгляд на современный художественный процесс в критических суждениях А. Н. Мокрицкого……..……108
4.1. Статья «Явление Христа народу. Картина Иванова» и оценка роли исторического жанра в живописи …….....……110
4.2. Анализ творчества К. П. Брюллова и А. Г. Венецианова.……..141
Заключение……...159
Список использованных источников и литературы……170
Приложение А. Хроника жизни А. Н. Мокрицкого с параллельными событиями художественной жизни второй трети XIX века……....193
Приложение Б. Каталог произведений А. Н. Мокрицкого……..215
Приложение В. Альбом иллюстраций……...269

Введение

Представленное исследование посвящено художнику, педагогу и яркому представителю художественной среды 1830–1860-х годов Аполлону Николаевичу Мокрицкому (1810–1870).

В творчестве Мокрицкого – бывшего ученика А. Г. Венецианова, ставшего адептом К. П. Брюллова, нашли свое отражение знаковые для культуры того времени явления. Он был известен как портретист, писал характерные для воспитанников школы Венецианова интерьеры. Работая в Риме в 1840-х годах, Мокрицкий отдал дань популярному на тот момент «итальянскому жанру»[1] и пережил увлечение пейзажем, весьма распространенным среди пребывавших в Италии русских и европейских мастеров. Произведения Мокрицкого носят подражательный характер, что является типичным для художников «средней руки». Специфика его творчества, однако, заключается не в прямом повторении работ более мастеровитых коллег по цеху, а в обращении к устоявшимся типологическим вариациям, характерным мотивам и традиционным композиционным решениям, сложившимся как в русском, так и европейском искусстве.

Значение фигуры Мокрицкого для истории отечественного искусства определяется не только живописными работами, но и литературным трудом, существенно дополняющим картину культурной жизни второй трети XIX века. Мокрицкий явился невольным свидетелем и обозревателем художественных

[1] Термин закрепился в искусствоведческой литературе и стал рабочим при написании статей о жанровых произведениях К. П. Брюллова и других художников – представителях русской колонии в Риме, а также при организации выставок. Он приемлем для акцентирования специфики содержания и стиля итальянских сюжетов в искусстве 1830–1840-х годов, которые характеризуются интересом к красочной стороне итальянского народного быта. См.: Калугина Н.А. Неаполь в творчестве Александра Брюллова и его современников. К слову о романтизме // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 206–217; Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом. М.: СканруС, 2004. 339 с.; Яйленко Е.В. «Отечество красоты»: Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции академизма // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 2011. № 3–4. С. 149–185.

процессов указанного периода. Принимая непосредственное участие в культурной жизни своего времени, он активно реагировал на происходящие в ней события. Так, уникальную летопись 1834–1840 годов, очевидцем и участником которых стал молодой художник, представляет его «Дневник»[2]. Публикации Мокрицкого, посвященные его современникам и выдающимся представителям русской художественной школы – Брюллову, Венецианову и Александру Иванову, выявляют частное мнение художника-академиста на актуальные проблемы искусства середины XIX века, а также высвечивают сложность и неоднозначность умонастроений художественной среды на данном этапе.

С 1851 года и до самой кончины Мокрицкий преподавал в Московском училище живописи и ваяния (МУЖВ, с 1866 года – Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ)), сыграв далеко не последнюю роль в процессе становления московской художественной школы. Как педагог он прилагал немало усилий, чтобы сохранить в училище академические традиции и поднять уровень профессионального мастерства его воспитанников. Для некоторых из них компетентный и преданный искусству Мокрицкий стал авторитетным наставником.

Тема настоящего научного исследования, основанного на многостороннем анализе творческой и педагогической деятельности Мокрицкого, освещает важные аспекты изучения художественной среды второй трети XIX века и раннего этапа формирования МУЖВЗ, касающиеся как общей картины художественной жизни, так и роли конкретной личности в художественных процессах и их осмыслении.

Актуальность исследования. Фундаментальной монографической работы о Мокрицком, включающей в себя материал о нём как о художнике, педагоге и заметном участнике культурного процесса 1830–1860-х годов до настоящего времени не создано. Вместе с тем изучение всех аспектов жизненного пути и

[2] Дневник, который в 1834–1840 годах вел Мокрицкий, хранится в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 24), был опубликован в книге: Дневник художника А.Н. Мокрицкого / Вступ. ст. и примеч. Н.Л. Приймак. М.: Изобраз. искусство, 1975. 271 с.

творчества Мокрицкого является важным для анализа художественной ситуации второй трети XIX века.

Актуальность выбранной темы заключается не только в отсутствии монографии о художнике, но и в необходимости дальнейшего изучения истории МУЖВЗ в период становления московской художественной школы, активным участником которого был Мокрицкий.

Степень научной разработанности темы.

Дореволюционная, советская и постсоветская школы искусствознания не рассматривали творчество Мокрицкого как специальную научную проблематику. Поэтому проследить эволюцию взглядов исследователей на его место в искусстве по отдельным публикациям, в разной степени касающихся граней его личности, довольно сложно. При жизни художника некоторые его живописные работы были отмечены критическими заметками в периодике, иногда противоречивыми в своей оценке. Затем произведения, вышедшие из-под кисти Мокрицкого, отошли на второй план, уступив место его литературному труду: в связи с интересом к творчеству Венецианова и Брюллова большего внимания удостоились его воспоминания. Данная тенденция в той или иной степени продолжилась в советское и постсоветское время. Специалисты обращались к мемуарам Мокрицкого в качестве источников для изучения художественного творчества и педагогической практики его учителей. При этом личностные и профессиональные качества художника оценивались через призму его «измены» Венециановской школе. Фигура Мокрицкого также обращала на себя внимание исследователей истории МУЖВЗ, а его деятельность в качестве наставника рассматривалась в контексте творческой биографии И. И. Шишкина.

При работе над диссертацией был проведен подробнейший анализ научных изысканий и других материалов, касающихся выбранной темы. Источник, ставший для исследования основополагающим, – это вышедший в свет еще в 1975 году «Дневник художника А. Н. Мокрицкого» со вступительной статьей и примечаниями Н. Л. Приймак. Анализируя записи «Дневника», Приймак сообщает ценнейшие сведения о детстве и юности будущего художника,

прошедшие в Малороссии, а также подробности его жизни после переезда в Петербург, о занятиях с Венециановым и учебе в Академии у Брюллова.

Однако сам «Дневник» имеет достаточно узкие хронологические рамки (он содержит в себе записи 1834–1840 годов) и не включает дальнейшие вехи биографии Мокрицкого: время, проведенное в Италии и период преподавания в МУЖВЗ. Важные события этих этапов жизни художника позволяют восстановить и дополнить литературные источники и архивные материалы.

Прежде всего, это статьи самого Мокрицкого: «Воспоминание о К. П. Брюллове»[3] и «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его»[4], опубликованные в «Отечественных записках» во второй половине 1850-х годов, ряд мемуарных очерков, посвященных эпизодам из его жизни в Италии и напечатанных на страницах «Современной летописи» в 1864 году[5], а также «Автобиография»[6], после его смерти изданная в «Художественном журнале» в 1882 году.

О Мокрицком написан ряд биографических статей и очерков, первый из которых был составлен писателем В. В. Толбиным[7] и опубликован в начале 1880-х годов. Вспоминая о заслугах Мокрицкого-живописца, Толбин отмечал и его значение как «писателя о художествах», подчеркивая ценность сведений, сообщенных о Венецианове и Брюллове.

Живописные произведения Мокрицкого были широко известны современникам, некоторые из его работ заслужено получали высокую оценку. Однако в начале XX века о нем сложилось представление как о слабом

---

[3] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове // Отечественные записки. 1855. № 12. С. 145–184.

[4] Мокрицкий А.Н. Воспоминание об А.Г. Венецианове и учениках его // Отечественные записки. 1857. № 11. С. 81–102. Далее цит. по: Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., редакция и примеч. Абрама Эфроса и А. П. Мюллер. М.; Л.: Academia, 1931. С. 54–90.

[5] [Мокрицкий А.Н.] Римский карнавал // Современная летопись. 1864. Июнь. № 20. С. 4–9; Мокрицкий А. Восхождение на Везувий // Современная летопись. 1864. Июнь. № 22. С. 13–15; Мокрицкий А. Петров день в Риме // Современная летопись. 1864. Июнь. № 23. С. 12–15.

[6] Мокрицкий А. Автобиография // Художественный журнал. 1882. Т. 3. С. 147–158.

[7] Толбин В. А.Н. Мокрицкий // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1881. С. 421–423.

художнике, мало работавшем творчески. Это мнение критики 1920–1930-х годов нашло свое отражение в резких суждениях А. М. Эфроса, высказанных в книге «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников»[8]. В статье «Венецианов в оценке бывшего ученика»[9] критик, подробно анализируя «Воспоминание», обнаруживает, что, повествуя о Венецианове, Мокрицкий подводит итоги отжившему явлению и выносит приговор искусству группы живописцев, старший из которых был его учителем, а младшие – товарищами. Как замечает Эфрос, суждения академика Мокрицкого как лица, самым прямым образом связанного с теми, о ком он говорил, имели значение. Так, именно очерк Мокрицкого, напечатанный в журнале «Отечественные записки», получил определяющий характер и на протяжении полвека (с 1840-х по 1890-е годы) являлся единственным художественно-критическим документом, который можно считать выразителем отношения второй половины XIX века к Венецианову и его школе. По мнению Эфроса, «Воспоминание» может показаться похвальным словом и воздаянием за заслуги, оно «как будто ласково и признательно», «как будто преемственно, объективно и исторично». Впрочем, с точки зрения критика, это иллюзия и при внимательном прочтении «словесная вязь» Мокрицкого воспринимается сначала двусмысленной, а затем негативной. Сам же автор воспоминаний, по убеждению Эфроса, – «посредственный живописец, слабейший из венециановцев и скучнейший из брюлловцев», остался в памяти поколений не столько за свою живопись, сколько за литературные воспоминания.

«Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его» внимательным образом рассмотрено и в других трудах, посвященных знаменитому художнику и его школе. Среди них особого внимания заслуживает работа Т. В. Алексеевой «Художники школы Венецианова»[10]. Исследователь указывает на то, что написанные в разгар споров, возникших в стенах Московского училища живописи

---

[8] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., редакция и примеч. Абрама Эфроса и А. П. Мюллер. М.; Л.: Academia, 1931. 312 с.

[9] Там же. С. 47–53.

[10] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1982. 419 с.

и ваяния вокруг предлагавшихся там нововведений, воспоминания Мокрицкого должны были продемонстрировать преимущества старых академических традиций, и, указав на «заслуги почтенного академика», отвести деятельности Венецианова положенное ей скромное место. Автор мемуаров, по мнению Алексеевой, преследует основную цель – доказать, что школа Венецианова лишь направление в «перспективном роде живописи», малозначительное и случайное явление. Поэтому, повествуя о делах своего первого наставника, Мокрицкий невольно, а в ряде случаев и сознательно, искажал смысл его деятельности и сущность понимания искусства. По словам Алексеевой, обнаруженное искажение, скрытое «за внешне благожелательным тоном», является «не явным и тонким».

Тем не менее воспоминания Мокрицкого, в прошлом представлявшие значительный интерес для исследователей русского искусства первой половины XIX века, и сегодня не утратили своей актуальности. Без них крайне сложно было бы представить объективную картину художественной жизни 1830–1860-х годов. Публикации Мокрицкого содержат в себе ценнейшую информацию о педагогических взглядах, способах преподавания и художественном методе обоих его наставников.

Впрочем, не меньшую ценность в мемуарах Мокрицкого представляют критические суждения их автора – художника-академиста. Высказанные в период изменяющихся общественных идеалов и стремлений, они фиксируют столкновение противоположных мнений о целях и задачах искусства, о его роли в обществе, а также отражают нарастание реалистических тенденций, обусловивших появление нового круга тем и сюжетов.

Не только как художник, но и как теоретик, обладавший определенным мнением и кругозором, Мокрицкий рассматривал творчество великих современников и давал оценку значимым явлениям культуры. С этой точки зрения заслуживает внимания и его статья «Явление Христа народу. Картина Иванова»[11]. Анализ ее текста позволяет раскрыть философские и эстетические

[11] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. М.: Тип. И. Чуксина, 1858. 72 с.

взгляды Мокрицкого в аспекте актуальных для конца 1850-х годов проблем искусства.

Пребывание Мокрицкого в Италии совпало с наиболее ярким периодом существования римской колонии русских художников. Попав в атмосферу Вечного города, он максимально раскрыл в себе талант живописца. Однако из большого количества работ, написанных Мокрицким в Италии в 1840-х годах, до наших дней, к сожалению, дошли единицы. Об остальных произведениях, как и о жизни художника за границей, можно судить лишь по сведениям, обнаруженным в журнальных публикациях того времени, мемуарных и эпистолярных источниках, а также архивных документах.

В сороковых годах XIX века «итальянский жанр» существовал «под знаком брюлловского творчества»: многие художники, ориентируясь на произведения Брюллова, подражали его манере. Знаменитые «Полдень» и «Утро», как замечено Н. Н. Коваленской[12], явились вдохновителями всех последующих «девушек с тамбурином», «с мандолиной», «со снопом» и «итальянок у колодца». Не стала исключением и «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (Кат. 102) (Рисунок В.1), написанная Мокрицким. Этому полотну, сразу же получившему широкую известность, в своих публикациях уделяли внимание исследователи проблем «итальянского жанра» и его сюжетной иконографии: Е. А. Бобринская[13], Е. В. Яйленко[14]. Существенный вклад в воссоздание данной биографической вехи Мокрицкого вносят исследования С. С. Степановой и А. А. Погодиной, собранные в книге «Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов»[15].

---

[12] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства: Избр. труды. М.: Сов. художник, 1988. С. 59.

[13] Бобринская Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века // Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом. М.: СканруС, 2004. С. 136–163.

[14] Яйленко Е.В. «Отечество красоты»: Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции академизма // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 2011. № 3–4. С. 149–185.

[15] Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М.: БуксМАрт, 2018. 456 с.

Мокрицкому, приехавшему в 1849 году в Петербург после восьмилетнего пребывания в Италии, «вернуться сразу на почетные и спокойные места», как утверждал Эфрос[16], не довелось: ему не нашлось ни должности в Академии художеств, ни места в петербургском обществе. В 1851 году художник был вынужден оставить столицу и уехать в Москву, где был принят на службу в Московское училище живописи и ваяния, преподаванию в котором посвятил всю оставшуюся жизнь. Годы педагогического труда Мокрицкого пришлись на ранний этап формирования московской художественной школы, и вместе с этим стали временем начинающейся критики системы художественного образования и появления различных мнений на организацию учебного процесса. Проследить в историографии эволюцию взглядов на проблему и степень участия Мокрицкого в поисках метода преподавания не представляется возможным. Авторы публикаций, посвященных истории МУЖВЗ, в разной степени высвечивали фигуру Мокрицкого-педагога, однако его роль в развитии московской художественной школы не стала объектом научных дискуссий.

Так, своеобразную хронику училища этого периода представляет собой рассказ Перова «Наши учителя»[17], основанный на воспоминаниях о годах учебы. Рассказ написан художником нового поколения и иных взглядов на искусство, что объясняет пренебрежительный тон, с которым автор повествует о Мокрицком. Однако Л. К. Дитерихс в очерке «В. Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность»[18] отмечал, что, несмотря на заметную в описании Мокрицкого иронию, Перов относится к нему с большей симпатией, нежели к другим преподавателям – М. И. Скотти и С. К. Зарянко. Характеризуя училище второй половины 1850-х годов, Дитерихс обращал внимание на проблему разногласия

[16] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 51.

[17] Рассказ «Наши учителя» с подзаголовком «Из хроники Училища живописи и ваяния в Москве» был напечатан в «Художественном журнале», т. 2, за 1881 год, № 8–10, 12. Далее цит. по: Перов В. Рассказы художника / Сост., вступ. ст. и примеч. А. Леонова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 189 с.

[18] Дитерихс Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность: Биографический очерк Л.К. Дитерихса: С портр. Перова и 8-ю снимками с его произведений. СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1893. 80 с.

педагогов в вопросах искусства и способа обучения, вносившее, по его словам, «полный хаос в умы учеников»[19].

Мнение Мокрицкого, высказанное в контексте несогласия с предлагаемыми Зарянко нововведениями, подробно представлено на страницах рукописи Ю. Ф. Виппера[20]. Полемика, разгоревшаяся вокруг «Мнения» Зарянко, освещена в работе Н. А. Дмитриевой[21]. Мокрицкий обозначен как главный противник назревших в училище реформ, при этом его педагогическая деятельность не получила полного и объективного освещения. В фундаментальных исследованиях Н. М. Молевой и Э. Н. Белютина, посвященных эволюции художественного метода[22], рассмотрена система преподавания в Московском художественном классе и Московском училище живописи, ваяния и зодчества, проанализированы внутренние разногласия преподавателей в вопросе методики обучения. Однако участие в дискуссии Мокрицкого представлено неполно, а данные ему как педагогу характеристики во многом опираются на воспоминания Перова. Проблемы становления училища затронуты в одной из статей в сборнике научных трудов Н. Н. Коваленской «Из истории классического искусства»[23]. Высказанное в «методических боях» мнение Мокрицкого охарактеризовано исследователем в аспекте состояния искусства того времени. История возникновения и развития МУЖВЗ на раннем этапе наиболее полно представлена в книге С. С. Степановой «Московское училище живописи и ваяния: годы становления»[24]. В отдельной главе автором подробно рассмотрена дискуссия 1857–1858 годов, разгоревшаяся среди педагогов училища, и обозначена позиция, которую занимал Мокрицкий.

---

[19] Дитерихс Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность. С. 22.

[20] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 1–79 (Виппер Ю.Ф. История Московского училища живописи и ваяния от основания его в 1832 году).

[21] Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951. 167 с.

[22] Молева Н.М., Белютин Э.Н. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. 407 с.; Молева Н.М., Белютин Э.Н. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1967. 564 с.

[23] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства: Избр. труды. М.: Сов. художник, 1988. 277 с.

[24] Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния: Годы становления. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. 287 с.

Более детальный анализ взглядов Мокрицкого, озвученных в споре с Зарянко, позволяет проследить роль метода преподавания в становлении московской художественной школы.

Представление о Мокрицком-педагоге существенно дополняют материалы, связанные с биографиями его учеников. Именно под руководством образованного и начитанного Мокрицкого формировался талант И. И. Шишкина, что отмечено исследователями его жизни и творчества (А. И. Савиновым, И. И. Пикулевым, Н. Н. Мамонтовой и другими). Как следует из воспоминаний племянницы прославленного пейзажиста А. Т. Комаровой[25], лишь один Мокрицкий из преподавателей училища имел на Шишкина большое влияние, которое продолжалось даже после переезда последнего в Петербург для поступления в Академию художеств. Мокрицкий первым угадал характер дарования будущего пейзажиста и много сделал для того, чтобы развить его талант. Шишкин, на всю жизнь сохранивший чувство благодарности к своему педагогу, говорил: «Ему я и многие обязаны правильным развитием любви и понимания искусства»[26].

Внимание к нуждам учеников и редкая эрудиция Мокрицкого, как отмечено Приймак[27], оказали большое влияние и на юного Н. А. Мартынова. «Это был удивительной доброты человек»[28], – вспоминал он о своем учителе. По мнению Приймак, жизненный путь Мартынова – художника, который и сам стал успешным педагогом, говорит о том, как велик был толчок к знаниям, переданный ему Мокрицким.

Г. Ю. Стернин в книге «Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века» объективно определил место Мокрицкого на условном групповом портрете «художнического братства» – «не в центре и не в первом ряду, но и не в

---

[25] Комарова А.Т. Лесной богатырь-художник // Книжки недели. 1899. № 11. С. 7–35; № 12. С. 42–68.

[26] Там же. С. 17.

[27] Приймак Н.Л. Подлинник рукописи А.Н. Мокрицкого «Воспоминание о Брюллове» в собрании ОР ГТГ // Третьяковские чтения, 2009: материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 103–114.

[28] Цит. по: Там же. С. 111.

последнем»[29], справедливо заметив, что его фигура является «вполне репрезентативной» как в личностном, так и социальном аспекте. Как художник, обладавший средними живописными данными, он явился характерным представителем современной художественной среды. В биографических фактах, художественных и литературных произведениях Мокрицкого как в зеркале отразились проблемы искусства второй трети XIX века. Изучение творческой судьбы Мокрицкого позволяет проследить ключевые моменты в эволюции искусства и существенно дополнить представление о художественной жизни рассматриваемого периода.

В заключении историографического обзора необходимо отметить, что творчество Мокрицкого в полной мере не исследовано и не получило всестороннего освещения в литературе. Основная часть немногочисленных публикаций скупа по своему содержанию: в сокращенном виде они повторяют вступительную статью Приймак к «Дневнику» художника. Тем временем роль и значение Мокрицкого в русской культуре второй трети XIX века требуют большего внимания и точного определения, а оценка, данная ему исследователями прошлого века, нуждается в критическом переосмыслении.

Объект исследования – художественная среда второй трети XIX века и ранний этап формирования Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Предмет исследования – творческая и педагогическая деятельность А. Н. Мокрицкого.

В связи с этим определена **цель** исследовательской работы: используя доступные источники, подробно рассмотреть творческий путь и педагогическую деятельность Мокрицкого, продолжить изучение истории МУЖВЗ, а также дополнить представление о культурной среде второй трети XIX века.

Исходя из цели исследования, следует решить ряд **задач**:

– рассмотрев биографические сведения о Мокрицком, выделить основные периоды его жизни; проанализировать период детства и юности: учебу в

[29] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. М.: Галарт, 2005. С. 37.

Нежинской гимназии, а также наиболее важные годы в становлении Мокрицкого как художника и как педагога – период обучения у А. Г. Венецианова и в Императорской Академии художеств у К. П. Брюллова;

– составить представление о Мокрицком как об ученике Венецианова, с одной стороны, и как о последователе Брюллова – с другой; рассмотреть его воспоминания в качестве взгляда непосредственного свидетеля и обозревателя художественной ситуации второй трети XIX века, проанализировать занимаемую по отношению к нему позицию исследователей XX века;

– дополнить сведения о годах, проведенных Мокрицким в Италии, восстановив характерные ситуации и ключевые события жизни римской колонии русских художников; на примере произведений Мокрицкого проследить особенности возникновения и формирования «итальянского жанра» и характерные черты пейзажа 1840-х годов;

– детальнее рассмотреть период преподавания Мокрицкого в МУЖВЗ, составив представление о нем как о педагоге и о роли, сыгранной им на раннем этапе формирования московской художественной школы;

– проанализировать статью Мокрицкого, посвященную картине А. А. Иванова «Явление Христа народу», раскрыв его философские и эстетические взгляды и оценку роли исторической живописи в контексте художественной ситуации 1850–1860-х годов;

– рассмотреть мемуары Мокрицкого, посвященные Брюллову и Венецианову, в качестве критических суждений художника-академиста, высказанных в ракурсе актуальных проблем искусства середины XIX века;

– составить список произведений художника, используя каталоги музейных собраний, известные литературные источники, архивные материалы, а также сведения о работах, включенных в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации.

Источниками исследования послужили литературные, графические и живописные произведения Мокрицкого, а также публикации, воспоминания и художественное творчество его современников. Важные сведения были

почерпнуты из периодики второй трети XIX века, известных и неопубликованных ранее архивных документов.

Хронологические рамки исследования охватывают период 1830–1860-х годов и определяются временем непосредственного участия Мокрицкого в культурной жизни второй трети XIX века. Однако для выявления факторов, повлиявших на формирование личности Мокрицкого и послуживших импульсом для его профессионального развития, анализируется период учебы будущего художника в Нежинской гимназии. В то же время для создания наиболее полного представления о значении фигуры Мокрицкого для истории отечественного искусства рассматриваются публикации, вышедшие в свет после его смерти. Таким образом, хронологические рамки исследования включают период 1820–1880-х годов.

Методология. Цель исследования достигалась путем поиска и сбора данных, изучения литературы и источников, последующего анализа информации, а также сопоставления полученных результатов с существующими знаниями по теме исследования и их обобщение. Методологию исследования обусловили используемые в работе биографический, историко-биографический, тематический и контекстуальный подходы. При рассмотрении отдельных живописных произведений Мокрицкого применялся иконографический метод и формально-стилистический анализ.

Научная новизна. В настоящем научном исследовании впервые комплексно рассматриваются все аспекты биографии Мокрицкого в общекультурном контексте обозначенного периода. Его творчество, критические и литературные труды рассматриваются как призма, сквозь которую высвечиваются важные грани художественной жизни России второй трети XIX века в исторической конкретности. Определено место, занимаемое им в отечественном изобразительном искусстве, а также обозначена роль, которую он сыграл на раннем этапе формирования московской художественной школы. Автором составлен каталог художественных произведений Мокрицкого, в перечень которого впервые был включен ряд работ, ранее не упоминавшиеся в

научных публикациях, а в названиях и датировках известных произведений художника выявлены и исправлены неточности.

Положения, выносимые на защиту:

1. Во время учебы в Нежинской гимназии Мокрицкий познакомился с эстетическими установками и практическими основами академической художественной школы, которые задали вектор его дальнейшего профессионального развития.

2. Как ученик Венецианова, с одной стороны, и адепт Брюллова – с другой, Мокрицкий, сосредоточивший в своих воззрениях и творчестве двойственный художественный опыт, в высказываниях оказался достаточно противоречив.

3. При написании мемуаров Мокрицкий не ставил себе цель уничижение концепции творчества Венецианова и значения его школы. Мокрицкий непосредственно выразил взгляд своего поколения на художественный метод наставника, а не стремился сознательно исказить смысл его художественной деятельности, как отмечают в своих суждениях исследователи XX века.

4. Находясь в Риме, взаимодействуя с представителями отечественной художественной школы и европейскими мастерами, Мокрицкий работал очень активно и оказался вполне успешен как живописец. Им было написано большое количество жанровых произведений, портретов и пейзажей. Итальянский период явился крайне плодотворным этапом его профессионального развития. Сложившееся в начале XX века представление о Мокрицком как о слабом художнике, мало работавшем творчески, является необъективным и требует критического переосмысления.

5. Как преподаватель Московского училища живописи, ваяния и зодчества Мокрицкий сыграл важную роль на раннем этапе формирования московской художественной школы, его педагогическая деятельность, с одной стороны, ориентированная на академическую систему обучения, с другой – продолжавшая Венециановские традиции, оказалась довольно плодотворной.

6. Статья Мокрицкого, посвященная полотну Александра Иванова «Явление Христа народу», не только представляет собой декларацию эстетических

суждений ее автора, но и во многом раскрывает его мнение на актуальные вопросы искусства рубежа пятидесятых – шестидесятых годов XIX века, в том числе на проблему исторического жанра в живописи.

7. Воспоминания Мокрицкого, рассмотренные в качестве критической оценки творчества Брюллова и Венецианова, затрагивают проблемы реализма как стиля и отражают сложность и неоднозначность художественной ситуации середины XIX века.

Поставленные задачи обусловили **структуру исследовательской работы**: диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованных источников и литературы, приложений. Список использованных источников и литературы содержит 241 наименование. Приложения включают научно-справочный материал: хронику жизни А. Н. Мокрицкого, представленную в виде таблицы с параллельными событиями художественной жизни второй трети XIX века (Приложение А); каталог произведений художника, насчитывающий 191 единицу живописи и 135 единиц графики (Приложение Б); альбом иллюстраций (Приложение В).

Теоретическая и практическая значимость исследования. Анализ привлеченных источников дал возможность впервые наиболее полно исследовать художественную, литературную и педагогическую деятельности Мокрицкого, продолжить изучение истории МУЖВЗ и углубить представление о культурной среде второй трети XIX века. Пристальное внимание было обращено на малоизученные страницы жизни художника, что позволило точнее определить его роль и значение в русском искусстве 1830–1860-х годов, а также переосмыслить и откорректировать оценку, данную ему исследователями советского времени.

Полученный материал представляет интерес для изучения художественной среды 1830–1860-х годов и истории становления МУЖВЗ. Результаты исследования могут быть применены в критических, научно-исследовательских и научно-методических изысканиях искусствоведов, культурологов, сотрудников музеев, художников-педагогов.

Достоверность результатов исследования обусловлена подробным анализом и критической оценкой материалов по теме диссертации, уникальностью привлеченных архивных документов. Достоверность результатов диссертации также подкреплена их **апробацией** в процессе научно-исследовательской деятельности соискателя. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре Всеобщей истории искусства Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Основные положения и выводы исследования получили отражение в семи печатных работах в журналах, рекомендованных ВАК, а также в докладах на научных конференциях: VII научной конференции МГАХИ им. В.И. Сурикова «Московская художественная школа: от истоков до наших дней. Проблемы художественного образования. К 180-летию Московского училища живописи, ваяния и зодчества» и Международной научной конференции РГХПУ им. С.Г. Строганова «Литургия как синтез искусств. Знак-образ-символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды» в рамках XXXII Международных Рождественских образовательных чтений «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего».

Глава 1. Истоки формирования художественных взглядов А. Н. Мокрицкого

1.1. Обучение в Нежинской гимназии

Аполлон Николаевич Мокрицкий родился 28 июля 1810 года[30] в городе Пирятин Полтавской губернии в семье почтмейстера. Как отмечено Приймак[31], в этой небогатой дворянской семье[32] детям старались дать хорошее образование. Так, в 1818 году Аполлон и вместе с братом Михаилом был отправлен учиться в Полтавский дом воспитания бедных дворян: Михаил устроен на государственное обеспечение, а Аполлон – «пансионером, с платою по 250 р. ассигн. в год»[33]. Это учебное заведение, идея создания которого принадлежала князю А. Б. Куракину, представляло собой особый пансион, где жили дети из дворянских семей. Учиться они ходили в уездное училище и гимназию, а в самом интернате маршировали и повторяли уроки. Там, по воспоминаниям художника, его, как и других воспитанников, «плохо кормили, дурно одевали, а наказывали за все очень строго»[34]. Мокрицкий пробыл в Полтавском доме воспитания бедных дворян до января 1824 года. После чего он учился в гимназии высших наук князя А. А. Безбородко в городе Нежин Черниговской[35] губернии.

---

[30] Иная дата рождения – 31 июля, упоминается в аттестате, выданном Мокрицкому 8 октября 1832 года от Ссудной казны Санкт-Петербургского Опекунского совета [19, л. 10]. Та же дата рождения художника указана: Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 196. Год рождения – 1810, сообщает сам Мокрицкий в «Автобиографии». В некоторых источниках и литературе встречается другой год рождения – 1811: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120; ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3358. Л. 1; Толбин В. А.Н. Мокрицкий. С. 421; Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 91; Перов В. Рассказы художника. С. 189.

[31] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 7.

[32] О дворянском происхождении художника говорится в ряде документов Императорской Академии художеств: РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 2200. Л. 1; РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 2383. Л. 6. По другим источникам – «к потомственному дворянству не принадлежал»: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 18–18 об.

[33] Мокрицкий А. Автобиография. С. 148.

[34] Там же. С. 150.

[35] В вступительной статье Н.Л. Приймак к «Дневнику» – город Нежин Полтавской губернии (Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 7).

Нежин принадлежал к числу крупнейших уездных городов России и, как свидетельствовал И. А. Сребницкий[36], по своей площади и плотности населения мог смело войти в число губернских городов. Открытие там высшего учебного заведения, по словам Н. А. Лавровского[37], было обязано просветительским идеям императора Александра I.

В одно время с Мокрицким в гимназии учились Н. В. Гоголь, А. С. Данилевский, Н. Я. Прокопович, Е. П. Гребенка и его брат А. П. Гребенка, Н. В. Кукольник (отец Н. В. Кукольника – профессор В. Г. Кукольник был первым директором, а старший брат – П. В. Кукольник – некоторое время преподавал в гимназии), П. Г. Редкин, К. М. Базили.

Нежинская гимназия в конце 1820-х годов являлась одним из хорошо организованных учебных заведений в России. В ней преподавались все университетские науки кроме медицинских. Обучение длилось девять лет, при этом весь курс разбивался на три отделения – низшее, среднее и высшее, в каждом отделении было по три класса. При гимназии имелся интернат.

Большую часть учебного времени занимало освоение древних и новых иностранных языков. При этом обучение шло не только на уроках, но и в свободное время: в качестве надзирателей к гимназистам назначались немец и француз, в обязанность которых входило постоянно беседовать с воспитанниками на иностранных языках. Нежинцы отличались глубокими познаниями в этой сфере. Так, Мокрицкий после переезда в Петербург подрабатывал переводами немецких статей. Некоторые записи в «Дневнике» сделаны им на немецком языке. А во время своего пребывания в Италии Мокрицкий, свободно владеющий разговорной немецкой речью, беспрепятственно общался с немецкими художниками, посещавшими его мастерскую.

---

[36] Сребницкий И. Нежин // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1881. С. 11–26.

[37] Лавровский Н. Гимназия высших наук князя Безбородко // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1881. С. 27.

Кроме того, в гимназии давались прочные знания в области естественных и гуманитарных наук, проходили уроки фехтования, танцев и пения, в качестве общеобразовательного предмета преподавалось и изобразительное искусство. С 1820 по 1839 год рисование в гимназии вел Капитон Степанович Павлов (1792–1842) – выпускник Императорской Академии художеств, получивший аттестат 2-й степени «по живописи портретной», профессиональный живописец, который стал, по сути, первым учителем Мокрицкого.

Подробности лет, проведенных Мокрицким в Нежине, к сожалению, не описаны им в «Автобиографии» и практически не отражены в «Дневнике». Немногие детали рассматриваемого периода жизни художника можно обнаружить в мемуарах, посвященных Гоголю[38].

Так, по словам Лавровского, Павлов был человеком, преданным своему делу. Как педагог он добросовестно относился к служебным обязанностям и пользовался расположением учеников. Писатель Т. Г. Шевченко в повести «Близнецы» (1855) с теплотой вспоминает «почтенного художника Павлова», с которым был лично знаком[39].

Во время учебы Павлова в Академии художеств (в 1800–1815 годах) там уже была сформирована строгая система обучения и эстетического воспитания, в основе творчества лежал разум художника, преображающий натуру, а целью искусства являлось воплощение высоких идей. А. П. Гевлич, говоря о современных эстетических установках, отмечал: «В наше время все измеряют математически, и удовольствия воображения и сердца подчинили холодной строгости рассудка»[40].

---

[38] Рассказы некоторых выпускников гимназии были записаны и опубликованы П. А. Кулишом (Кулиш П.А. Записки о жизни Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В 2 т. Т. 1. СПб.: Тип. Александра Якобсона, 1856. 340 с.); воспоминания Т. Г. Пащенко с его слов записаны и опубликованы В. К. Пашковым (Черты из жизни Гоголя. Рассказ современника и соученика Гоголя // Берег. Ежедневная политическая и литературная газета. 1880. 18 декабря. № 268. С. 1–2), также изданы биографии выпускников и преподавателей гимназии (Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1881. 474, CXCII с.).

[39] Шевченко Т.Г. Близнецы. Харьков: Фолио, 2013. С. 267.

[40] Гевлич А.П. Об изящном. СПб.: Тип. Карла Крайя, 1818. С. 7.

При этом многие преподаватели Академии вели работу по совершенствованию художественного образования, уделяя внимание вопросам методики и составлению учебных пособий. В своей педагогической деятельности А. П. Лосенко положил начало развитию метода обучения рисунку, который базировался на научных знаниях анатомии, пропорций фигуры человека и перспективы. Вопросами теории обучения также занимался В. К. Шебуев. Являясь, по словам Н. Н. Ростовцева[41], «противником метода пассивного обучения рисунку по образцам», он (по предложению президента Академии А. Н. Оленина) составил «Полный курс правил рисования и анатомии для воспитанников Академии художеств». Однако учебник Шебуева, написание которого завершилось в 1822 году, так и не был издан.

Можно предположить, что Павлов, преподавая гимназистам основы изобразительной грамоты, опирался на пройденную им самим традиционную программу академической школы: учащиеся начинали с копирования оригиналов, после чего переходили к рисованию с гипсов и натуры. В обучении рисованию в общеобразовательных учреждениях того времени, как заверяет Ростовцев[42], срисовывание с образцов преобладало, а работа с натуры оставалась без внимания. Пособия и руководства, которые применялись в уездных училищах и гимназиях, были предназначены для специальных художественных заведений и рассчитаны на начинающих художников. В качестве методического пособия Павлов мог использовать «Рисовальную книгу» И. Д. Прейслера (1666–1737), впервые вышедшую на русском языке в 1734 году под названием «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству». Этот труд долгое время являлся востребованным, а во время учебы Мокрицкого в Нежине, по сути, основным вспомогательным материалом. Он заключал в себе рекомендации как для учеников, так и для преподавателей рисования. По книге Прейслера обучение основывалось на геометрии, которая помогала видеть форму

[41] Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию: Рус. и сов. школы рисунка Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд». М.: Просвещение, 1982. С. 49.

[42] Там же. С. 59.

предмета и воспроизводить ее на плоскости. Однако данное издание главным образом использовалось в качестве альбома образцов для копирования, а не методического руководства по рисунку с натуры.

Сложно сказать, была ли в Нежинской гимназии «Рисовальная книга» Прейслера. В перечне учебных пособий пансионной библиотеки, которые «по проведенной поверке инспектором Моисеевым приняты в конце 1822 года в заведывание»[43] встречается один экземпляр «Правил рисования и черчения», к сожалению, без указания автора и года издания.

Стоит отметить, что к этому времени литература методического и справочного характера, направленная на обучение изобразительной грамоте, была достаточно развита. Был напечатан целый ряд отечественных пособий по рисованию, содержащих практические рекомендации для решения образовательных задач: «Краткое наставление к рисовальной науке»[44], «Краткие наставления о рисовании и черчении»[45], «Рисовальный учитель или правила рисовального искусства»[46], «Основательные правила, служащие к усовершенствованию юношества, обучающегося рисовальному искусству»[47],

[43] Гоголевский сборник. 1852–1902 / Изданный состоящей при Историко-филологическом институте кн. Безбородко Гоголевской комиссией, под ред. проф. М. Сперанского. Киев: тип. С.В. Кульженко, 1902. С. 421–422.

[44] Некрасов, М.Я. Краткое наставление к рисовальной науке: В пользу российскаго юношества. М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1760. 6 с., 29 л. ил.

[45] Берлинский М.Ф. Краткие наставления о рисовании и черчении / Изданныя от Главнаго правления училищ. СПб.: При Императорской Академии наук, 1811. 75 с.

[46] Станкевич Н. Рисовальный учитель, или Правила рисовального искусства, с 25 рисунками, изображающими фигуры, цветы и ландшафты, с кратким толкованием о пропорции человеческого тела на российском, французском и немецком языках. СПб.: Императорская тип., 1811. [6], 33 с., 25 л. ил.

[47] Учитель рисовального художества, или Основательные правила, служащие к усовершенствованию юношества, обучающегося рисовальному искусству, с 30 фигурами, гравированными с антиков и других лучших иностранных оригиналов. 2-е изд. М.: Тип. С. Селивановского, 1816. 20 с., 30 л. ил.

«Начальные и главные основания рисовального искусства»[48], «Новейшее руководство к рисовальному искусству»[49] и другие.

В рассматриваемый период свою популярность не теряли книги по искусству, изданные во второй половине XVIII века. Так, долгое время востребованным оставался перевод «Иконологического лексикона» Лакомба де Презеля[50], поясняющий значения символов и аллегорий, имена языческих богов, встречающихся в произведениях искусства и литературы. Первым справочным пособием по античной мифологии, написанным на русском языке, является «Краткой мифологической лексикон» М. Д. Чулкова[51]. Существовали и переводные, и отечественные издания по искусству практического характера – для желающих овладеть художественным мастерством самостоятельно: «Наставление в миниатюрной живописи»[52], «Рисовальное искусство, или способ самому собою научиться рисовать»[53], «Записки касающиеся до разных художеств»[54].

---

[48] Кинингер В.Г. Начальныя и главныя основания рисовальнаго искуства г. Кинингера: Примеры гравированы в Москве у Василья Логинова 1817 года. М.: Тип. В. Логинова, 1817. 30 л. ил.

[49] Новейшее руководство к рисовальному искусству. М.: Тип. Августа Семена, 1818. 4 с., [37], V л. ил.

[50] Лакомб де Презель Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописнаго и резнаго художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С французскаго переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1763. 1–320, 305–328 [=344 с.].

[51] Чулков М.Д. Краткой мифологической лексикон. СПб.: Тип. Акад. наук, 1767. 124 с.

[52] Основательное и ясное наставление в миниатурной живописи, посредством котораго, можно сему искусству весьма легко и без учителя обучиться, с приобщением многих редких, и особливых способов, как разныя краски, твореное золото, серебро и китайской лакфернис делать, и как на полименте золотить / Переведено с немецкаго языка переводчиком Михайлом Агентовым. М.: При Имп. Моск. ун-те, 1765. 119 с.

[53] Рисовальное искусство, или способ самому собою научиться рисовать, состоящей в тринатцати таблицах из примеров славных художников, Карла Ле Бруна и Роберта / [Пер. с фр. яз.]; На кошт книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера. М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1774. 13 с., 13 л. ил.

[54] Любопытный художник и ремесленник или Записки касающияся до разных художеств, рукоделии, составов, и до некоторых экономических, поваренных и садовых работах, по которым всякой сам собою без затруднения удобным образом составлять разные к тому смешения, и делать многия любопытныя художества и работы может без всякаго показания / Собранныя как из практическаго оных употребления, так и из достоверных записок, А. Решетниковым; Со многими рисунками, на которых изображены до тех художеств

В круг чтения интересующихся людей могла попасть литература искусствоведческого характера, которая содержала анализ произведений искусства. Первые переводы подобного рода публикаций также вышли в свет во второй половине XVIII века[55]. Это книга Ж. Ж. Ле Ф. де Лаланда, посвященная церкви святого Петра в Риме[56], статья И. Г. Бакмейстера, в которой описывается памятник Петру I работы Э. Фальконе[57], «Письмо» немецкого художника и теоретика искусства А. Р. Менгса[58].

Также были опубликованы труды, затрагивающие проблемы эстетики классицизма и теории изящных искусств. В 1789 году в переводе А. М. Иванова издано сочинение «Понятие о совершенном живописце» («L'idée du peintre parfait» (1699)) знаменитого французского теоретика Роже де Пиля[59], раскрывающее значение живописи, ее задачи, тонкости написания и оценки картин. В 1792 году П. П. Чекалевским опубликовано «Рассуждение о свободных художествах»[60], которое касалось вопросов воспитания и методики обучения в Академии художеств. В 1793 году издан эстетический труд «Краткое руководство к познанию рисования и живописи историческаго рода, основанное на умозрении и

принадлежашие инструменты и прочее. Ч. 1. М.: Тип. А. Решетникова, 1791. 12–270 с., 24 л. ил.; 271–478, [8] с., 7 л. ил.

[55] Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века: очерки. М.: БуксМАрт, 2022. 230 с.

[56] Лаланд Ж.Ж. Ле Ф. де. Описание римския ватиканския церкви святаго Петра, и великолепнаго Казертскаго дворца, находящагося не далеко от Неаполя / [Перевел М.И. Попов]. СПб.: Тип. Акад. наук, 1776. VI, 124 с.

[57] Бакмейстер И.Г. Историческое известие о изваянном конном изображении Петра Великаго / Сочиненное коллежским ассессором и библиотекарем Имп. Академии наук Иваном Бакмейстером; переведено Николаем Карандашевым. СПб.: Тип. Шнора, 1786. 100 с.

[58] Менгс А.Р. Письмо дон Антония Рафаела Менгса, перваго живописца двора е. в. короля испанскаго, к дон Антонию Понзу / Переведенное с испанскаго (писаннаго самим художником) на италиянской, а с италиянскаго на российской [Н. И. Ахвердовым]. СПб.: Печ. при Имп. Сухопут. шляхет. кадет. корпусе, 1786. 100 с.

[59] Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцов; и Примечание о портретах / Переведены, первое с италиянскаго, а второе с французскаго коллежским ассессором Архипом Ивановым. СПб.: Печ. у Вильковскаго, 1789. X, 226 с.

[60] Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников / Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. СПб.: [Тип. Сухопут. Кадет. корпуса], 1792. 231 с.

опытах» И. Ф. Урванова[61]. Работа по теории изобразительного искусства И. И. Виена – «Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи»[62] напечатана в 1803 году. В 1818 году опубликована диссертация Гевлича «Об изящном»[63], написанная под влиянием немецкой классической философии. В 1823 году вышел в свет «Опыт начертания общей теории изящных искусств» И. П. Войцеховича[64]. В январе – июне 1807 года в Москве появилось первое периодическое художественное издание – «Журнал изящных искусств», который печатался профессором Московского университета И. Ф. Буле.

Необходимо отметить, что годы учебы Мокрицкого в гимназии стали временем появления и развития публичной художественной критики, а также учреждения первых общественных организаций, которые покровительствовали современному отечественному искусству, содействовали его развитию и популяризации. Так, в 1820 году в Петербурге по инициативе меценатов и любителей искусства создано Общество поощрения художников (ОПХ). В первой половине 1820-х годов в столице издавался близкий к ОПХ «Журнал изящных искусств» – второе (первое – журнал Буле с одноименным названием) и некоторое время единственное издание, посвященное вопросам изобразительного искусства и изящной словесности. Журнал включал рецензии и критические статьи, затрагивающие актуальные проблемы художественного творчества. Кроме того, в 1829 году по специальному указу Николая I Академия художеств переведена в подчинение Министерству императорского двора. Это, как замечено С. С.

---

[61] Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах / Сочинено для учащихся художником И.У. СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корпуса, 1793. X, 133 с.

[62] Виен И.И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи с полным показанием сильнаго влияния анатомии в сии два свободныя художества: Объясненное доказательствами извлеченными из преданий искуства и из самой опытности, по существующим творениям славнейших художников протекших веков и наших времен / Сочинение коллежскаго советника, Государственной Медицинской коллегии и Санктпетербургскаго Вольнаго экономическаго общества, члена Ивана Виена; изданное в пользу питомцев С.Петербургской Академии художеств. СПб.: Тип. Государственной Медицинской коллегии, 1803. 159 с.

[63] Гевлич А.П. Об изящном. СПб.: Тип. Карла Крайя, 1818. 47 с.

[64] Войцехович И.П. Опыт начертания общей теории изящных искусств. М.: Университетская тип., 1823. 83, [5] с.

Степановой[65], придало художественной деятельности того времени государственный характер и стремительно повысило статус художника в обществе.

Известно, что в Нежинской гимназии имелось несколько достойных пейзажей, портретов и картин, написанных на исторические сюжеты[66], которые Павлов анализировал вслух, вооружая воспитанников необходимыми для правильного понимания искусства знаниями.

Процесс преподавания, однако, затруднялся нехваткой необходимых пособий, на что Павлов указывал в своих отчётах. В одном из них он сообщает, что лучшие ученики, которым давно следовало бы приступить к рисованию голов и фигур, из-за отсутствия нужных оригиналов продолжают изображать ландшафты[67]. Пейзажным мотивом мог послужить вид тенистого сада гимназии и поросшей камышами речки, которая протекала рядом.

Дефицит пособий по рисованию в провинции наблюдался даже в специальных художественных учебных заведениях, бывших под покровительством Академии. Так, Арзамасская живописная школа, основанная А. В. Ступиным, по словам П. Е. Корнилова[68], долгое время не имела помощи извне, если не брать во внимание редкие «подачки» от Академии. Уезжая из столицы в 1802 году, Ступин получил от Академии слепки с античных статуй: Венеры Медицейской, Фавна, Гладиатора, а также анатомическую скульптуру Гудона и пятнадцать различных бюстов. Большое количество оригиналов и книг, преимущественно художественного содержания, было приобретено им самим и подарено учителями. Помимо собственных работ, И. А. Акимов подарил Ступину «несколько эстампов Корреджо из коллекции Аннибала (очевидно, Аннибале Карраччи. – *Е. Ш.*), шестнадцать эстампов с рисунков самого Корреджо, пять

---

[65] Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПБ, 2011. С. 22.

[66] Кулиш П.А. Записки о жизни Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В 2 т. Т. 1. С. 22.

[67] Лавровский Н. Гимназия высших наук князя Безбородко. С. 77.

[68] Корнилов П.Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 30.

рисунков и две книги “Обозрения Художеств”»[69]. Г. И. Угрюмовым было подарено несколько эстампов с изображением голов. В 1825 году Академия передала слепки со статуй Аполлона и Мелеагра. В том же году ОПХ, с которым Ступин установил связь, подарило школе тридцать девять литографий с рисунков Рафаэля и других известных художников. Граф П. И. Кутайсов пожаловал слепок с мраморной статуи Аполлона из собственного собрания. Английский художник Д. Доу передал в дар двенадцать гравированных портретов с его работ для Военной галереи 1812 года.

На примере художественной школы Ступина составить более полное представление о пособиях, которыми в это время могло располагать провинциальное учебное заведение, к сожалению, невозможно: большая часть книг, эстампов и статуй была утрачена при пожаре, случившемся в ее здании в 1842 году. Кроме недостатка пособий там также отмечалось отсутствие письменных руководств для учащихся, преподавание велось главным образом устно.

Несомненно, первые художественные навыки Мокрицкого были сформированы на уроках рисования, которые основывались на академических принципах обучения. Уже в гимназии, как сообщает Приймак, он был известен своими живописными способностями. Исследователь приводит фразу из письма братьев Гребенок к родителям из Нежина от 14 сентября 1829 года: «…покорнейше вас прошу прислать картину Мокрицкого, которую я забыл дома»[70]. Данная цитата, по словам Приймак, – единственное упоминание о работах художника в конце 1820-х годов.

Интересно, что в школьные годы обнаружился многогранный художественный талант и соученика Мокрицкого – Н. В. Гоголя, который не только проявлял склонность к русской словесности, но и был увлечен живописью, а также любительским театром, организованным при гимназии.

---

[69] Корнилов П.Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. С. 41.
[70] Цит. по: Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 8.

Жизнь воспитанников, отличавшаяся жесткой дисциплиной, в своем культурном аспекте была весьма насыщенной и увлекательной. Нежинцы были неплохо осведомлены о происходящих в те годы художественных и общественных событиях. Важно подчеркнуть, что в России первая треть XIX века стала периодом бурного развития всех видов искусства: живописи, архитектуры, театра, музыки, литературы. Интерес к последней был распространен и среди гимназистов. «Русская литература того времени, – свидетельствует Кукольник, – была проникнута духом Байрона: Чайльд-Гарольдов и Онегиных можно было встречать не только в столицах, но даже у нас в гимназическом саду»[71]. В рамках учебной программы нежинцы знакомились с произведениями античности и Средневековья, с трудами некоторых отечественных писателей XVIII века, с интересом читали произведения Пушкина, Грибоедова, Рылеева, выписывали периодические издания. К тому же они увлекались работами немецких романтиков: на уроках немецкой словесности переводили Шиллера, Гёте, Кернера, Виланда, Клопштока, Жан Поля Рихтера.

На собраниях литературного общества, в течение ряда лет существовавшего в гимназии, воспитанники обсуждали как произведения известных писателей, так и свои собственные сочинения. Кроме того, они издавали рукописные периодические тетради, подражая журналам и альманахам того времени. Известно, что в написании текстов упражнялись и гимназисты, впоследствии связавшие свою жизнь с литературным трудом, и те, для которых «сочинительство» осталось увлечением школьной поры.

Годы учебы Мокрицкого в гимназии стали не только периодом расцвета художественной критики, журналистики и литературы, но и интереса к теории искусства и учению о его общих законах. Неслучайно и то, что в 1825 году для старших классов Нежинской гимназии было введено преподавание курса высшей словесности, в который, помимо теоретических занятий, входили практические

[71] Кукольник Н. Ф. О. Зингер // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1881. С. 261–262.

упражнения по сочинению и разбору творений прославленных авторов[72]. Известно, что Мокрицким было написано сочинение на тему «Краткое обозрение словесности»[73]. С 1828–1829 годов высшая словесность была заменена на аналитический разбор лучших сочинений в стихах и прозе, при этом в течение года каждый ученик должен был сдать не меньше трёх-четырёх размышлений и столько же пьес в стихах. Знания и навыки, полученные Мокрицким на этих занятиях, несомненно, заложили фундамент его умению анализировать произведения искусства и формулировать собственные критические суждения.

В то же время в гимназии существовало историческое общество, участники которого составляли полную всемирную историю.

Несмотря на то, что в 1820-е годы в связи с изменениями во внутренней политике Александра I увлечение философией признавалось опасным и преподавание этой дисциплины в гимназиях было сокращено, нежинцам были известны труды Вольтера, Руссо, Канта, Монтескье, Гельвеция и Локка.

Учась в Нежине, Мокрицкий жил на квартире у гимназического доктора К. К. Фибинга[74] – ветерана Войны 1812 года. Он занимался воспитанием юноши, способствуя его культурному развитию и расширению кругозора. Вспоминая жизнь у Фибинга, Мокрицкий писал: «Живо представились мне музыкальные вечера по средам и субботам, в которые я также не раз считал себя счастливейшим из юношей моих лет, находясь в кругу более избранного общества»[75]. Музыкальные вечера в это время уже не были принадлежностью светской жизни только высшего общества, они вошли в обиход среднего дворянства и интеллигенции. Помимо музицирования там, как правило, занимались чтением литературных новинок, дискутировали по вопросам искусства и культуры.

---

[72] Лавровский Н. Гимназия высших наук князя Безбородко. С.72.

[73] Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: антология мемуаров / Сост. и коммент П.В. Михед, Ю.В. Якубина. СПб.: Пушкинский дом, 2014. С 443.

[74] Карл Карлович (Иоганн) Фибинг – доктор медицинских наук, кавалер Ордена Святого Владимира IV степени, кавалер серебряной медали войны 1812 года.

[75] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 30.

Учеба в Нежинской гимназии, которую Мокрицкий окончил в 1830 году со званием действительного студента, внесла существенный вклад в развитие его личности, а полученное образование заложило основу эрудиции будущего художника. Зародившийся интерес к литературному творчеству в дальнейшем реализовался в его «Дневнике», «Автобиографии», статьях о художниках, а также в мемуарных очерках, описывающих масштабные праздники и интересные события жизни в Италии. На уроках рисования, которые вел Павлов, он познакомился с эстетическими установками, теоретическими и практическими основами академической школы, задавшие вектор его дальнейшего профессионального развития. Именно под руководством выученика Академии сформировались его первые художественные навыки. Возможно, по этой причине последующее влияние творческого метода Венецианова, сложившегося вне русла академических традиций, оказалось для Мокрицкого-художника не столь сильным и длительным.

1.2. Петербургские годы. В «школе» А. Г. Венецианова и в стенах Академии художеств

По окончании гимназии Мокрицкий, как и многие его товарищи по учебе, переехал в Петербург. Со своими нежинскими однокашниками он поддерживал связь и в столице. Более того, по рассказу Я. Нимченко[76], «живописец Мокрицкий» некоторое время жил на одной квартире с Гоголем близ Кокушкина моста в доме Зверькова[77].

[76] Яким Нимченко – крепостной слуга Гоголя, который в 1828 году сопровождал писателя в Петербург и находился при нем вплоть до отъезда последнего за границу. Рассказ, сообщающий детали жизни Гоголя в столице, был записан со слов Нимченко литератором В. П. Горленко и включен в его очерк «Миргород и Яновщина»: Миргород и Яновщина. Путевые заметки В. П. Горленко // Русский архив. 1893. № 3. С. 298–305. Цит. по: Горленко В.П. <Рассказ Якима Нимченко о Гоголе> // Гоголь в воспоминаниях современников / Ред., предисл. и коммент. С.И. Машинского. М.: Гос. издат. худож. лит., 1952. С. 81–82.

[77] Там же. С. 81.

Среди приехавших в Петербург выпускников Нежинской гимназии образовался кружок, центральной фигурой которого стал Гоголь. Помимо Мокрицкого в этот кружок входили: К. М. Базили, И. Г. Пащенко, А. С. Данилевский, Е. П. Гребенка, Н. Я. Прокопович, Н. В. Кукольник и другие. Приятели, поступившие на службу в разные министерства, часто встречались и совместно проводили время. Мокрицкий, по свидетельству младшего соученика Гоголя – Т. Г. Пащенко[78], отличался способностями к рисованию и проявил себя как художник-живописец[79].

Мокрицкий намеревался написать групповой портрет четырех своих нежинских товарищей – Н. В. Кукольника, П. Г. Редкина, Н. В. Гоголя и К. М. Базили, занятых чтением, о чем сообщает в своем «Дневнике» в августе 1835 года[80]. Начинающий художник, возможно, был вдохновлен полотном О. А. Кипренского «Читатели газет в Неаполе», которое демонстрировалось на выставке Академии художеств в 1833 году и имело большой успех. Портрет, задуманный Мокрицким, не был написан.

Говоря о кружке бывших гимназистов, Н. Г. Чернышевский отмечал, что помимо «веселости, соединенной с молодостью» вряд ли что-то могло объединять Гоголя с этими юношами[81]. Со временем и у Мокрицкого оставалось все меньше общих интересов с нежинцами, их общение постепенно сходило на нет[82].

Переезжая в столицу, как сообщает сам художник, он рассчитывал поступить в медико-хирургическую академию[83] и по примеру старшего брата Александра[84] связать свою жизнь с медициной. Данное намерение, скорее всего, было вызвано восприимчивым характером молодого человека, а не

---

[78] Воспоминания, записанные со слов Т. Г. Пащенко литератором В. К. Пашковым, были опубликованы в газете «Берег» от 18 декабря 1880 г., № 268.

[79] Пащенко Т.Г. Черты из жизни Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 45.

[80] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 42.

[81] Чернышевский Н.Г. Сочинения и письма Гоголя // Современник. 1857. № 8. С. 85–132. Цит. по: Чернышевский Н.Г. Сочинения и письма Н.В. Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 561.

[82] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 44.

[83] Там же. С. 150.

[84] Александр Николаевич Мокрицкий (1805–?), врач, в 1830-х годах практиковал в Пирятине.

изменчивостью его интересов к искусству и рисованию. Попытка стать врачом не увенчалась успехом, и Мокрицкий вынужден был поступить на гражданскую службу. 1 апреля 1831 года он становится канцелярским служащим в Департаменте горных и соляных дел, из которого 30 апреля был уволен, а с 11 февраля по 22 сентября 1831 года трудился писарем при журналисте Экспедиции Ссудной казны Санкт-Петербургского опекунского совета[85]. При этом, как следует из Аттестата, выданного 8 октября 1832 года, во время службы при Экспедиции Ссудной казны «вел он себя похвально» и исполнял возложенные на него обязанности с усердием[86].

В это время из-за недостатка средств Мокрицкому приходилось подрабатывать переводами. Как известно, в «Литературной газете», № 20 за 1831 год, был помещен выполненный им перевод одной немецкой статьи[87]. Стоит отметить, что данная статья – «Микеланджело. Из романа Ардингелло»[88], представляет собой отрывок из романа Иоганна Якоба Вильгельма Гейнзе «Ардингелло, или Счастливые острова» (1787)[89].

Вспоминая службу в Ссудной казне, сам художник сообщает, что у него появилось время для занятий искусством[90]. Уже в сентябре 1831 года Мокрицкий числился посторонним учеником Академии художеств[91]. Именно в это время, как предполагают исследователи, состоялось знакомство начинающего художника с А. Г. Венециановым. Мокрицкий, уже получивший некоторую профессиональную

---

[85] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 10.

[86] Там же.

[87] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 196–198.

[88] Литературная газета. 1831. Т. 3. № 20. С. 157–158.

[89] Впервые полностью переведен на русский язык М. А. Петровским в 1935 году под названием «Ардингелло и блаженные острова» (Гейнзе В. Ардингелло и блаженные острова / Пер., ст. и коммент. Михаила Петровского. М.; Л.: Academia, 1935. 596 с.).

[90] Мокрицкий А. Автобиография. С. 150.

[91] Посторонние (или вольноприходящие) ученики, относительно которых не вводилось никаких численных ограничений, обладали правом бесплатного посещения как рисовальных, так и всех учебных и художественных классов Академии, а также имели возможность представлять на суд Академического Совета свои произведения и получать на экзаменах медали всех достоинств. Во время обучения посторонним ученикам могли выплачиваться единовременные и периодические пособия.

подготовку, стал его учеником в начале 1832 года[92]. Юноша часто бывал в гостеприимном и хлебосольном доме Венецианова, где на воскресных обедах собирались представители петербургского общества[93].

Своих питомцев, «счастливо и весело учившихся в дворцовых залах» и в залах Эрмитажа, Венецианов навещал практически каждый день[94]. Под его руководством в 1833 году Мокрицкий написал интерьер «Вид картинной галереи Эрмитажа» (1833, ГЭ) (Кат. 2) (Рисунок В.2). Кроме того, он принимал участие в работах, которые Венецианов поручал ученикам. Получив заказ на написание детских портретов, Венецианов, согласно воспоминаниям Мокрицкого[95], закомпоновал их в обрамлении венка из цветов и раздал воспитанникам: более сильным он доверил писать головы, а тем, кто был послабее – часть цветочной гирлянды. Мокрицкий, будучи, по-видимому, не самым сильным среди питомцев Венецианова, выполнил несколько розанов, за что получил два червонца. Написание перспективы кабинета В. А. Жуковского с портретами его «лучших друзей и приятелей» Венецианов, по свидетельству Мокрицкого, также распределил между своими учениками[96]: Михайловым был изображен интерьер кабинета, остальными учениками – фигуры. На долю Мокрицкого тогда достались две фигуры[97]. По предположению Приймак, в этой коллективной работе им был написан портрет А. В. Кольцова. Согласно записям «Дневника», знакомство Мокрицкого с молодым поэтом, «подающим большие надежды», состоялось 17 апреля 1836 года[98].

---

[92] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 9. При этом в «Воспоминании о Брюллове» Мокрицкий сообщает, что «начал своё художническое поприще под руководством почтенного наставника академика Венецианова» и «стал посещать классы Академии художеств «года за два до возвращения Брюллова в Отечество» (Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 146).

[93] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 73.

[94] Там же.

[95] Там же. С. 73–74.

[96] Речь о картине, написанной художниками школы Венецианова: Г. К. Михайловым, А. Н. Мокрицким и др. «Субботнее собрание у В. А. Жуковского» (1834 – 1836, Всероссийский музей А. С. Пушкина) (Кат. 45) (Рисунок В.3).

[97] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 74.

[98] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 76.

Занимаясь с Венециановым, Мокрицкий посещал классы Академии. Вскоре из-за материальных затруднений ему пришлось прервать обучение и в конце 1833 года уехать на родину в Малороссию. Молодой художник находился в родном Пирятине, когда в июле 1834 года «Последний день Помпеи» Брюллова доставили в Петербург.

Чтобы выручить средства на продолжение своей учебы в столице, Мокрицкий писал портреты окрестных помещиков. При этом занимался писанием с натуры и «писал все, что ни попадалось под руку», не забывая уроки Венецианова и занятия в Эрмитаже[99]. В это время, как сообщает Приймак[100], Мокрицкий много работал в имении Дегтяри, принадлежавшем П. Г. Галагану. Там в 1834 году художником была написана «Полуперспектива гостиной» (Кат. 16). Как сообщает в своем «Дневнике» 14 сентября сам Мокрицкий[101], в гостиной за вечерним чаем его внимание привлек вид стены с картинами в золотых рамах. Возле стены, которую снизу освещала лампа с матовым колпаком, стоял диван, а перед ним – столик и два кресла. Художник вознамерился написать эту полуперспективу при вечернем освещении и на следующий день принялся за работу.

Мокрицкий вернулся в Петербург 30 ноября 1834 года, вновь приступив к занятиям в Академии художеств. При этом он возобновляет прежние связи и расширяет круг знакомств. Большую роль в судьбе начинающего художника сыграл его земляк – конференц-секретарь Академии В. И. Григорович[102]. Его академическая квартира, где одно время жил Мокрицкий, в 1830-х годах являлась, как писал В. В. Стасова, «чем-то вроде очень значительного и очень влиятельного

[99] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 146.

[100] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 10.

[101] Там же. С. 31.

[102] В. И. Григорович – художественный критик, в 1823 и 1825 годах являлся издателем «Журнала изящных искусств», объединившего историю, теоретический и практический материал в сфере изобразительного искусства. Выпуски включали публикации критического характера и переводы трудов зарубежных авторов. В 1829–1859 годах Григорович занимал должность конференц-секретаря Академии художеств. В 1831 году ему было поручено чтение лекций по теории изящных искусств.

художественного центра в Петербурге»[103]. Сюда входили признанные деятели культуры и молодые таланты. Именно здесь, по предположению А. В. Корниловой[104], могло произойти знакомство Мокрицкого с вице-президентом Академии художеств скульптором графом Ф. П. Толстым, скульптором бароном П. К. Клодтом, живописцем И. К. Айвазовским. Здесь же, очевидно, состоялось знакомство с В. И. Штернбергом. Мокрицкий прислушивался к мнению Григоровича и пользовался его покровительством. Благодаря связям Венецианова и Григоровича молодой художник получил возможность давать частные уроки в домах их общих знакомых, в число которых входили Н. И. Греч (издатель «Сын Отечества» и «Северной пчелы») и П. А. Плетнев (поэт, критик, профессор Петербургского университета). В доме последнего он неоднократно встречался с А. С. Пушкиным. Позже Мокрицкий станет автором рисунка, запечатлевшего поэта на смертном одре (Кат. 231) (Рисунок В.4).

В конце декабря 1835 года за портрет Е. И. Пузино[105] (1835, ГРМ) (Кат. 26) (Рисунок В.5) он был награжден малой серебряной медалью и принят в Академию художеств пенсионером[106]. В «Дневнике» Мокрицкий сообщает, что процесс создания данной картины шел удачно, сожаление вызывало лишь «положение

---

[103] Цит. по: Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 10–11.

[104] Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Корниловой. Л.: Искусство, 1980. С. 344.

[105] Портрет Екатерины Ивановны Пузино является парным портрету ее супруга Поликарпа Ивановича Пузино (Кат. 27) (Рисунок В.6). Данные произведения Мокрицкого поступили в собрание Государственного Русского музея в 1918 году от В. И. Пузино (Петроград): Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. В 15 т. Т. 3. Первая половина XIX века (К-Я). СПб.: Palace Editions, 2008. С. 80. Об этих картинах идет речь в письме О. В. Пузино, написанном 5 августа 1918 года П. И. Нерадовскому, бывшему в то время заведующим художественным отделом Русского музея. Обращаясь к Нерадовскому с просьбой о приобретении музеем портретов, потомок изображенных Мокрицким супругов сообщает: «У меня на руках имеются два портрета моих прадеда и прабабки (прадед – помещик Новгородской губ., доктор медицины, участник войны 1812 года, автор целого ряда трудов, в том числе книги «Пословицы и загадки», хранящийся как редкий экземпляр в Публичной Библиотеке); портреты исполнены масляными красками, известным, кажется, в свое время миниатюристом Mokritzkim; дата исполнения обозначена 1835 г.» (ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 1273. Л. 1).

[106] Согласно записям, сделанным в «Дневнике» Мокрицкого, Григорович поздравил молодого художника «с принятием в Академию» в качестве пенсионера уже 18 ноября 1835 года (Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 53).

fas»[107]. Кроме того, он пишет, что Венецианов был доволен этой работой, а Григорович, указав на погрешности в рисунке, нашел в ней много хорошего[108]. В тоже время молодой художник признается, что В. И. Панаев – директор канцелярии Министерства Императорского двора, «разругал» портрет Пузино «как темную вещь». Он похвалил в ней блонды, ленты и платье, о лице же отозвался довольно резко[109].

Помимо академического содержания с октября 1836 года Мокрицкий получал пособие от Общества поощрения художеств.

Обучаясь в Академии, Мокрицкий продолжал занятия с Венециановым. Юноша по-прежнему пользовался советами своего наставника, показывал ему работы, как и раньше, бывал в его доме[110]. При этом нельзя не заметить, что Мокрицким ни слова не сказано о Венецианове в «Автобиографии». Из ее текста следует, что после переезда из Нежина в Петербург в 1830 году молодой художник поступил в Академию, где, проходя все ступени обучения и «обласканный Брюлловым», постепенно стал медалистом[111]. За время обучения Мокрицкий неоднократно получал медали. Однако первой из них (малой серебряной за «Портрет Е. И. Пузино») он был награжден за год до возвращения прославленного художника из Италии.

Брюллов приехал в Петербург в мае 1836 года. Благодаря поддержке Григоровича Мокрицкий «сделался его бескорыстно-восторженным почитателем и терпеливым, смиренным учеником»[112]. При этом, как отмечают исследователи[113], совершено потерял свою индивидуальность.

Мокрицкий находился при Брюллове практически безотлучно: занимался в классе портретной и исторической живописи в Академии художеств, наблюдал за работой художника в мастерской, навещал его на квартире и сопровождал во

---

[107] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 44.
[108] Там же. С. 49.
[109] Там же. С. 52.
[110] Там же. С. 11.
[111] Мокрицкий А. Автобиография. С. 150.
[112] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 198.
[113] Фомичева З.И. А.Г. Венецианов - педагог / Акад. художеств СССР. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. С. 75.

время визитов. Брюллов стал для Мокрицкого кумиром. Во внешности наставника юноша видел черты олимпийских богов, а в его мастерскую входил как в святилище. В подобном почитании прославленного живописца Мокрицкий не был одинок. Т. Г. Шевченко, также бывший учеником Брюллова, в своей автобиографической повести «Художник»[114] пишет, что мастерская «незабвенного учителя» уподоблялась «храму, светильнику прекраснейшего искусства»[115].

Мастерская Брюллова действительно представляла собой особенное место. Как и мастерские некоторых других профессоров Академии, она стала своеобразным образовательным центром, но пользовалась при этом исключительной популярностью и авторитетом[116]. Современники отмечали особое влияние, которое оказывал Брюллов на развитие юных талантов[117]. Он не только увлеченно беседовал об искусстве, но и заботился об интеллектуальном развитии учеников, стремился расширить их кругозор. В его мастерской будущие художники изучали точные науки, перспективу и анатомию, читали труды по истории и географии, знакомились с литературой: как с классическими авторами, рекомендованными Брюлловым – Гомером, Овидием, Данте, так и с последними новинками. В мастерской, по словам Мокрицкого, стояла электрическая машина и имелась небольшая библиотека, состоящая из книг по истории древнего и новейшего времени, естественным наукам и физике, а также путешествий и романов[118].

Брюллов был прост и открыт для общения, при этом являлся требовательным и нетерпеливым педагогом. Даже Мокрицкий, который находился при нем неотлучно и пользовался его особым расположением,

---

[114] Неизданные произведения Т.Г. Шевченка. Художник // Киевская старина. 1887. № 1. С. 1–35; № 2. С. 193–236; № 3. С. 386–411.

[115] Цит. по: Повесть Тараса Шевченко «Художник»: Иллюстрации, документы: Альбом / Сост. Л.Н. Сак; предисл. П.А. Белецкого; коммент. В.Е. Судак. Киев: Мыстэцтво, 1989. С. 319.

[116] Молева Н.М., Белютин Э.Н. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. С. 258.

[117] Каменский П.П. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839. Статья первая. Живопись // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37, отд. 3. С. 25–56.

[118] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 153.

временами испытывал на себе крутой нрав наставника. При этом гнев его Мокрицкий сравнивал с грозой на небе: «пройдет и снова ясно»[119].

В апреле 1837 года Григорович[120] сообщал, что Мокрицкий делает большие успехи под руководством Брюллова, при этом отмечал «портрет масляными красками», представленный молодым художником на последней академической выставке[121]. 2 октября 1838 года за классный этюд «Святой Себастьян» (Кат. 57) и портрет скульптора Ф. И. Эппингера[122] (Кат. 56) Мокрицкий получил первую серебряную медаль, а 24 сентября 1839 года – вторую золотую медаль за композицию «Дочерняя любовь римлянки» (Кат. 61). В октябре это полотно, представленное на академической выставке, получило неодобрительный отклик в «Северной пчеле»[123]. Автор публикации не видел в картине Мокрицкого оригинальности, при этом замечал в исполнении поправки его учителя, а в цветовом решении – преобладание белил в освещенных местах, характерное для колорита Брюллова[124]. В ноябре Каменский[125], напротив, отмечал, что Мокрицкий достиг больших успехов: глаз художника стал точнее, его кисть оживилась, а колорит прояснился. Интересно, что в «Русском энциклопедическом словаре»[126], издаваемом профессором Петербургского университета И. Н. Березиным, в статье, посвященной Мокрицкому, сообщается, что из картин живописца наиболее замечательны «Святой Себастьян» и «Дочерняя любовь римлянки».

---

[119] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 170.

[120] Григорович В.И. Отчет Комитета Общества поощрения художеств за истекший год, с 28-го апреля 1836-го по 28-е апреля 1837 года, читанный в общем собрании г. членом-секретарем В.И. Григоровичем // Художественная газета. 1837. №№ 9–10. С. 141–156.

[121] Там же. С. 143–144.

[122] «Портрет Эппингера» датируется Алексеевой 1839 годом (Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 364).

[123] Беглый взгляд на выставку Академии художеств. Статья 3 // Северная пчела. 1839. № 228, 10 окт., вторник. С. 909–912.

[124] Там же. С. 912.

[125] Каменский П.П. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839. Статья первая. Живопись // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37, отд. 3. С. 35.

[126] Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором С.-Петербургскаго университета И.Н. Березиным. СПб.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1873–1880. Отдел 3, т. 2: М–Н. 1875. С. 333.

Получением второй золотой медали завершилось «четырехлетнее пансионерство» и обучение Мокрицкого в Академии[127]. Стоит отметить, что время пребывания Мокрицкого в Академии художеств совпало с периодом между ее реформами. 19 декабря 1830 года была проведена реформа, которая открыла «эпоху новой Академии» и фактически превратила её в специальное учебное заведение. Отныне вместо мальчиков, чей возраст не превышал десяти лет, туда принимали юношей не моложе четырнадцати лет, отличавшихся художественными способностями. Как отмечено М. М. Раковой, одной из особенностей этого поколения учащихся, по сравнению с академистами первой трети XIX века, являлся более широкий круг изначальных житейских знаний и, вместе с этим, относительно меньшая подготовленность к знаниям художественным[128]. При этом сам Брюллов, по свидетельству М. Н. Железнова, всегда делал различие между старой Академией художеств, в которой он учился, и той, которой она стала после преобразований императора Николая I: о первой как об истинном питомнике русских художников Брюллов отзывался с любовью, а вторую считал бесполезным учебным заведением[129].

В 1840 году состоялись новые преобразования Академии, по сути зачеркнувшие предыдущую реформу. Были отменены возрастные и образовательные критерии, как и преподавание общеобразовательных дисциплин. Кроме того, вместо всех ранее существующих категорий учащихся введена единая категория платных учеников. Каждый из них теперь обязан был платить за учебу тридцать рублей в год, при этом обеспечивать себя жильем, одеждой (ношение формы оставалось обязательным), едой, а также учебными и художественными принадлежностями. В 1843 году Григорович, считавший устройство Академии художеств до 1840 года более результативным, в письме С.

[127] Мокрицкий А. Автобиография. С. 150.

[128] Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни / Предисл., общ. ред. и примеч. М.М. Раковой. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. С. 12–13.

[129] Железнов М.И. Заметка о К.П. Брюллове // Живописное обозрение. 1898. № 33. С. 662.

П. Шевыреву[130] с горечью сообщал, что в Академию стали поступать малограмотные или вовсе неграмотные люди и, как следствие, все специальные науки приносят им мало пользы.

В конце 1839 года Мокрицкий, окончивший Академию со званием свободного художника, вернулся в Пирятин. В скором времени он получил приглашение приехать в Житомир, где смог заработать средства на заграничную поездку. В Житомире Мокрицкий пробыл полтора года, по его собственным словам, был завален работой[131] и написал ряд портретов, в том числе – губернского почтмейстера С. Д. Шержинского (Кат. 69). Именно Шержинский, с которым Мокрицкий познакомился еще в 1833 году в Петербурге, предоставил ему жилье и обеспечил питанием. Помимо денег, полученных за портреты, Мокрицкий выручил две с половиной тысячи рублей ассигнациями, разыграв в лотерею картину «Дочерняя любовь римлянки». Полотно досталось Н. Г. Лошкареву. Таким образом художник собрал почти тысячу рублей серебром – сумму, которую он посчитал достаточной, чтобы прожить год-другой в Италии.

Чтобы проститься с родными и знакомыми перед отъездом за границу, Мокрицкий ненадолго приехал в Пирятин. Там он посетил помещицу У. Н. Селивановичеву, от которой получил благословение и «сверток с тремястами червонцами»[132].

1.3. А. Н. Мокрицкий как ученик А. Г. Венецианова и последователь К. П. Брюллова: к вопросу об эволюции взглядов на художественный метод

Попав в ученики к Венецианову, а позже став адептом Брюллова, А. Н. Мокрицкий явился не только невольным свидетелем культурных явлений, но и

[130] В. И. Григорович – С. П. Шевыреву, 3 марта 1844, Петербург // ОР РБН. Ф. 850. Ед. хр. 214. Л. 1–2. Цит. по: Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПБ, 2011. С. 23.

[131] Мокрицкий А. Автобиография. С. 151.

[132] Там же. С. 153.

непосредственным обозревателем художественной ситуации второй трети XIX века. Написанные им воспоминания, в прошлом представлявшие значительный интерес для исследователей русского искусства первой половины XIX века, и сегодня не утратили своей актуальности. Без эпистолярного наследия Мокрицкого крайне сложно было бы представить объективную картину художественной жизни 1830–1860-х годов. Так, своеобразной летописью культурных событий, очевидцем и участником которых в 1834–1840 годах стал молодой художник, является его «Дневник». Созданные им позднее мемуары – статья «Воспоминание о К. П. Брюллове» (1855), основанная на записях «Дневника», и очерк «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его» (1857), – содержат в себе ценнейшую информацию о педагогических взглядах, способах преподавания и художественном методе обоих его наставников.

Как Венецианов, не прошедший систематического обучения и отличавшийся независимостью взглядов, которые сформировались вне русла академических традиций (хотя, как отмечает Н. М. Молева[133], успехи академической школы не остались без внимания Венецианова), так и блестяще окончивший Академию художеств Брюллов, говорили о важности натуры, составляющей основу искусства. При этом отношение к натуре, подход к её познанию были разными.

Изучение натуры легло в основу созданного Венециановым метода подготовки художника. Работе с натуры придавалось большое значение и в академической системе обучения XVIII – начала XIX века, однако этот процесс признавался только как средство приобретения изобразительного языка, зрительному восприятию при этом отводилась второстепенная роль. У Венецианова процесс познания действительности был принципиально иным: натура и её восприятие человеком были неразрывно связаны, при этом первая целиком обусловливала второе. Именно законы зрительного восприятия давали возможность воссоздать точную картину того, что предстает перед художником в

[133] Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги: Кн. для учителя. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1991. С. 135.

натуре. Для первой половины XIX века такое предпочтение, отдаваемое «глазу», а не предмету как таковому, по словам исследователей русской художественной школы, имело глубоко прогрессивный смысл[134]. Однако этот принцип имел и свои минусы: научившийся хорошо работать с натуры, но при этом не изучивший предмет как таковой, «как он существует, в его объективной данности», его форму, ученик Венецианова сталкивался с серьезными трудностями при создании картины. Самого Венецианова также упрекали в отсутствии необходимой технической подготовки, дающей возможность реалистично передавать действительность на холсте[135]. В академической же системе основу обучения составляло изучение основных качеств натуры, каждого предмета и составляющих его частей в отдельности. Впоследствии это существенно облегчало задачу изображения без натуры любого предмета и в любом положении.

В «Воспоминании об А. Г. Венецианове и учениках его» Мокрицкий рассказывает не только о педагогической деятельности наставника и созданном им способе обучения, но и о целом явлении в русском искусстве первой половины XIX века, получившем название «школа Венецианова». Возникшая как художественно-образовательный центр в начале 1820-х годов, она просуществовала почти четверть века. Как исторически локальное явление школа пережила свой пик, пришедший на начало 1830-х годов (именно в это время Мокрицкий стал учеником Венецианова) и неизбежно последовавшее за ним угасание. Она растворилась, ушла на второй план, уступив место последователям Брюллова (что, однако, не означает её бесперспективность в целом).

Обучавшийся сначала у Венецианова, а впоследствии ставший учеником и поклонником таланта Брюллова, Мокрицкий тем самым оказался внутри важного художественного процесса. В своем очерке, посвященном Венецианову, он не

---

[134] Молева Н.М., Белютин Э.Н. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 201.

[135] Николаева Н. А.Г. Венецианов / Под ред. Сергея Глаголя. М.: И.А. Маевский, 1914. С. 24–25.

только «указывает на заслуги почтенного академика» и «вкратце определяет его деятельность». Подробно описывая систему, по которой Венецианов обучал своих учеников, Мокрицкий определяет и суть его художественного метода. Отвергавший первоначальное рисование с так называемых оригиналов Венецианов начинал обучение сразу с гипсов, а также с предметов обихода: коробочки, стул, фуражка, корзинка. Рисуя эти вещи, ученик должен был вместе с линиями привыкнуть и к осязанию форм, их трёхмерности.

Особенность системы заключалась и в технике рисунка. Венецианов, по воспоминаниям Мокрицкого, не стремился приучать учеников к красивому штриху, дающему лишь однообразие и уклонение от истины[136]: привыкшие к «красивым рогожкам», они испытывали затруднения в попытках изобразить предмет с натуры и смоделировать его объем – хотели передать, к примеру, гипс, а получали оригинал[137]. Таким образом, копирование, рисование с образцов для Венецианова, как пишет Мокрицкий, это напрасная трата времени. Его методика основывалась на изучении натуры и антиков, так как именно в процессе изображения объемной формы приобретается мастерство. При этом рисование с оригиналов, в котором Венецианов не видел пользы, являлось начальным (а, по сути, основополагающим) этапом обучения в Академии художеств: рисование в классе оригиналов предшествовало занятиям в классе гипсовых фигур, после которого следовал класс натурный. Сам Мокрицкий, чьи педагогические взгляды в целом были ориентированы на академические принципы, говорил, что ученик, прежде чем начать рисовать с натуры, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих мастеров[138].

Приступая к работе с цветом и знакомясь с кистями и красками, ученик Венецианова изображал те же гипсовые головы и простые предметы: фрукты, ленты, металлические и стеклянные вещи. Учитель составлял небольшие группы из кабинетных принадлежностей, цветов и дамских аксессуаров[139]. Изображая

---

[136] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 68–69.
[137] Там же.
[138] Перов В. Рассказы художника. С. 103.
[139] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 69.

подобные объекты, воспитанник Венецианова учился видеть и передавать не только их цвет, но материальное различие, к примеру, бархата от атласной ленты. По сути, именно Венецианов первым в России ввел натюрморт в систему обучения живописи.

После написания таких небольших этюдов следовало изображение интерьера со всем многообразием предметов. Воспитанника, познакомившегося с красками, Венецианов приводил во дворец или Эрмитаж писать перспективу[140]. Под живопись предварительно выполнялся точный рисунок интерьера или «внутренность» комнаты. Стремясь и тут быть верным натуре, ученик передавал цветовое и материальное различие вещей, пространство и перспективу.

Таким образом, Мокрицкий не только определяет суть художественного метода Венецианова, но и его результативность: картинка, выполненная учеником в процессе обучения, становится произведением искусства.

Несмотря на единый метод, обучение и воспитание в школе Венецианова осуществлялись дифференцированно, с учетом индивидуальных особенностей каждого. Благодаря такому подходу среди венециановцев, по словам Мокрицкого, царило равенство. Наставник бережно и с уважением относился к дарованию воспитанника. Этот венециановский принцип – уважать самобытность ученика, не подавляя, а лишь помогая ему своей «методой», – оказался крайне важен для формирования Мокрицкого-педагога. Являясь убежденным сторонником академической системы обучения, он считал при этом недопустимым со стороны преподавателя подавлять индивидуальность ученика навязываемым методом.

«Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его», опубликованное к десятилетию со дня смерти художника, написано непосредственным представителем художественной среды второй трети XIX века. Толбин отмечал, что сведения, сообщенные Мокрицким о Венецианове, ценны «как факты малоизвестные или позабытые по давности времени»[141]. При этом изложенные в статье суждения Мокрицкого в качестве критика и обозревателя событий

[140] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 70.
[141] Толбин В. А.Н. Мокрицкий. С. 423.

современной ему культурной жизни существенно отличаются от позиции, занимаемой некоторыми учеными XX века.

Так, в начале 1980-х годов Т. В. Алексеева в своей работе «Художники школы Венецианова»[142] указывает на то, что написанные в разгар споров, которые возникли в стенах Московского училища живописи и ваяния вокруг предлагавшихся там нововведений, воспоминания Мокрицкого должны были доказать преимущества старых академических традиций, и, указав на заслуги почтенного академика, отвести деятельности Венецианова положенное ей скромное место. Автор мемуаров, по мнению Алексеевой, преследует основную цель – доказать, что школа Венецианова лишь направление в «перспективном роде живописи», малозначительное и случайное явление. В своём очерке, повествуя о делах своего первого наставника, Мокрицкий невольно, а в ряде случаев и сознательно, искажал смысл его деятельности и сущность понимания искусства. Обнаруженное искажение, скрытое «за внешне благожелательным тоном», является не явным и тонким. Говоря о двойственном смысле, заложенном в публикации Мокрицкого, исследователь ссылается на письмо Е. Я. Васильева к Н. А. Рамазанову[143]. Автор письма сообщает, что в дискуссии, которая велась в преподавательской среде МУЖВ и касалась метода преподавания, Мокрицкий высказывается о бесполезности рисования простых предметов с натуры в качестве начального этапа обучения, и в то же время хвалит ту же «методу» в своем «Воспоминании».

Кроме того, как замечено Алексеевой, на двусмысленный характер статьи Мокрицкого указывал еще А. М. Эфрос, ярчайший представитель отечественной художественной критики двадцатых – тридцатых годов XX века. А. М. Эфросом и А. П. Мюллер составлена книга «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников»[144], вышедшая в свет в 1931 году. В ней был собран богатый историко-документальный материал, связанный с жизнью и

---

[142] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 12.

[143] ОПИ ГИМ. Ф. 457. Д. 8. Л. 40–41.

[144] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., редакция и примеч. Абрама Эфроса и А. П. Мюллер. М.; Л.: Academia, 1931. 312 с.

творчеством живописца, в том числе и «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его» Мокрицкого. В статье «Венецианов в оценке бывшего ученика», которая послужила предисловием к «Воспоминанию», Эфрос обнаруживает, что, повествуя о Венецианове, Мокрицкий подводит итоги отжившему явлению и выносит приговор искусству группы живописцев, старший из которых был его учителем, а младшие – товарищами[145]. Как замечает ученый, суждения академика Мокрицкого как лица, самым прямым образом связанного с теми, о ком он говорил, имели авторитет. Так, именно очерк Мокрицкого, напечатанный в авторитетном журнале «Отечественные записки», получил определяющий характер и на протяжении полвека (с 1840-х по 1890-е годы) являлся единственным художественно-критическим документом, который можно считать выразителем отношения второй половины XIX века к Венецианову и его школе. «Воспоминание» Мокрицкого первый биограф Венецианова – П. Н. Петров[146] называет «самой обстоятельной статьей»[147] из всего опубликованного о художнике. Впрочем, по словам Петрова, «сочувственно написанный» Мокрицким очерк «не дает ничего обстоятельного и связного», при том, что автор обозначил намерение «определить деятельность» Венецианова[148].

По мнению Эфроса, «Воспоминание» может показаться похвальным словом и возданием за заслуги, оно «как будто ласково и признательно», «как будто преемственно, объективно и исторично». Впрочем, с точки зрения критика, это впечатление обманчиво и при внимательном прочтении «словесная вязь» Мокрицкого воспринимается сначала двусмысленной, а затем негативной. Бывший ученик хвалит Венецианова, но похвала, как замечает Эфрос, по сути, уничижительна. Действительно, при прочтении «Воспоминания» находим, что «старичок» Венецианов «был слишком слаб и добр», а ученик его, представитель «этой маленькой школы», «не отличавшийся особенным образованием», «рабски

[145] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 47.
[146] Петров П.Н. Алексей Гаврилович Венецианов, отец русской бытовой живописи. 1780 – 1846 // Русская старина. 1878. Т. 23. Октябрь. С. 265–280.
[147] Там же. С. 267.
[148] Там же. С. 268.

копируя натуру», «с небольшим трудом» выполнял «приятную картинку», где «правдоподобие предметов достигалось через слепое подражание».

Мокрицкий, по убеждению Эфроса, – «брюлловец, изменивший венециановской семье». Он сделал то, что сделали все после триумфа Брюллова – «принял свет истины в обновленном академизме»[149]. Как считает искусствовед, венециановские годы для Мокрицкого – лишь школьная пора, обучавшая первым шагам в искусстве. Для дальнейшего развития художнику необходимо выйти за ее границы, так как, оставаясь в рамках венециановских задач, он не имеет будущего. С мнением критика нельзя не согласиться, ведь, по словам самого Мокрицкого[150], ученики Венецианова, которые без борений, тихо и скромно покинули «сцену художественной деятельности» и удались «в мирные уголки России», подобны звездочкам, незаметно сошедшим с небесного свода при блеске великолепного солнца.

Сам Венецианов для Мокрицкого, с точки зрения Эфроса, прежде всего преподаватель, не столько самостоятельная историческая фигура, сколько часть его собственной биографии. Мокрицкий, по словам исследователя, «ставит венециановцев глубоко в тень брюлловских эпигонов»[151], что подчеркнуто похвалой, адресованной Зарянко. Последний решительнее всех совершил переход от Венецианова к Брюллову, олицетворив собою успех измены. Сам же Мокрицкий, по убеждению Эфроса, – «посредственный живописец, слабейший из венециановцев и скучнейший из брюлловцев»[152], остался в памяти поколений не столько за свою живопись, сколько за литературные воспоминания. Столь низкая оценка, данная творчеству Мокрицкого, объясняется субъективностью критика и немногочисленностью уцелевших произведений художника. При этом работы, которые были созданы в период его тесного общения с Брюлловым (в том числе выпускная картина, выполненная под влиянием учителя), не сохранились. Счастливым исключением является «Женский портрет» (1841, Калужский музей

[149] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 49.
[150] Там же. С. 90.
[151] Там же. С. 52.
[152] Там же. С. 51.

изобразительных искусств) (Кат. 71) (Рисунок В.17), который, однако, характеризует его автора скорее как художника, работавшего в жанре так называемого светского портрета с общепринятой иконографией, нежели как мастера, унаследовавшего живописную манеру своего кумира. Полноценно рассмотреть художественные особенности творчества Мокрицкого в контексте круга «брюлловцев» достаточно сложно. Стоит отметить, что и сам Эфрос не сравнивал его конкретно ни с кем из учеников Венецианова, перешедших к Брюллову. Произведения «итальянского периода», написанные Мокрицким в духе Брюллова, не позволяют говорить о нем как о «скучнейшем» из последователей прославленного художника, хотя в технических моментах эти полотна, возможно, и уступают творениям более даровитых «перебежчиков» от Венецианова к Брюллову – Г. К. Михайлова и А. В. Тыранова. Судьба последнего особенно показательна: один из талантливых учеников Венецианова обрел популярность своими эффектными портретами, созданными под влиянием Брюллова.

В исторической перспективе развития искусства школа Венецианова стала восприниматься уже не локальным, а ярким вневременным явлением, чего не мог предполагать непосредственный очевидец ее расцвета и неизбежного угасания – Мокрицкий. Учеба у Венецианова явилась для него (как и для многих других воспитанников школы) лишь начальным этапом в профессиональном становлении, а писание интерьеров под руководством почтенного академика только указывало верный путь к дальнейшим успехам. Этот факт подтверждает сама метода обучения венециановской школы. «Ученики у Венецианова, – свидетельствует Мокрицкий, – знакомились со всеми предметами, потому что не знал он, какой кому придется избрать род живописи; знал только, что для каждого рода живописи нужно уметь написать то и другое, и третье»[153].

Обозревая события культурной жизни, Мокрицкий отнюдь не ставил себе цель уничижение заслуг Венецианова и значения его школы. Мокрицкий – свидетель, выразивший взгляд своего поколения на творческий метод, а не сознательный исказитель, каким он предстает нам в суждениях ученых XX века.

[153] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 74.

Интересно, что Раковой при рассмотрении мемуаров современника Мокрицкого – художника В. Е. Раева, отмечен несколько снисходительный тон, с которым тот пишет о Венецианове. По ее мнению, Раев «не сумел оценить по достоинству ни его самого, ни направленности его педагогики»[154].

Как известно, уже обучаясь в Академии художеств, Мокрицкий продолжал занятия с Венециановым, как и прежде, пользовался его советами. На тот момент, как отмечает Приймак, авторитет Венецианова для молодого художника был настолько велик, что произведение учителя не меркнет в его глазах рядом с прославленной картиной Брюллова «Последний день Помпеи». Со временем, однако, терпимость и деликатность Венецианова вызвали в Мокрицком некоторую небрежность и даже пренебрежение к мнению учителя[155]. Данные перемены в отношении могли быть вызваны тем, что как художник Венецианов утрачивал свою популярность.

Именно в это время на горизонте искусства восходило новое светило. Мокрицкий стал учеником Брюллова (т. е. одним из «потерянных людей», как Венецианов называл своих воспитанников – А. В. Тыранова, К. Г. Михайлова, которые, попав под обаяние славы и таланта «Великого Карла», изменили принципам пройденной школы) и на протяжении всей своей жизни не переставал испытывать влияния его легендарной личности (в большей степени, как считают некоторые исследователи, именно личности, а не художественного метода Брюллова). Триумф создателя «Последнего дня Помпеи» оказал влияние на творчество многих художников: за ним последовали как молодые таланты, так и уже сформировавшиеся мастера. При этом именно Мокрицкий, по мнению Молевой, «представлял как бы внешнюю, поверхностную сторону влияния»[156].

Деятельность Брюллова в качестве педагога, профессора класса портретной и исторической живописи, стала этапом в истории Академии художеств. В основе его творческого метода, помимо полученной академической школы (Брюллов 12

---

[154] Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни. С. 197.
[155] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 12.
[156] Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. С. 171.

лет проучился в Академии художеств, которую с триумфом окончил), лежал принцип изучения натуры. Он настойчиво рекомендовал своим ученикам приобщаться к действительности, а картины, написанные без натуры, презрительно называл «отсебятиной»[157]. В своих взглядах Брюллов, как отмечают исследователи русской художественной школы первой половины XIX века, не был одинок, принцип следования натуре разделяли и другие педагоги Академии художеств. Его художественный метод (полностью не реализованный в творчестве) не выходил за рамки доминирующей художественной системы. Однако понимание Брюлловым искусства существенно разнилось с официальными академическими установками. Он стремился обучать не столько профессиональному мастерству, сколько искусству как форме отклика на окружающую действительность. Отделение ремесла от творчества являлось основным принципом художественного метода Брюллова.

В статье «Воспоминание о К. П. Брюллове» Мокрицкий повествует о личностных качествах, творческих и педагогических установках своего учителя, которые во многом сформировали его не только как художника, но и как педагога.

Так, рисунок, впрочем, как и своевременное обучение этой «азбуке искусства», играли у Брюллова первостепенную роль: «Поздно учиться рисунку тогда, – говорил он, – когда живая женщина нравится более Венеры Мецидейской»[158]. Именно свободное владение рисунком позволяет художнику без затруднений передавать задуманное. В последствии сам Мокрицкий, став преподавателем Московского училища живописи и ваяния (где обучение основывалось на классических принципах и идеалах Академии художеств), будет уверен: рисунок – «важнейший принцип изобразительных искусств»[159], а раньше

[157] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 14.

[158] Железнов М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве // Отечественные записки. 1856. № 7. С. 117.

[159] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 4 об.

времени предоставить ученику краски, не упрочив в нем рисунка, значит, вместо художника сделать из него маляра[160].

От своих учеников Брюллов требовал, чтобы те как можно больше изучали антики. На изучении антиков основывалось и обучение в школе Венецианова. Однако творчество в дальнейшем предполагало «слепое подражание», следование натуре. Академией художеств, напротив, утверждалось превосходство искусства над натурой. Эстетика объективной красоты оставалась незыблемой. Так, в книге «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» И. Ф. Урванова – выученика Академии и опытного педагога, от художника, помимо прочего, требуется ориентация на «избранную» натуру, взятую с учетом, «где и какую натуру употреблять должно и как недостатки оной пополнять из разных мест»[161]. Брюллов же считал, что, научившись передавать тело, нужно обращаться не к его идеализации, не к поправкам модели, а к попыткам более живо и правдоподобно его изображать.

Знание человеческого тела, его строения было основополагающим. Изучение Бельведерского торса, статуи Германика, Лаокоона и Боргезского бойца, как сообщает Мокрицкий, являлось первостепенным для ученика. Антиноя, Венеру, Аполлона, как и другие скульптуры, в которых анатомия форм выражена менее заметно, Брюллов советовал рисовать позже[162]. В дальнейшем, Мокрицкий-педагог, убежденный в необходимости изучать строение человека, напишет: «Без знания анатомии, нельзя ни понять правильного рисунка и красот антиков в гипсовом классе, не ступить шагу в натуре»[163].

Большое значение имело и то, что ученик, посещавший мастерскую Брюллова, мог видеть, как работает учитель и следить за его кистью[164]. Некоторые произведения создавались буквально на глазах Мокрицкого. Кроме того, Брюллов регулярно просматривал и даже изредка поправлял ученические

---

[160] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 37; ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 3.

[161] Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. С. 15.

[162] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 172.

[163] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 2–2 об.

[164] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 151.

работы. Этот живой показ много давал начинающим живописцам. Так же и Мокрицкий (очевидно, для большей наглядности), по свидетельству Перова, часто, взяв палитру в руки, садился поправлять этюды учеников. Вслед за Брюлловым он обращал их внимание и на столь важную сторону художественного образования как овладение культурой прошлого, призывал копировать старых мастеров и был уверен: «мудрые старики всему научат»[165].

Сам Мокрицкий, хотя и применял в своей педагогической практике принципы художественного метода Венецианова, был твёрдо убежден, что стремление следовать натуре непременно должно «сопровождаться чувством составить картину»[166]. Картина при этом – не просто учебная работа, выполненная в процессе овладения художественным ремеслом, не «продукт» изучения натуры, не её точная копия. Картина для Мокрицкого – это произведение искусства, логически завершенное целое, интеллектуальный и живописный труд художника, который прошел крепкую академическую школу. Изученная за время учебы натура является инструментом для её создания. Не случайно и то, что именно словами Брюллова завершается «Автобиография» Мокрицкого: «Душа художника как зеркало, должна отражать в себе всю природу; образованный вкус его выберет из неё прекрасное, а талант передаст ее в картине»[167].

Вышеизложенное позволяет сделать вывод, что Мокрицкий явился носителем специфического художественного мировоззрения. В его убеждениях как художника, а в большей степени как педагога, соединились принципы обучения и Брюллова, и Венецианова. Формирование его педагогических взглядов, происходило, пусть и в неравной степени, но под воздействием личности и творческого метода каждого из учителей. В воспоминаниях о Венецианове Мокрицкий непосредственно выразил взгляд своего поколения на

---

[165] Цит. по: Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 69.

[166] Там же.

[167] Мокрицкий А. Автобиография. С. 158.

художественный метод наставника, не ставя при этом цель сознательно исказить смысл и умалить значение его творческой деятельности.

Глава 2. Итальянский период в творчестве А. Н. Мокрицкого

2.1. А. Н. Мокрицкий как представитель русской колонии в Риме 1840-х годов. Приоритетные жанры в творчестве художника

Наиболее характерным явлением в живописи второй трети XIX века стал «итальянский жанр». Сюжеты, взятые из повседневной жизни Италии, были крайне востребованными среди выпускников-академистов, приехавших в Рим для усовершенствования своего мастерства.

Мокрицкий, оказавшись в Риме в сороковых годах XIX века, стал участником жизни колонии русских художников. Обладая средними живописными данными, он являлся типичным представителем художественной среды, активно реагируя на характерные тенденции этого времени. Так, Г. Ю. Стернин, объективно указав место Мокрицкого на условном групповом портрете «художнического братства» 1830–1840-х годов – «не в центре и не в первом ряду, но и не в последнем»[168], справедливо замечает, что его фигура является «вполне репрезентативной» как в личностном, так и социокультурном аспекте.

Работая в 1840-х годах в Италии и будучи вовлеченным в культурные процессы того времени, Мокрицкий в числе прочих обратился к «итальянскому жанру». Его произведения носят подражательный характер и ориентированы на мнение и оценку коллег-современников. Одобрение и положительные отзывы последних были крайне важными для художника.

Ставший основополагающим источником для исследования жизни и творчества Мокрицкого «Дневник художника А. Н. Мокрицкого» со вступительной статьей и примечаниями Приймак, имеет достаточно узкие хронологические рамки (записи в «Дневнике» сделаны Мокрицким в 1834–1840 годах) и не захватывает 1841–1849 годы, проведенные художником в Италии.

[168] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. С. 37.

Характерные ситуации и ключевые события жизни римской колонии русских художников сороковых годов XIX века, участником и отражателем которых явился Мокрицкий, восстановлены благодаря литературным и архивным материалам.

О поездке в Италию Мокрицкий, по его признанию, мечтал с первой минуты своего служения искусству[169]. Желание это возникло у начинающего живописца неслучайно. Привлекательность Италии для русских путешественников отмечал Ф. В. Чижов: «Вековая летопись событий, источник истинно-западной образованности; родник, вместе законодатель и судья западного искусства; наконец самая первая купель всего Запада Европы, Италия найдет беседу с каждым, отыщет возможность занять ум и овладеть сердцем каждого пришельца»[170]. Путешествие на «родину изящных искусств» в первой половине XIX века, действительно, было неким паломничеством, почти обязательным для любого образованного человека и непременным для каждого художника. Последний, оказавшись в особой атмосфере, среди руин античного мира и памятников искусства Возрождения, находил в «Вечном городе» плодородную почву для творчества. Вернувшись из Италии Ф. И. Иордан (Ф. И. Иордан – А. А. Иванову, 11 декабря 1852) писал: «<…> хотя все и кричат, что там (в Италии. – *Е. Ш.*) мы мало занимаемся, а здесь (в Петербурге. – *Е. Ш.*), от души скажу, что и сотой доли того не делаем…»[171]. Каждый приехавший в Рим, по свидетельству, П. В. Анненкова, полностью забывал о современной жизни, отдаваясь «воспоминаниям истории и искусства», объектами его внимания становились «статуя, картина, новая находка в этой земле, до сих пор еще наполненной шедеврами древних»[172].

---

[169] Мокрицкий А. Автобиография. С. 152.

[170] Чижов Ф. Римские письма с эпиграфом: Delectat me, Roma, tuas spectare ruinas (Aeneas Sylvius). 2 части, в 12°. Спб. 1846 // Московский литературный и ученый сборник. М.: Тип. Ав. Семена, 1847. С. 61–62.

[171] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М.: XXI в. Согласие, 2001. С. 539.

[172] Цит. по: Там же. С. 231–232.

Окончив в 1839 году Императорскую Академию художеств со званием свободного художника, Мокрицкий по причине расстроенного здоровья не мог далее оставаться в Петербурге и был вынужден уехать в родной Пирятин. В скором времени он переехал в Житомир, где писал портреты на заказ. В рекомендательном письме о Мокрицком, адресованном И. А. Потемкину – тайному советнику, посланнику при дворах Римском и Тосканском, военный губернатор Житомира Г. С. Лошкарев обращается с просьбой: «Зная милостивое покровительство, которое Вы оказываете русским художникам, я честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство не отказать и Мокрицкому в Вашем благорасположении. К настоящей просьбе моей я побуждаюсь наиболее тем, что в годичное пребывание Мокрицкого в Житомире я был личным свидетелем и его горячей любви к своему искусству и его отличного, безукоризненного поведения»[173].

Ненадолго, чтобы проститься с родными, Мокрицкий вернулся в Пирятин. Оттуда в августе 1841 года на собственные средства он отправился в Италию. Преодоленный Мокрицким путь был приблизительно одинаков для всех русских академических выпускников: «Скоро, – вспоминает художник, – почтовая тройка несла меня по дороге к австрийской границе, а оттуда почтовая карета через Вену, Триест, Алкону и Фулиньо доставила меня в Рим»[174].

Время пребывания Мокрицкого в Италии – сороковые годы XIX века – совпало с наиболее ярким периодом существования римской колонии русских художников. Основную её часть составляли пенсионеры Академии художеств, Общества поощрения художников, а также художники, получившие возможность совершенствовать своё мастерство на средства меценатов. Так, живописец Раев приехал в Рим на средства В. А. Перовского, затем получал пенсионерское содержание от Академии художеств. Пенсионерами Академии среди прочих являлись живописцы: И. К. Айвазовский, В. И. Штернберг, С. М. Воробьев. В

[173] Г.С. Лошкарев – И.А. Потемкину. 22 октября 1841, Житомир // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 109. Л. 262–262 об.

[174] Мокрицкий А. Автобиография. С. 153.

1840-х годах на «свой кошт» в «европейскую столицу искусств» прибыли: А. И. Иванов, Е. Г. Солнцев, братья Г. Г. и Н. Г. Чернецовы. Со многими художниками римской колонии (например, с Айвазовским) Мокрицкий был хорошо знаком и близко общался еще до приезда в Италию, со Штернбергом его связывала тесная дружба и душевная привязанность.

«Своекошный живописец Мокрицкий» жил в Риме на виа Сан Исидоро (via S. Isidoro), 17[175] и активно работал. По прибытии, со слов самого художника, он сразу же стал налегать на этюды с натуры. Следуя личным предпочтениям, в первую очередь приступил к изучению портретной живописи: посещал галереи и знакомился с работами Ван Дейка, Веласкеса, Тициана. Кроме того, сам написал много портретов, при этом не копировал приемы старых мастеров, а руководствовался натурой. В «Автобиографии» художником, помимо этюдов с моделей, отмечены следующие портреты (как подчеркнуто самим Мокрицким, написанные им бесплатно): «портрет Е. Н. Кривцовой, мужа ея, директора русских художников[176] г. Кравцова (портрет П. И. Кривцова (Кат. 97). – *Е. Ш.*), гг. Риччи, Давициелли, пенсионера Рамазанова (портрет скульптора А. Н. Рамазанова[177]. – *Е. Ш.*), Стовассера (портрет скульптора П. А. Ставассера (Кат. 84). – *Е. Ш.*) и Рязанова (очевидно, портрет архитектора А. И. Резанова[178] (Кат. 115). – *Е. Ш.*), римлянина Мазелли, живописца Мазончида, Бонафеде (как предполагает Приймак[179], портрет Ю. (Ж.) П. Бонафеде, химика-мозаичиста (Кат.

---

[175] Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 446.

[176] Должность начальника над русскими художниками в Риме официально утверждена с января 1840 года, П. И. Кривцов назначен начальником над «русской колонией» с 1841 года, в сентябре 1844 года его сменил Л. И. Киль.

[177] Рамазанов находился в Италии с сентября 1843 по октябрь 1846 года. Портрет скульптора Рамазанова (Кат. 114) указан в перечне работ, выполненных Мокрицким в 1844 году: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160. Очевидно, не единственный портрет Рамазанова: «Грудной портрет скульптора Рамазанова» (Кат. 144) был одной из девяти работ, отправленных Мокрицким из Рима в Петербург в августе 1847 года (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2) и представленный в том же году на выставке художественных произведений в Академии художеств.

[178] «Портрет пансионера Рязанова» написан Мокрицким в 1844 году: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

[179] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 243.

107). – *Е. Ш.*), доктора Розетти, детей адвоката Якучи, армянского епископа[180], его наместника Педра-Эдуарда[181] и живописца из Милана Кеса»[182].

При начальнике над русскими художниками Кривцове, чей портрет написал Мокрицкий, для русских пенсионеров в Риме была создана библиотека. Присланные из России книги подбирались М. П. Погодиным. «На днях, – пишет Кривцов Погодину в январе 1842 года, – получили мы обещанную для общины русских художников библиотеку. <…> Гг. художники чрезвычайно были обрадованы»[183]. В письмах Н. М. Языкова находим: «Русским художникам, находящимся в Риме, какой-то купец московский (Московский купец первой гильдии А. И. Лобков. – *Е. Ш.*) пожертвовал очень хорошо составленную библиотеку русских книг – недавно пребыла сюда последняя половина оных»[184]. Известно, что из библиотеки Дирекции Мокрицкий брал сочинения Г. Р. Державина в 4 томах[185]. Кроме того, в списке книг, которые были выданы художникам, за Мокрицким и Штернбергом числились четыре части исторического романа И. И. Лажечникова «Басурман»[186].

Об интересе, проявленном Мокрицким к портретному жанру в первое время его пребывания в Италии, свидетельствует отчет конференц-секретаря Императорской Академии художеств В. И. Григоровича – «Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находившихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году» (далее – Список)[187]. Находившийся в Риме с 19 марта по 27 июля 1842 года и

---

[180] По предположению Н. Л. Приймак, портрет Г. К. Гайвазовского (Айвазовского), жившего в Италии с 1826 по 1848 год, брата И. К. Айвазовского.

[181] Портрет наместника армянского епископа Педро Эдуарда (Кат. 111). В списке произведений Мокрицкого (Дневник художника А.Н. Мокрицкого) датируется 1843 – 1846 годами.

[182] Мокрицкий А. Автобиография. С. 153.

[183] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 251.

[184] Цит. по: Там же. С. 282.

[185] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 469–469 об.

[186] Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 322.

[187] «Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находившихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году» находится в архивном фонде Академии художеств в Санкт-Петербурге (РГИА. Ф. 789.

посетивший мастерские русских художников Григорович сообщает о следующих работах Мокрицкого: «две головы со старика, рисунки классные и костюмы акварелью 42 номера», «начато грудн[ой] Иоанн Креститель», «Портреты Василия Ивановича», «этюды с натуры: Головы. Голова Натур[щика] Пасквaля. Чорная борода с мечом, 2 начал грудн[ая] фигура с мад[ам] Цезаре, Портр[ет] девочки в красном платье Мариете, этюд черноволос[ой] в шляпе и платье (?) Джузетпы, этюд дев[…] в красном шпензере. Профиль женский Кларучи, спинка с нее же; Портр[ет] Ставассера, Бейне (архитектор К. А. Бейне как минимум дважды выступил в роли модели: для портрета, указанного Григоровичем в 1842 году (Кат. 85), и для портрета (Кат. 123), написанного Мокрицким в 1844 году[188]. – *Е. Ш.*), Портр[ет] в кватроченто юного итальянца. Портрет Марьючи в костюме Чучара. Колен.[ный] Портр[ет] Еписк[опа] Армян и грудн[ой] портр[ет] с его же. Две головы хорошеньких мальчиков. Лысая голова с черной бород[кой] и усами итальянца Мазоли, портр[ет] грудн[ой] франц[…], и Кьяруча у фонтана»[189]. В Списке приводятся имена итальянских натурщиц и натурщиков Мокрицкого, сообщается о портретах его приятелей (скульптора Ставассера и архитектора Бейне), о двух портретах армянского епископа[190]. Однако не всех персонажей портретов удалось установить, и дальнейшая работа по определению лиц, служивших художнику моделями, является актуальной и может быть продолжена.

«Портрет армянского епископа» (очевидно, один из двух, упомянутых в Списке В. И. Григоровича) и «Шехерезада»[191] (вероятно, «Турчанка» (1843,

---

Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3600) впервые полностью опубликован в статье: Погодина А.А. В.И. Григорович в Риме в 1842 году. К истории римской русской колонии художников // Третьяковские чтения, 2012: Материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 79–87. Обширный материал, включающий список, а также рукописи писем В. И. Григоровича и целый ряд документов, имеющих отношение к его поездке в Италию, изучены и опубликованы в статье: Погодина А.А. Василий Иванович Григорович в Риме в 1842 году // Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 139–153.

[188] [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

[189] РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 3600. Л. 2. Слова в тексте подчеркнуты В. И. Григоровичем.

[190] Погодина А.А. В.И. Григорович в Риме в 1842 году. С. 88.

[191] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 470 об.

Ярославский художественный музей) (Кат. 99) (Рисунок В.7)) были представлены Мокрицким в марте 1843 года на «импровизированной» выставке работ русских художников, устроенной П. И. Кривцовым к визиту в Рим великой княгини Марии Николаевны и ее супруга герцога Максимилиана Лейхтенбергского. В дарственный альбом, по традиции составленный русскими художниками и преподнесенный «высоким особам», вошла живописная работа Мокрицкого – «Костюм неттунской (Неттуно – город на берегу Тирренского моря, в регионе Лацио. – *Е. Ш.*) женщины»[192] (Кат. 281-323).

Наряду с «итальянским жанром» в живописи рассматриваемого периода большой популярностью пользовалась восточная тематика. Картина Мокрицкого «Турчанка» явилась данью моде того времени на культуру Востока, а не воплощением реальных впечатлений от увиденной экзотики (Мокрицкий не совершал поездок в страны Азии). Этот фантазийный образ стал единственным случаем обращения художника к данной теме. Композиция портрета проста и уравновешена. В центре холста на первом плане изображена молодая женщина, стоящая, вероятно, на балконе дворца. Ее полуфигура, занимающая почти все пространство картины, выделена светом и дана в трёхчетвертном повороте, в закрытой позе – со скрещенными на животе руками. Лицо в обрамлении гладких черных волос и взгляд выразительных карих глаз направлены прямо на зрителя. Однако правильные черты молодой турчанки лишены признаков индивидуальности, как и подчеркнутых физиогномических особенностей национального типа. Специфически национальное демонстрирует ее наряд и антураж. Автор полотна, увлеченный внешней характеристикой образа, подробно прописал детали костюма и аксессуаров. На голове турчанки – белая чалма с полупрозрачной фатой. Изумрудного цвета с золотым шитьем наряд практически полностью спрятан под белым покрывалом, укрывающим женщину. В левой руке восточная красавица держит опахало из павлиньих перьев, цвет которых перекликается с ее одеждой и зеленым кулоном на шее. Фоном для фигуры

[192] Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 383.

служит темно-красная завеса, за которой в правой части картины открывается вечерний пейзаж с изображением восточного города. Колорит картины построен на гармоничном сочетании белого, красного, изумрудно-зеленого и бирюзового цветов.

В течение 1844 года Мокрицким были написаны[193]: «Портрет молодого человека (средней величины). Голова старика нищего. Женская головка с модели Марии. Женская фигура (зачеркнуто. – *Е. Ш.*) Молодая женщина в задумчивом положении в костюме Alvieto (Альвито – город, расположенный в области Лацио северо-восточнее Рима – *Е. Ш.*), с нее же. Молодая женщина с младенцем на руках. Портрет пансионера Рязанова. Портрет скульптора Рамазанова. Портрет монаха. Женские грудные портреты. Портрет Архитектора Бейне. Женщина в Альбанском костюме»[194]. На основе литературных и документальных свидетельств нами выявлено более пятидесяти портретов, выполненных художником за время пребывания в Риме, что говорит о его работоспособности и востребованности в обществе произведений портретного жанра. Создаваемые Мокрицким образы принадлежат сложившейся в 1840-е годы типологии и стилистики светского портрета, включающего элементы так называемой салонно-академической живописи.

Одновременно с созерцанием наследия эпохи Ренессанса и написанием портретов Мокрицкий наблюдал быт современной Италии. Сцены из повседневной жизни нашли отражение в его творчестве – как в художественном, так и в литературном. Позже Мокрицким будут написаны воспоминания, посвященные ярчайшим эпизодам его пребывания в Риме[195]. Как отмечает ряд исследователей, в первой половине XIX века итальянская действительность воспринималась «через установившиеся в изобразительном искусстве эталоны»[196]

---

[193] Кат. 116-124.

[194] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

[195] [Мокрицкий А.Н.] Римский карнавал // Современная летопись. 1864. Июнь. № 20. С. 4–9; Мокрицкий А. Восхождение на Везувий // Современная летопись. 1864. Июнь. № 22. С. 13–15; Мокрицкий А. Петров день в Риме // Современная летопись. 1864. Июнь. № 23. С. 12–15.

[196] Бобринская Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века. С. 136.

и виделась скорее идеально красивым миром, нежели объективной реальностью. Кроме того, сформировался особый характер восприятия этой страны, сложились романтические представления о её национальном характере: неизменный классический тип итальянцев, их одежда и особый темперамент.

Так и Мокрицкий, плененный прекрасными лицами итальянок, живописностью их национальных костюмов, обратился к изучению «женских головок». «Встретив одну прелестную брюнетку со смуглым типом лица, – пишет художник, – я налег на изучение этого смуглого типа с матовым оттенком; я долго бился, но, наконец, мне удалось написать целый ряд этюдов, одобренных художниками»[197]. При этом, по словам Мокрицкого[198], он «сам делал выбор лиц» и работал в одной и той же мастерской при одинаковом освещении. Подобный стандартный подход к выбору модели лишь способствовал шаблонности в решении художественных задач, в известной степени свойственной жанровым произведениям художника.

На примере творчества Мокрицкого – яркого представителя художественной среды второй трети XIX века, обратившегося к итальянской теме, можно проследить некоторые особенности возникновения и формирования особого рода академической живописи – «итальянского жанра».

В первой половине XIX века «итальянский жанр» был крайне популярным в среде академических пенсионеров, приезжавших в Италию из других стран Европы. В 1840-е годы, во время пребывания Мокрицкого в Италии, как раз завершился процесс его окончательного формирования. В нем сложился достаточно узкий круг сюжетов, который условно разделен исследователями на две группы: «лирические» сюжеты, являющие всю поэтичность итальянской повседневности (эпизоды из жизни итальянских семейств, сцены свиданий, итальянки, пришедшие к источнику, сцены с музыкантами, итальянцы у образа Мадонны), и «праздничные», представляющие действительность в контексте

[197] Мокрицкий А. Автобиография. С. 154.
[198] Там же. С. 157.

«театрализованного действа» (праздничные шествия, религиозные торжества и карнавалы)[199].

В России в 1830–1840-е годы «итальянский жанр» развивался «под знаком брюлловского творчества»: многие художники, ориентируясь на произведения Брюллова, подражали его манере. Знаменитые брюлловские «Полдень» и «Утро», как замечено Н. Н. Коваленской[200], явились импульсом для создания последующих «девушек с тамбурином», «с мандолиной», «со снопом» и «итальянок у колодца». Лишь с середины XIX века «итальянский жанр» начал терять как свою актуальность, так и обеспеченное подражанием Брюллову единство художественного языка. Последнее заключалось не только в иконографии повторяющихся сюжетов, но и в заимствованных принципах построения композиции, преобладании типа полуфигурного изображения, насыщенных цветах и эффектных светотеневых контрастах.

Обучавшийся у Брюллова в Академии художеств и в молодости буквально боготворивший своего учителя Мокрицкий так же отдал дань «итальянскому жанру». Живопись Мокрицкого была подражательной не только Брюллову, но и «усредненному салонно-академическому стилю», получившему распространение в Риме[201]. Самим художником в «Автобиографии» названо несколько «лучших по приговору многих» из написанных им этюдных портретов итальянок: головы в картине «Карнавал»[202], женщина с грудным младенцем[203], поясной портрет римлянки с вуалью на голове. А также получившаяся, по мнению самого автора,

---

[199] Бобринская Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века. С. 138–142.

[200] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 59.

[201] Степанова С.С. Римские пленэры // Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 236.

[202] Возможно, подготовительные этюды к картине «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (Рисунок В.1).

[203] Вероятно, художник неоднократно обращался к данному мотиву. Известна написанная в 1843 году «картина, изображающая женщину с грудным ребенком» (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 593) (Кат. 101). В списке произведений Мокрицкого (Дневник художника А.Н. Мокрицкого) картина указана как «Портрет женщины с ребенком (Женщина с грудным младенцем)». В перечне работ, выполненных художником в 1844 году, так же числится «Молодая женщина с младенцем на руках» ([Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160) (Кат. 120).

сильнее и свежее других голова в картине «Сабилла», написанная по красному грунту «по способу болонской школы à la prima»[204]. Отмеченная Мокрицким «Сабилла» – это, очевидно, копия с Сивиллы Гверчино (Джованни Франческо Барбьери (1591–1666), итальянский живописец болонской школы). Вероятно, находясь в Риме, художник неоднократно копировал это произведение. Им выполнена «копия с Гверчино Сибилла Персина»[205] (Кат. 100), заказанная великой княгиней Марией Николаевной после «импровизированной» выставки русских художников в Риме в марте 1843 года за сто пятьдесят скудо. Работа упоминается в архивных документах, в частности в письмах начальника над русскими художниками в Риме Кривцова графу М. Ю. Виельгорскому, гофмейстеру и шталмейстеру двора княгини и герцога Лейхтенбергского[206]. Мокрицкий приступил к копированию в «Galleria Capitolina» (Капитолийские музеи в Риме) в апреле 1843 года[207]. После завершения эта копия и «картина художника Мокрицкого, изображающая женщину с грудным ребенком» были отправлены в Петербург[208]. Также известна копия (Кат. 134), написанная Мокрицким по заказу Николая I, который монарх сделал русским художникам в завершении своего пребывания в Риме в декабре 1845 года: «ЕИВ угодно заказать <…> Худ. Мокрицкому – копию с Сибиллы Гверчино за 150 скуд»[209].

Помимо многочисленных этюдов Мокрицким написана картина «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (1840–1845. Таганрогский художественный музей) (Кат. 102) (Рисунок В.1). В различных источниках это произведение упоминается под названиями: «Итальянка в костюме Чочары, бросающая цветы с балкона во

[204] Мокрицкий А. Автобиография. С. 154.

[205] В списке произведений Мокрицкого (Дневник художника А.Н. Мокрицкого) «Сибилла персика. Копия с Гверчино» датируется 1843 годом.

[206] П.И. Кривцов – графу М.Ю. Виельгорскому. 24 июля/5 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 274; П.И. Кривцов – графу М.Ю. Виельгорскому. 6/28 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 278. Письма опубликованы в статье: Погодина А.А. «Импровизированная» выставка русских художников в 1843 году // Степанова С.С. Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 379–385.

[207] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 290.

[208] Там же. Л. 593.

[209] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 460.

время карнавала», «Девушка на карнавале (Мария Джолли)», «Итальянка с цветами на балконе дома Корсо в Риме во время карнавала», «Римский карнавал», «Сцена из римского карнавала». Картина входила в собрание Великой Княгини Марии Николаевны, позднее поступила в Таганрогский краеведческий музей, а оттуда – в 1976 году – в Таганрогский художественный музей[210]. Итальянские карнавалы стали одним из самых популярных сюжетов, к которым обращались русские художники, жившие в Италии. В них в полной мере реализовалась эстетика красоты и радости жизни, лежащая в основе «итальянского жанра». Статичная, театрально позирующая героиня жанрового портрета заполняет собой пространство первого плана. Так же, как и «итальянскому жанру» в целом, полотну Мокрицкого присущ яркий колорит, построенный на контрасте локальных цветов с акцентами красного. Декоративность живописи, внимание художника к деталям одежды, украшениям и цветам в корзине итальянки создают красивый образ, неотягощенный психологической составляющей. Цветы и фрукты в общей сюжетной иконографии «итальянского жанра» являются одной из категорий типичных атрибутов итальянских «головок»[211]. Подробный антураж и правдивость в передаче итальянского национального костюма чочары, характерного для юго-востока Лацио – области, расположенной в центральной части Италии, лишь дополняют созданный Мокрицким отвлеченно прекрасный облик итальянки. Для произведений «итальянского жанра», ориентированного прежде всего на абсолютную красоту, свойственна идеализация изображаемой модели и одновременно с этим – этнографическая точность в передаче национального костюма. Последний во всем своем разнообразии оказался эстетически привлекателен для работавших в Италии русских художников.

---

[210] Бобринская Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века. С. 136.

[211] Яйленко Е.В. «Отечество красоты»: Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции академизма. С. 172.

Чижов, посетивший в 1845 году римские мастерские русских художников, сообщает: «На Сентябрьской выставке[212] будет, я думаю, несколько из картин Г. Мокрицкого, работающего с неутомимым трудолюбием. Мастерская его наполнена этюдами, полуоконченными и оконченными картинами; одна довольно большая – Римский карнавал – была выставлена на Римской выставке[213], и была там принята хорошо. На ней девушка, в одежде одного из селений Римских окрестностей, бросает с балкона цветы, в глубине картины тянется длинная улица – Корсо, на ней видно сильное движение народа во всевозможных нарядах. Те, которые помнят картину Г. Мокрицкого, выставленную тогда, когда он только что вышел из мастерской своего знаменитого учителя, Г. Брюллова, найдут, что он сделал большие успехи во время своего пребывания в Риме»[214]. В картине Мокрицкого «Девушка на карнавале (Мария Джолли)», по словам Чижова[215], ценители изящного найдут много достоинств.

Картины, написанные на итальянскую тематику, были рассчитаны на достаточно узкий круг любителей искусства. Потребителями «итальянского жанра» в первую очередь являлись крупные меценаты и представители высшей аристократии[216]. Не стала исключением и картина Мокрицкого «Девушка на карнавале (Мария Джолли)», приобретенная великой княгиней Марией Николаевной за назначенную самим художником цену тысячу рублей ассигнациями[217]. «Такая щедрая награда и оценка моих трудов, – признается Мокрицкий, – остановила мое намерение возвратиться на родину, к чему вынуждали меня материальные средства, бывшие уже на исходе. Такая оценка

---

[212] Имеется в виду очередная академическая выставка 1845 года в Петербурге. Выставки Императорской Академии художеств должны были проводиться каждые три года – в 1842, 1845 и 1848 годах. Однако из-за отсутствия в России императора Николая I выставка состоялась не осенью 1845 года, а в 1846 году.

[213] В марте 1845 года на Пьяцца дель Пополо была открыта ежегодная римская выставка «Общества любителей и ценителей искусства».

[214] Чижов Ф.В. О работах русских художников в Риме: Письмо Ф. Чижова // Московский литературный и ученый сборник. 1846. С. 92–93.

[215] Там же. С. 93.

[216] Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. С. 246.

[217] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 92.

поощрила меня к новой деятельности…»[218]. О затруднительном финансовом положении Мокрицкого упоминает Штернберг в своем письме Айвазовскому в мае 1845 года. Он пишет о полученных по векселю Айвазовского деньгах и о том, что отдал их Мокрицкому: «Он (Мокрицкий. – *Е. Ш.*) теперь в самом деле в нужде, и я уверен что он в скором времени будет в состоянии мне их возвратить»[219]. Далее сообщает: «Меня удивил успех Мокрицкого в живописи, он написал девушку в Чучарском костюме, бросающую с балкона цветы, во время карнавала, движение довольно грациозно, выражение лица очень приятно, и вообще все написано добросовестно даже со вкусом! Я уверен эта картина будет иметь успех в Петербурге»[220].

Действительно, данное произведение не осталось без внимания критики на Родине. Так, Кукольник[221], обозревая академическую выставку 1846 года, писал: «“Итальянка” г. Мокрицкого, трудолюбивого художника, с необыкновенною любовью к искусству проходящего тяжкий путь, порадовала нас тем, что г. Мокрицкий приметно начинает одолевать художественный механизм, весьма долго затруднявший его усердие. Картина эта уже довольно значительного объема, и мы желали бы душевно на следующей выставке, то есть через три года, увидеть совершенную победу художника»[222].

В николаевскую эпоху именно государь и его приближенные «несли основное бремя» финансовой поддержки русского искусства[223]. Как известно, монарх прекрасно разбирался в изобразительном искусстве и имел неподдельный интерес к творчеству академических пенсионеров в Италии. По случаю приезда

---

[218] Мокрицкий А. Автобиография. С. 154.

[219] Цит. по: Степанова С.С. Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 330.

[220] Там же. С. 330–331.

[221] Кукольник Н.В. Выставка в Императорской Академии художеств 1845/6 года. Статья III // Иллюстрация. 1846. № 18. С. 278–280.

[222] Цит. по: Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева; ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб.: Издательство Библиотеки Российской академии наук (БАН), 2013. С. 234.

[223] Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 115–116.

Николая I в Рим в конце 1845 года на вилле Фарнезина[224] была устроена выставка работ русских художников, совершенствующих в Италии свое мастерство[225]. На тот момент многие живописцы, в том числе Мокрицкий, отослали свои законченные картины в Петербург и показывали оставшийся подготовительный материал. В списке работ русских художников, составленном в преддверии выставки, указаны два рисунка Мокрицкого[226].

В «Списке числу и обозначению произведений русских художников для выставки в Palazzo della Farnezina (выставка на вилле Фарнезина в декабре 1845 г. – *Е. Ш.*)» сообщается о написанных Мокрицким «Портрете епископа Армянского» и «Женщине в костюме Альвито»[227].

Обратившись к пейзажно-бытовому типу композиции в картине «Рим. Итальянки на террасе (Тарантелла)» (1846, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения) (Кат. 135) (Рисунок В.8), Мокрицкий проявил одинаковый интерес и к жанровой сцене, и к природе, на фоне которой происходит действие. На первом плане художник изобразил увитую виноградной лозой террасу, в тени которой укрываются от зноя три итальянки. Этот тип композиции был в свое время разработан С. Ф. Щедриным в его «Террасах» и хорошо известен в кругу академических воспитанников и пенсионеров. В центральной части композиции расположены сидящая на парапете женщина с тамбурином в руках и танцующая под ее аккомпанемент босоногая девочка. Их лица и взгляды обращены к зрителю, а силуэты фигур почти зеркально повторяют друг друга. Левее изображена стоящая у каменного столба террасы итальянка. Ее фигура статична, корпус развернут вполоборота к зрителю, голова дана в профиль, а взгляд направлен на девочку. Мокрицкий объединил персонажей не

[224] Римская вилла Фарнезина – имение семьи Фарнезе находящиеся на левом берегу реки Тибр. Главная зала виллы знаменита фреской Рафаэля «Триумф Галатеи» (1519).

[225] Подробности организации и проведения этой выставки узнаем из цитируемого Рамазановым письма Ставассера к своим родителям (Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М.: Губернская тип., 1863. С. 128–130).

[226] Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 387.

[227] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541–541 об.

только сюжетным и пластическим взаимодействием, но и перекличкой красных и белых цветов в их одеждах. Концентрируясь на детальной проработке, художник допустил некоторое нарушение пропорций и неудачные касания в расположении фигур. Этюды, написанные Мокрицким в окрестностях Неаполя, очевидно, послужили материалом для написания пейзажа в картине. Произведение, в котором художник предпринял попытку передать пространство и игру света, имеет определенное сходство с более мастеровитыми и эффектными полотнами Щедрина. За террасой изображен залитый солнцем пейзаж. Слева запечатлена группа светлых каменных зданий и обрывистый мыс, за которым открывается вид на лазурный залив с белым парусником, а вдали виднеется противоположный берег и угадываются очертания Везувия. Композиция построена на горизонтальных и вертикальных линиях, параллельных сторонам картины: конструктивных элементах террасы и линии горизонта, а также на разнонаправленных диагоналях, которые читаются в падающей тени на первом плане, лозах винограда и очертаниях мыса.

Попав в особую атмосферу Вечного города и работая, по словам Чижова[228], с «неусыпным трудолюбием», Мокрицкий написал много портретов с натуры и максимально раскрыл в себе талант живописца. Как художник, обратившийся к актуальному на тот момент «итальянскому жанру», он оказался достаточно успешен. Однако из многочисленных портретов и жанровых картин, созданных художником в 1840-х годах, до наших дней дошло немного: «Турчанка» (1843, Ярославский художественный музей), «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (1840–1845. Таганрогский художественный музей), «Рим. Итальянки на террасе (Тарантелла)» (1846, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения), «Итальянец» (1848, ГТГ) (Кат. 145) (Рисунок В.9). В выборе сюжета и композиционного решения Мокрицкий в той или иной степени ориентировался на полотна прославленных мастеров (Щедрина, Брюллова), что говорит об определенной шаблонности его художественного мышления. При этом

[228] Чижов Ф.В. О работах русских художников в Риме. С. 93.

работам Мокрицкого не свойственны контрастное освещение и светотеневые эффекты, характерные для живописи других Брюлловских последователей, которые изображали сцены итальянской жизни, – Ф. А. Моллера, А. В. Тыранова и П. Н. Орлова. Об остальных произведениях художника этого времени можно судить лишь по архивным документам и свидетельствам современников. Так, Чижов сообщает о портретах Мокрицкого: «Кроме картин Г. Мокрицкого, виденных мною в мастерской его, у многих из его товарищей мне случалось видеть несколько портретов его кисти. Иные из них очень удачны, и все вообще имеют достоинство важное в портрете – сходство»[229].

2.2. Пейзаж в творчестве А. Н. Мокрицкого

В Италии Мокрицкий не был увлечен одним лишь жанром. Он работал над распространенным в пенсионерской среде пейзажем[230], к которому, с его собственных слов, всегда испытывал интерес. Именно пейзажную живопись Брюллов считал истинным призванием своего ученика. В «Автобиографии» Мокрицкий пишет, что в 1838 году по возвращении из Малороссии он показал ему свои «слабые опыты по пейзажу». Посмотрев их, Брюллов рекомендовал юноше совершенствоваться в этом направлении. «Но судьбе, – продолжает Мокрицкий, – видно было не так угодно, или я сам уклонялся от этого, несмотря на то, что и Гоголь, и Иванов твердили тоже самое»[231]. Мнение Александра Иванова, несомненно, было авторитетно для Мокрицкого. Художники неоднократно пересекались в Риме. В публикации И. А. Виноградова есть сообщение В. И. Штернберга (в письме Н. Л. Бенуа) о присутствии обоих (в числе

[229] Чижов Ф.В. О работах русских художников в Риме. С. 93.

[230] Г. Ю. Стернин (Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. С. 74), «оставляя в стороне монументальные исторические полотна, обычно менее других родов живописи, обязанные “местной” почве», выстраивал жанровые предпочтения художников, работавших в Италии, в следующей последовательности: пейзаж, портрет, бытовая картина.

[231] Мокрицкий А. Автобиография. С. 156.

прочих пенсионеров) на обеде по случаю приезда В. А. Каратыгина в июле 1845 года[232], а также имеются упоминания о Мокрицком графа Ф. П. Толстого и самого Александра Иванова, касающиеся эпизодов снятия дагерротипов в феврале 1846 года[233]. Е. В. Яйленко приведены крайне резкие отзывы Иванова о некоторых представителях русской колонии в Риме: «Пименов крайне нечист на руку в добывании средств, Завьялов имеет “неприязненный характер” и по обыкновению всегда всех ругает, Мокрицкий был склонен к интригам и шпионству, Рамазанов всеми силами стремился к главенству над остальными, Климченко – слабохарактерен, легко поддается влиянию корыстолюбивых итальянок»[234]. В действительности в неопубликованном черновике письма, адресованном Чижову в связи с его намерением написать статью о русских художниках в Риме и содержащим характеристики некоторых пенсионеров, Иванов оставил о Мокрицком следующее: «<…> Вот о Мокрицком на пр. Брюло можно порицать в том зачем он при самом начале не остановил Мокрицкого влезать в художники, для чего одно прилежание без всяких дарований ничего не значит или еще хуже заставит наконец прибегать к подлым средствам подъедать других интригами шпионством и разными сплетнями»[235]. Важно отметить, что Иванов не говорил о конкретных случаях доносительства и интриганства Мокрицкого, а сообщил свое видение дальнейшей судьбы художника. Само письмо, вероятно, должно было послужить для Чижова ориентиром в понимании того, что представляет собой каждый из русских римлян. В черновике письма А. О. Смирновой-Россет, прося ее посодействовать художнику И. С. Шаповалову (Шаповаленко), Иванов пишет: «<…> если Вы об нем не позаботитесь, то его все вещи будут заброшены, тогда как посылаемыя тут же вещи Мокрицкого найдут заступников, хотя и гораздо меньших достоинств, как Вы это сами увидите»[236]. И далее, в черновике письма Чижову замечает: «Мокрицкий очень старался не посылать вместе с

[232] Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 354.
[233] Там же. С. 400.
[234] Яйленко Е.В. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 212.
[235] НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 112 об.
[236] НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 114 об.–115.

Шаповаленкой своих вещей. Он посылает с работами Бруни [зачеркн.] сей последний об них попечется в Питере! Шаповалов послал отдельно. Дурак»[237]. Речь идет об отправке художественных работ в Петербург. Иванов ценил Шаповалова (Шаповаленко) и старался ему содействовать, Мокрицкого же считал бездарным, но ловким художником, умеющим найти своих почитателей и покровителей. Впрочем, и Шаповалов и Мокрицкий явили собой общий круг творцов «итальянского жанра», причем работы последнего исполнены с большим мастерством. Впоследствии Шаповалов стал мозаичистом, а Мокрицкий оставался верен станковой живописи. Возможно, на отношение Иванова к Мокрицкому повлияла его близость к Брюллову – сопернику автора «Явления Мессии» по искусству. Мокрицкий вряд ли подозревал о столь невысоком о себе мнении и сохранил к Александру Иванову искреннее уважение. Известно, что Иванов опекал Штернберга, с которым Мокрицкий был в дружбе, некоторое время они жили под одной крышей в Неаполе. Поэтому эпизодически пути всех троих могли пересекаться. Но определить степень более близкого общения Мокрицкого с создателем «Явления Христа народу» и детально рассмотреть проблему их взаимоотношения не представляется возможным.

Лето 1842 года Мокрицкий провел у Кривцова, снимавшего виллу Фальконьери во Фраскати[238]. Одно из самых известных мест парка этой виллы – вход к «Зеркалу кипарисов» изображено им в пейзаже «Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к “Зеркалу кипарисов”» (1842, ГТГ)[239] (Кат. 95) (Рисунок В.10). Художник реалистично и достоверно воспроизвел конкретный мотив, не нарушив законов построения классического пейзажа. Благодаря вертикальному формату, композиция приобрела замкнутость, уравновешенность, подчеркнутое деление

---

[237] НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 117.

[238] Фраскати – город, расположенный в двадцати одном километре от Рима на склоне Альбанских холмов. «Райские места» этого городка в своих воспоминаниях описывал художник Раев: «Здесь несколько великолепных вилл римских патрициев; <…> Какое наслаждение гулять в этих тенистых виллах, в вечнозеленых лавровых рощах. В них целые реки льются с гор и играют в разноцветных фонтанах, в глубоких бассейнах резвятся стаи золотых рыбок» (Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни. С. 144).

[239] Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия Живопись XVIII-XX веков. Т. 3: Живопись первой половины XIX века. М.: СканРус, 2005. С. 228.

пространства на планы, кулисность и направленность внимания снизу вверх. На первом плане картины справа запечатлен фонтан, который направляет взгляд зрителя левее – по восходящей диагонали через лестницу и подпорную стену, к частично виднеющейся архитектуре и пинии на дальнем плане. Картинную плоскость организует ритм горизонтальных элементов садовой архитектуры и вертикалей кипарисов, упорядоченное чередование светлых и темных пятен. Мокрицкий подробно зафиксировал детали ландшафта и обратил внимание на освещение и рисунок теней, при этом, однако, оставив нерешенной в полной мере проблему передачи световоздушной среды и глубины пространства. «Фраскати, – вспоминает художник, – где я жил у добрейшего нашего начальника Павла Ивановича Кривцова, была моей первою школою»[240]. У многих пенсионеров, находившиеся на тот момент в Италии, с Кривцовым сложились дружественные отношения. Летом художники подолгу гостили у него за городом.

Искусствовед и историк искусства второй половины XIX века П. Н. Петров, рассматривая итальянский пейзаж в русской живописи, сообщал: «Вокруг природа так богата: куда ни взглянешь, везде готовый предмет для картины. <…> Не даром, оставляя на лето душные стены города, артисты отправляются в горы, места более прохладные, запасаться этюдами с природы для своих будущих произведений»[241]. Не стал исключением и Мокрицкий. Именно во Фраскати он начал писать этюды с натуры.

Мокрицкий пребывал в Риме, в этом своеобразном «культурном котле» Европы, в период живого взаимодействия русской художественной школы с европейскими. Увлекаясь живописными видами Италии, он имел возможность учиться у современных европейских мастеров. Вспоминая свои первые шаги в качестве пейзажиста, Мокрицкий пишет: «Первые опыты были весьма слабы, особенно в рисунке, но с колерами я кое-как ладил. Жившие со мною товарищи Сократ Воробьев и Штернберг слишком снисходительно смотрели на мои слабые

[240] Мокрицкий А. Автобиография. С. 155.

[241] Петров П.Н. Итальянские сцены и виды в русской живописи // Северное сияние. Русский художественный альбом, издаваемый Васильем Генкелем. 1863. Т. 2. Стлб. 53–55.

этюды, от чего я в первое лето мало и успел в рисунке»[242]. Визиты немецких художников, «хороших и строгих вообще рисовальщиков», напротив, оказались весьма полезными для начинающего пейзажиста. Рассмотрев его работы, «знаменитые Ахенбах (вероятно, Андреас Ахенбах. – *Е. Ш.*), Рейнгард (возможно, Иоанн Кристиан Рейнхарт. – *Е. Ш.*) похвалили только краски»[243]. Отметив лишь колорит и умолчав о рисунке, они тем самым смогли деликатно указать художнику на слабую сторону его работ. Мокрицкий прилежно занялся рисованием и последующие его этюды, ставшие намного сильнее, встретили одобрительные отзывы коллег-художников. Окрыленный успехами, он еще больше увлекся пейзажем. «Тщательные и добросовестные этюды Ландезио (Эудженио Ландезио. – *Е. Ш.*) и Куанье (Жюль Луи Филипп Куанье. – *Е. Ш.*) познакомили меня с многими формами пейзажа, которых я, увлекаясь колерами и гармонией целого, до того времени не видал, или пропускал без внимания»[244] – вспоминает Мокрицкий. Летом следующего (1843) года он смог добиться определенных успехов, но все же испытывал затруднения в написании трав и деревьев. «В этом, – сообщает художник, – мне помог прусский живописец Альборн (Август Вильгельм Юлий Альборн. – *Е. Ш.*), хотя и старой школы, но хороший рисовальщик и техник; он развязал мне руки и дело пошло лучше»[245]. Мокрицкий сожалел, что познакомился с Альборном, чьи итальянские пейзажи отличались тонкостью исполнения и высоко ценились современниками, только в конце лета. Тем не менее, благодаря полученным урокам последующие пейзажные этюды, написанные Мокрицким в Неаполе, Сорренто, Вико, затем в Вероне, Коллепардо, Дженцано и Риме, «были уже посерьезнее».

В итальянском пейзаже 1840-х годов заметно усиливались реалистические тенденции. Художники, работавшие в это время в Италии, совмещали работу в мастерской с написанием этюдов с натуры. Черты реализма проявлялись в пейзажах Ахенбаха – немецкого пейзажиста, лидера Дюссельдорфской школы.

---

[242] Мокрицкий А. Автобиография. С. 155.
[243] Там же.
[244] Там же.
[245] Там же.

Немецкий живописец и гравер Рейнхарт, находясь в Италии, неоднократно писал виды Тиволи, его водопадов и окрестностей. Работавший в традициях классической ландшафтной живописи французский художник Куанье так же обращался к реалистическому пейзажу. Путешествуя по Италии, он писал много этюдов с натуры, при помощи которых создавал картины, «замечательные по верной передаче природы и ловкости исполнения»[246]. Итальянским художником Ландезио, чьи этюды с натуры также отметил Мокрицкий, позже было написано три брошюры по пейзажной живописи, которые послужили учебниками для студентов Академии Сан-Карлос в Мексике, где он преподавал пейзаж, перспективу и принципы орнамента. Ландезио разработал ряд рекомендаций для максимально реалистичной передачи действительности.

Работая на натуре, Мокрицкий предпочитал мотивы, вмещающие в себя множество планов, поскольку, со слов самого художника, ему была интересна «картинность открытого пространства». Художник объясняет такой выбор: «Этим способом, не готовясь быть исключительно пейзажистом, я собирал массу этюдов, вполне характеристичных и дающих понятие о красотах страны более в общем, нежели в частностях»[247]. Классическую смену планов, свойственную итальянским ландшафтам, отмечал Петров: «Горы занимают всю глубину большей части пейзажей. Там же, где нет гор, море придает разнообразие пейзажу. А часто и горы, и море, и растительность, под ярким лазурным небом, сливаются в один образ обаятельной прекрасной местности, и художнику остается – прямо писать, что он видит перед собою»[248]. В «картинности видов», характерной для природы Италии, Петров находил фактор притягательности этой страны для художников.

Лето 1844 года Мокрицкий провел в Неаполе, где писал этюды с натуры в Сорренто и Вико (Кат. 125-131): «в Сорренто вид с деревьями подле моста Ponte

[246] Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 16а: Коялович – Кулон / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895. С. 912.

[247] Мокрицкий А. Автобиография. С. 155.

[248] Петров П.Н. Итальянские сцены и виды в русской живописи. Стлб. 54–55.

Cesare», «дворик с апельсинными деревьями в Соренто» и «обрыв с мостиком и Мадонной во рву называемом Fosso de Torrente в Соренто», «виноградный навес в Вико», «несколько этюдов красками в Неаполе», виды на Везувий в Сорренто и Вико[249], а так же «при закате солнца вид с моря на Сорренто с точки Щедрина, откуда виден дом Тассо»[250]. Выбор данного мотива не был случайным. Помимо видов крупных городов интерес у художников, работавших в Италии, вызывали пригороды, загородные виллы и небольшие городки. При этом в большей степени не сами города, а подходы к ним и местные достопримечательности[251]. Вид дома знаменитого итальянского поэта XVI века Торквато Тассо в Сорренто также встречается в пейзажах художников XIX века. Помимо С. Ф. Щедрина, к этому мотиву обращались А. П. Брюллов (старший брат К. П. Брюллова, архитектор), И. К. Айвазовский, А. П. Боголюбов, Дж. Джиганте, Т. Дуклер. Поэт, с чьим именем часто ассоциировалась Италия в целом, имел большую популярность в XIX веке. Сложилась определенная «мода на Тассо». Посещение мест, связанных с ним, было непременным в путешествии по Италии.

Летом 1845 года Мокрицкий вместе со Штернбергом отправился на этюды в окрестности Рима. В июле Штернберг пишет из Рима Григоровичу: «Апол. Ник. Мокрицкого я оставил в Genzano (город Дженцано, расположенный в области Лацио в тридцати километрах к юго-востоку от Рима. – *Е. Ш.*) мы с ним провели весь июнь вместе, он много пишет с натуры пейзажей и очень удачно»[252]. В «Списке числу и обозначению произведений русских художников для выставки в Palazzo della Farnezina (упомянутая выше выставка на вилле Фарнезина в декабре 1845 года. – *Е. Ш.*)»[253] Мокрицкий указывает (помимо «Женщины в костюме Альвито» и «Портрета епископа Армянского») созданный им «пейзаж

---

[249] [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

[250] [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

[251] Степанова С.С. Римские пленэры // Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 222.

[252] Цит. по: Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. С. 331–332.

[253] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541.

изображающий местность между Аричия (Аричча – город в двадцати пяти километрах к юго-востоку от Рима. – *Е. Ш.*) и Дженцано» (Кат. 133) и сообщает, что планирует написать «небольшой видик с Lago Nemi (озеро Неми расположено в тридцати километрах к югу-востоку от Рима, с северо-востока от озера лежит одноименный город Неми, с юго-запада – Дженцано. – *Е. Ш.*)»[254].

Тяготея к большей реалистичности и живому воспроизведению натурных впечатлений, Мокрицкий тем не менее придерживался устоявшихся правил построения композиции, что характерно и для «Итальянского пейзажа с античными руинами» (1847, ГРМ) (Кат. 143) (Рисунок В.11). В центральной части представлена группа деревьев с объемной раскидистой кроной. Правее, на фоне густой растительности изображен фрагмент портика античного храма. Левый нижний угол композиции занимает дорога, уводящая взгляд зрителя в пространство дальнего плана, четкость очертаний которого теряется в голубой дымке. Мокрицкий «населяет» ландшафт фигурками людей, однако ее главным действующим лицом остается неизменно прекрасная и гармоничная природа Италии. Упорядоченное расположение элементов пейзажа, условность его живописной трактовки, а также цветовое решение, близкое к классической трехцветке, делают полотно похожим на театральную декорацию.

В августе 1847 года Мокрицкий отправил в Академию художеств свои работы. Всего на рассмотрение было прислано: два образа – «Спаситель в терновом венце» и «Скорбящая Богоматерь» (для церкви в имении помещицы У. Н. Селивановичевой в Малороссии) (Кат. 137, 138), три женские полуфигуры (Кат. 139), погрудный портрет скульптора Н. А. Рамазанова и «три этюда с натуры по части пейзажной»[255]. По предположению Приймак, два из них: «Лес. Пейзаж» (1847) (Кат. 141) и «Итальянский пейзаж с античными руинами» (1847, ГРМ) (Кат. 143) (Рисунок В.11). Как сообщает сам художник, «по возвращении из Верона и Каллопердо (Коллепардо – коммуна в Италии, располагается в регионе Лацио, в провинции Фрозиноне. – *Е. Ш.*)» им были написаны «довольно сложный

[254] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541 об.
[255] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2.

пейзаж гористой местности с мотива, взятого в Аричии» (Кат. 142), и другой пейзаж, изображающий лес[256]. Совет Академии, рассмотрев работы Мокрицкого – портреты и образа для церкви, заметил успехи художника в написании фигур и голов. Именно в этом направлении, по мнению Совета, Мокрицкий должен был развиваться далее, при этом изучать творчество Рафаэля и Доминикино, сосредоточившись на драпировках[257]. Не осталось без внимания Совета и его увлечение пейзажем. Однако художнику было рекомендовано интересоваться им в часы досуга, как предметом второстепенным, а пока – учиться изображать деревья и другие объекты, добиваться большей точности в рисунке. При этом Совет определил, что Мокрицкий достоин пособия[258].

За время, проведенное за границей, Мокрицкий неоднократно получал помощь от Академии художеств. Так, в 1844 году художник, сообщив о своем желании остаться в Риме для усовершенствования в живописи еще на два года, просил Совет обратить внимание на созданные им труды и выделить пособие[259]. В свою очередь Совет Академии принял решение о назначении Мокрицкому выплаты[260], уведомив, что заметил профессиональные достижения художника и готов покровительствовать ему при дальнейших успехах. В апреле Мокрицкий получил одобрение Академии и четыреста рублей серебром единовременно. В Министерстве иностранных дел из Императорской Академии художеств на его имя был получен вексель в тысячу сто пятьдесят франков двадцать семь сантимов[261].

В декабре того же года, рассмотрев «Отчет начальства над русскими художниками в Риме о занятиях их в течение 1844 года» и выслушав положительный отзыв о Мокрицком, Совет Академии определил, что нахождение

---

[256] Мокрицкий А. Автобиография. С. 155.
[257] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 92.
[258] Там же.
[259] Там же. С. 91.
[260] Там же.
[261] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 4.

в Риме приносит молодому художнику существенную пользу, и признал его заслуживающим испрашиваемой милости[262].

О денежном пособии от Академии художеств для Мокрицкого в мае 1845 года ходатайствовал Л. И. Киль. Вследствие чего Совет уполномочил вице-президента Академии художеств графа Ф. П. Толстого, отправляющегося за границу, по приезде в Риме выдать художнику пособие «по усмотрению его». Предназначенные для этого деньги поступили в распоряжение Толстого, о чем Правление Академии уведомило Киля (от 31 мая 1845 года за № 528)[263]. Толстой, прибывший в Рим осенью, застал Мокрицкого «в крайности, несмотря на его скромную жизнь и неутомимое трудолюбие»[264]. Из суммы, направленной на поддержку художников, граф выдал Мокрицкому тысячу франков[265].

Мокрицкий, приехавший в Рим на свой кошт, действительно испытывал острую нехватку средств. В записке, написанной 22 октября 1845 года, он сообщает секретарю начальника над русскими художниками А. В. Сомову о том, что болен и не может прийти, как приглашался в среду, по причине лихорадки[266]. Тяжелая материальная ситуация Мокрицкого только ухудшилась во время болезни и через неделю (29 октября 1845 года) он снова обращается к Сомову: «Крайнее положение заставляет меня снова обратиться к Вам с покорнейшею просьбою помочь мне. Уже больше месяца живу я без копейки денег; <…> Теперь вот болезнь требовала новых издержек и я сделал новые долги в Аптеку <…> Вам известно, что мне не к кому больше обратиться, Вы единственный который выручал меня не раз – прошу Вас убедительнейшее не откажите мне и в этот раз в пособии»[267].

В конце 1845 года Мокрицкий вновь обратился в Академию художеств с просьбой о пособии. Совет Академии, рассмотрев присланную картину «Девушка

---

[262] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 91–92.

[263] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 64–64 об.

[264] Пассек Т.П. Из дальних лет: Воспоминания Т.Н. Пассек. [В 3 т.]. Т. 2. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1879. С. 438.

[265] Там же.

[266] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 484.

[267] Там же. Л. 286.

на карнавале (Мария Джоли)», отметил достигнутые Мокрицким успехи и определил выдать ему единовременно пятьсот рублей серебром. Совет также находил, что своим прилежанием и любовью к искусству художник заслуживает особого поощрения, и «определил иметь его в виду для исходатайствования от Правительства не в пример другим, на два года содержания»[268].

В июне 1846 года Мокрицкий благодарил Академию за пособие и исходатайствование для него у императора двухгодичного содержания. Получив денежное вспомоществование и содержание наравне с другими академическими пенсионерами по триста червонцев в год[269], художник остался в Италии.

После рассмотрения работ, присланных Мокрицким в Академию художеств в конце 1847 года, Советом Академии вновь было решено, что художник заслуживает пособия. «Понятно, – пишет Мокрицкий, – труды мои награждены были продолжением пансиона еще на один год»[270].

В начале XX века о Мокрицком сложилось представление как о художнике, мало работавшем творчески. Эфрос в статье «Венецианов в оценке бывшего ученика»[271] сообщает о неоднократном получении Мокрицким пособий от Академии художеств. Критик указывает на его «жизненное умение сводить по-нужному концы с концами»: «<…> это умение он не раз проявил по отношению к себе лично в вопросе академических вспомоществований и дотаций, которые он <…> умел обеспечить себе в течение ряда лет, чтобы с приятностью и выгодой, не получив законной командировки, прожить в Италии и вернуться сразу на почетные и спокойные места»[272]. Подобные несправедливые суждения отчасти оправдываются малочисленностью сохранившихся произведений Мокрицкого. Из пейзажей, написанных им за годы пребывания в Италии, до наших дней дошли единицы: «Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к “Зеркалу кипарисов”» (1842, ГТГ), «Итальянский пейзаж с античными руинами» (1847, ГРМ), «Озеро в горах»

[268] АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 70–71 об.
[269] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 12 об.
[270] Мокрицкий А. Автобиография. С. 156.
[271] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 47–53.
[272] Там же. С. 51.

(1848, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения) (Кат. 148) (Рисунок В.12). Об остальных произведениях этого времени можно судить лишь по описаниям, обнаруженным в литературных и архивных источниках. Так, в «ландшафтных работах» Мокрицкого Чижов обнаруживал «едва ли даже не больше достоинства, чем в его фигурах»[273].

О профессиональных качествах произведений, выполненных Мокрицким в Италии, говорит тот факт, что по возвращении в Петербург в 1849 году за «портрет преосвященного Никанора, митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского (местонахождение так же неизвестно (Кат. 149). – *Е. Ш.*) и другие известные Академии работы» он был удостоен звания академика[274].

Лето 1848 года он посвятил написанию этюдов. Вернувшись в Рим, однако, не смог полноценно работать над картиной. По причине разгоревшихся в Европе революционных событий император Николай I повелел отозвать из Италии всех пенсионеров Академии художеств. Мокрицкий был вынужден покинуть Рим. При этом на обратный путь из казны ему было выдано сто червонцев[275].

По прибытии в Петербург в марте 1849 года Мокрицкий представил Брюллову написанные в Италии этюды и неоконченную картину. Брюллов рассматривал этюды с большим вниманием, делал замечания и «отзывался с похвалою». Однако Мокрицкого не радовали одобрительные отзывы «боготворимого учителя». «Я видел себя, – вспоминает художник, – оторванным от питательной почвы, к которой едва успел прикрепить свои корни; я видел успех прерванный безвозвратно…в груди моей кипели слезы»[276]. В подобном настроении пребывали многие вернувшиеся из Италии пенсионеры. Так, Ф. И. Иордан в 1850 году писал А. А. Иванову[277], что одно воспоминание о Риме и его окрестностях наводит уныние и скорбь. «Век художника оканчивается, когда он

[273] Чижов Ф.В. О работах русских художников в Риме. С. 93.
[274] Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. С. 198.
[275] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 12 об.
[276] Мокрицкий А. Автобиография. С. 156.
[277] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 522.

оставляет раз Италию, и, дохнувши тлетворным дыханием севера, он, как цветок юга, никнет голову» – свидетельствовал Гоголь[278].

В том же 1849 году Брюллов навсегда покинул Петербург. Из-за болезни он вынужден был уехать на остров Мадейру, оттуда в 1850 году переехал в Рим. В 1852 году кумир Мокрицкого умер в местечке Марчиано, близ Рима. Тело его с почетом перевезено из Марчиано в Рим, где великий русский художник был похоронен на некатолическом кладбище Тестаччо. Намного позже (в 1960 году) Мокрицкий обращается с просьбой к отправлявшемуся за границу П. М. Третьякову: «<…> побывать в Риме на кладбище иноверцев Монте ди Тестаччо (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*), а там поклониться праху Брюллова, Штернберга, Петровского, сорвать для меня хоть по стебельку травы и по одному листочку (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*), с могил, покрывающих драгоценный прах моего наставника и друзей моих, обозначив их надписями (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*); больше ничего не желаю, хотя Рим есть для меня могила прошедшего, где я схоронил все мое счастье и независимость от долгов в настоящем. Этой могиле посылаю я горячую слезу и [благословение] за радости и печали лучшего периода моей жизни»[279]. Друг Мокрицкого Штернберг умер в Риме в ноябре 1845 года и похоронен на кладбище Тестаччо. Оставшиеся в Риме работы покойного художника были сданы Мокрицкому для передачи в Академию художеств. Согласно желанию Штернберга некоторые его произведения были представлены императору и Академии художеств, а прочие работы и рисунки отданы Мокрицкому[280].

Время, проведенное Мокрицким в Италии, стало ключевым периодом в его судьбе и существенным этапом его профессионального развития. Творчество Мокрицкого, вовлеченного в сороковых годах XIX века в жизнь русской колонии в Риме, развивалось в русле культурных процессов того времени. Отдав дань

---

[278] Цит. по: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [В 14 т.] Т. 8: Статьи / АН СССР, Ин-т рус. Лит. (Пушкинский Дом); ред. Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 231.

[279] ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2396. Л. 1 об.

[280] Письмо от президента ИАХ М. Лейхтенбергского – начальнику русских художников в Риме. 15 сентября 1848 // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ч. 1. Ед. хр. 566. Л. 338.

итальянскому пейзажу, художник стремился к овладению реалистическими приемами письма. Но, следуя натурным наблюдениям, он не нарушал правил построения классической композиции. Годы пребывания в Италии стали плодотворными для Мокрицкого не только как живописца, но и педагога. Приобретенные им знания и опыт, навыки работы на натуре и уроки, полученные от европейских мастеров пейзажа, оказались востребованы во время его преподавания в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Глава 3. А. Н. Мокрицкий и Московское училище живописи, ваяния и зодчества

3.1. Поиски метода преподавания на раннем этапе становления московской художественной школы

Академик Мокрицкий явился непосредственным участником становления московской художественной школы. С 1851 года он преподавал в Московском училище живописи и ваяния (МУЖВ)[281], созданном при Московском художественном обществе (МХО). В стенах училища в 1857–1858 годах возникла дискуссия, касавшаяся педагогических взглядов и метода преподавания. Выступив в ней главным оппонентом С. К. Зарянко, Мокрицкий отстаивал традиции Академии художеств.

Мокрицкому, приехавшему в 1849 году в Петербург после восьмилетнего пребывания в Италии, «вернуться сразу на почетные и спокойные места»[282], как утверждал Эфрос, не довелось. Академику Мокрицкому не нашлось ни должности в Академии художеств, ни места в петербургском обществе. Он был вынужден оставить Петербург и уехать в Москву, которую «“держали на уме” на случай неудач в столице»[283].

В 1851 году Мокрицкий переехал в Москву и по рекомендации своего давнего покровителя Григоровича был принят на службу в Московское училище живописи и ваяния, основанное в 1843 году на базе существовавшего при МХО Художественного класса[284]. В своем письме 25 марта 1851 года Григорович

---

[281] С 22 мая 1866 года – Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ).

[282] Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 33.

[283] Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 22.

[284] МХО и существовавший под его покровительством и на его средства Художественный класс было создано в 1833 году.

заверял И. Г. Сенявина[285], что Мокрицкий, как своими профессиональными, так и человеческими качествами, соответствует возложенным на него ожиданиям[286]. Помимо Григоровича о Мокрицком ходатайствовал и князь Г. П. Волконский. Он сообщал Сенявину о знакомстве с Мокрицким, которое состоялось в Риме, и высказывал уверенность, что художник своей добропорядочностью и «полезным трудом» оправдает данные рекомендации[287].

С октября 1851 года Мокрицкий исполнял должность старшего преподавателя (освободившуюся после увольнения академика В. С. Добровольского), «с которою сопряжено жалованье по 600 р. серебром в год и готовая квартира с положенным количеством дров»[288]. Он вел живопись в этюдном классе и рисование в натурном. Кроме занятий чисто художественных, с 1858 года Советом МХО на Мокрицкого было возложено чтение курса теории изящных искусств с увольнением от занятий в этюдном классе[289]. При этом за ним оставалось преподавание рисунка в натурном классе. С 1861 года Мокрицкому были поручены занятия в классе античных фигур. Помимо преподавательской деятельности, с 11 января 1861 года из-за недостатка средств он исполнял должность смотрителя классов. В общей сложности Мокрицкий прослужил в училище почти девятнадцать лет (1851–1870), сыграв тем самым существенную роль на раннем этапе становления московской художественной школы.

Вплоть до 1860-х годов МХО и находившееся в его ведении (с частичной правительственной дотацией) училище являлось практически единственным

---

[285] И. Г. Сенявин – гражданский губернатор Москвы, ставший после смерти М. Ф. Орлова в 1842 году директором Художественного класса, член Совета МХО до 1849 года и почетный член МХО.

[286] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 1 об.

[287] Там же. Л. 3.

[288] Там же. Л. 5.

[289] То, что «при введении наук» Мокрицкий «принял на себя обязанность преподавания теории изящных искусств с увольнением от занятий по классу этюдному» в 1858 году, следует из рапорта самого художника, поданного в Совет МХО 13 декабря 1858 года: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 20. Согласно Н. Л. Приймак (Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 18), отстранение Мокрицкого от занятий в этюдном классе состоялось по инициативе Зарянко в 1861 году и было вызвано принципиальными расхождениями во взглядах двух педагогов.

центром художественной жизни Москвы. Создание МУЖЗ стало началом нового этапа формирования московской художественной школы. В училище, имевшее статус подготовительного учебного заведения для поступления в Академию художеств, принимались юноши, как правило, из малообеспеченных семей, свободного, податного и крепостного состояния и не имевшие специальной художественной подготовки. Большая их часть обучалась бесплатно. Каждый член МХО имел право содержать одного ученика[290]. Награждение воспитанников медалями, как и присвоение им звания художников или учителей рисования осуществлялось исключительно через Академию художеств[291].

В 1850-х годах училище, как отмечал Л. К. Дитерихс[292], не было тем рассадником реализма в искусстве, каким оно стало впоследствии. В МУЖВ, ориентированном на классические идеалы и последовательную систему академического обучения, было два отделения – приготовительное и художественное, представлявшее собой классы живописи и скульптуры. В приготовительном отделении учащиеся занимались исключительно рисунком: начинали с рисования геометрических тел, затем копировали образцы и гравюры, изображающие кисти рук, следы ног, головы и человеческие фигуры. После чего они приступали к рисованию гипсовых голов и фигур – слепков античных статуй. Завершался процесс обучения в приготовительном отделении рисованием фигур непосредственно с живой натуры. Успешно справившиеся с поставленными задачами ученики переводились в художественное отделение – в класс живописи или скульптуры. Живопись, а также анатомию, перспективу и архитектуру в училище преподавали с 1843 года, с 1847 года – скульптуру. Обучение в художественном отделении длилось четыре года. В живописном классе писали с натуры головы и фигуры человека, пейзажи и перспективы, сочиняли эскизы и композиции на заданные темы. Ученики должны были представлять по одному

[290] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 72.

[291] Согласно уставу МУЖВ, утвержденному 1 октября 1843 года, его ученики имели возможность состязаться с воспитанниками Академии за получение золотой медали. Удостоенные последней, выпускники училища имели право осуществить заграничную поездку на средства МХО.

[292] Дитерихс Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность. С. 17–18.

эскизу в месяц. После рассмотрения этих эскизов выносилось решение о возможности участия в конкурсе на звание художника.

Ставшая временем перемен и обострившихся противоречий в обществе, вторая половина 1850-х годов явилась периодом споров и столкновений противоположных мнений, возникших и в преподавательской среде училища. Как следует из рассказа В. Г. Перова «Наши учителя»[293], отношения между педагогами училища были далеко не дружественными. Каждый из них имел не только сложившееся мнение в вопросах искусства, но и собственную «методу» преподавания, следуя которой по своему усмотрению проводил занятия и давал наставления, часто полностью противоречившие наставлениям коллег[294]. Данные разногласия, по словам Дитерихса, вносили «полный хаос в умы учеников»[295]. Вызванные несовпадением педагогических взглядов и методов обучения, споры затрагивали проблемы преподавания художественных дисциплин и введения в учебный курс наук. Последнее было связано с возраставшей в этот период актуальностью вопроса общего образования и кругозора художников. Так, автор письма-отзыва о выставке Академии художеств 1858 года, отметив природный талант и техническую подкованность молодых живописцев, сетовал на их непросвещенность. «Истинному художнику, – пишет “Один из публики”, – мало уменья владеть кистью: ему нужно быть образованным человеком, человеком со вкусом, с современными понятиями и стремлениями, с современным взглядом на жизнь и ее интересы»[296]. На фоне этого актуального критического замечания вопрос преподавания научных дисциплин в училище, некоторые из воспитанников которого не владели даже общими знаниями, обозначился особенно остро.

В 1856 году на освободившееся место М. И. Скотти в МУЖВ пришел известный на тот момент портретист С. К. Зарянко. Заняв должность

---

[293] В. Г. Перов учился в МУЖВ с 1853 по 1861 год. Воспоминания художника о годах учебы легли в основу рассказа «Наши учителя».

[294] Перов В. Рассказы художника. С. 120.

[295] Дитерихс Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность. С. 22.

[296] Современная хроника России // Отечественные записки. 1858. Т. 118. № 5. Раздел V. С. 29.

преподавателя портретной живописи, он оказался в центре накопившихся проблем. Сетуя на недостаточный уровень научных знаний учеников, Совет МХО также замечал их слабые результаты в художественной части. Как инспектору[297] Зарянко совместно с другими преподавателями было предложено указать причины «неудовлетворительности успехов училища», а также пути их преодоления[298]. Корень неудач Зарянко находил в неверном методе преподавания, о чем и сообщил Совету МХО в своем «Мнении».

Учебный план училища был выстроен по аналогии с академической программой. Согласно Уставу училища, в первых трех классах изучался только рисунок, и лишь в одном, четвертом, – добавлялось освоение живописи. В этом Зарянко видел большой недостаток. Кроме того, по его мнению, отделение живописи (как преподаваемой дисциплины) от рисования представляет собой «метод неестественный»[299].

В училище, в соответствии традиционной последовательностью в обучении, ученик в первую очередь овладевал рисунком. Только после того, как школа рисования была пройдена, ему позволялось приступить к изучению живописи. Подобный отрыв живописи от рисунка виделся Зарянко, по словам Перова[300], в корне неверным, бессмысленным и даже варварским, приводящим к односторонности обучения и увеличению его сроков. Считая необходимым изучать живопись как можно раньше, он предлагал в начальных классах единовременно с изучением рисунка ввести уроки живописи. Помимо этого, Зарянко предлагал устроить в училище класс живописи с простых предметов обихода: мебели, утвари и прочего[301]. Как и Мокрицкий, Зарянко в свое время учился у Венецианова. Желая организовать подобный класс, он в первую очередь брал за основу особенную «методу» преподавания бывшего учителя[302].

---

[297] Должность инспектора училища Зарянко исполнял с 1856 по 1860 год.

[298] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 34.

[299] Там же. Л. 34.

[300] Перов В. Рассказы художника. С. 121–122.

[301] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 173. Л. 18 об.

[302] Венецианов отвергал первоначальный этап рисования с оригиналов, начиная обучение непосредственно с гипсов и предметов быта.

По вопросу введения наук в учебный курс, заметив, «что Академия художеств не требует научного образования»[303], Зарянко сообщал: «Так как цель Училища более скромная, чем цель Академии, то науки вводить нечего, иначе художественное образование из этого много пострадает. Кроме того, требование научного образования от бедных людей податного сословия будет для них тягостью. Они не будут в состоянии посещать аккуратно классов, т. к. много времени должны тратить на приобретение средств к жизни, на художественные материалы и взнос платы за учение»[304]. Он допускал введение научных дисциплин «в ограниченном размере»[305]. О финансовых затруднениях, с которыми приходилось сталкиваться воспитанникам училища, Зарянко знал не понаслышке: имея многочисленную семью и скромный доход, он не только приютил у себя, но и содержал «несколько беднейших учеников»[306]. В своем благородстве Зарянко не был одинок. Так, не имевших крыши над головой Перова и Прянишникова поселил у себя преподаватель училища Е. Я. Васильев[307].

Предложения, внесенные Зарянко в Совет МХО, по словам Н. Н. Коваленской[308], произвели эффект разорвавшейся бомбы. Возникшая в училище в 1857–1858 годах дискуссия, вызванная «Мнением» Зарянко[309], впервые дала возможность педагогам не только озвучить свой взгляд на метод преподавания, но и высказаться по вопросам искусства.

Основным оппонентом Зарянко в этом споре выступил Мокрицкий. Он подал в Совет свое «Мнение», в котором изложил свою точку зрения на состояние дел в училище. В первую очередь Мокрицкий обратил внимание Совета на важный недостаток в вопросе воспитания и дисциплины: «В Уставе ничего не

---

[303] Учебные классы в Академии художеств упразднены в 1839 году. Согласно новому Уставу Академии, утвержденному 30 августа 1859 года, преподавание научных дисциплин было восстановлено. До этого, в 1858 году, науки были введены в учебный курс МУЖВ.

[304] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 34–35.

[305] Там же.

[306] Перов В. Рассказы художника. С. 137.

[307] Пикулев И.И. Иван Иванович Шишкин. 1832–1898. М.: Искусство, 1955. С. 26.

[308] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 73.

[309] Подробно об этом: Степанова С.С. С.К. Зарянко и МУЖВ во второй половине 1850-х годов: проблемы педагогического метода и общего образования // Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. Гл. VI. С. 115–139.

сказано об отношениях преподавателей к ученикам и обратно (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*), ничего не сказано об обязанностях учеников»[310]. В училище на тот момент обучались более полторы сотни юношей, многим из которых не довелось получить в своих семьях никакого воспитания. В этой связи отсутствие определенных правил для учащихся виделось Мокрицкому недопустимым. Он призывал Совет сделать требования преподавателей к ученикам обязательными для выполнения. По его мнению, это позволило бы контролировать занятия и успехи подопечных.

Кроме того, в Уставе учащимся предписывалось изучение анатомии, перспективы и архитектуры. Однако, со слов Мокрицкого, не многие из учеников посещали архитектурные и перспективные классы, лекции по анатомии воспитанники училища пропускали вовсе, показывая равнодушие и нерадение к этим «необходимейшим пособиям искусства»[311]. Он особенно подчеркивал важность изучения анатомии и сетовал на то, что оснащенный пособиями анатомический класс пустует. По его мнению, без знаний в области этой науки художнику невозможно овладеть грамотным рисунком, познать красоту античных скульптур и продвинуться в работе с натуры[312]. Анатомический класс оставался пустым, хотя ученики могли посещать лекции, не пропуская других занятий[313].

Такое безразличие и пренебрежение воспитанников к овладению столь нужными художнику дисциплинами, был уверен Мокрицкий, вызвано невежеством и непониманием важности этого обучения[314]. Он предлагал Совету сделать посещение лекций анатомии и перспективы обязательным[315]. Зарянко, к слову, также отмечал плохую подготовку учащихся по анатомии и перспективе. Но причину этого, со слов Перова[316], он видел в том, что необходимые для

[310] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 1.
[311] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 36.
[312] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 2 об.
[313] Там же.
[314] Там же.
[315] ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 37.
[316] Перов В. Рассказы художника. С. 126.

художников предметы преподают совершенно далекие от живописи люди – доктора медицины и архитекторы.

Мокрицкий также замечал, что ученик рисует гипсы и копирует эстампы до тех пор, пока не перейдет к работе красками. С этого момента он готов просидеть с палитрой весь день, не желая посвятить рисованию ни часа, свыше отведенного для классного рисунка времени. По мнению Мокрицкого, краски, раньше времени оказавшиеся в руках ученика, не получившего прочных навыков рисования, приостанавливают его дальнейшее развитие и вместо художника делают из него маляра. Живописец, владеющий рисунком, напротив, является «Господином своего дела», способный свободно излагать свои мысли[317]. «К колеру, – продолжает свою мысль Мокрицкий, – подходит он готовый и при деле не находится он в постоянной зависимости от натуры; нет, он создаст свое по законам искусства и только разумно пользуется натурою, а не рабски копирует ее черта за чертою <…>»[318]. Фраза Мокрицкого, свидетельствующая о его несогласии с «Мнением» Зарянко, указывает на недостаток предлагаемой последним методы преподавания: основанная на поэтапном изучении объекта изображения и следовании ему, она не предполагала развития творческих способностей учеников.

Излагая свою точку зрения на состояние училища и способ обучения, Мокрицкий затрагивал общие вопросы искусства – проблемы творчества и подражания натуре. Высказывания Мокрицкого, обусловленные «методическими боями»[319], обозначают его позицию в условиях современного состояния искусства. В период 1850-х годов формировались новые взгляды на роль искусства и перспективы его развития. Объектом внимания изобразительного искусства и художественной литературы, согласно новому пониманию прекрасного, все чаще становится обыденная жизнь «простого народа» и естественная красота природы родной страны. Популярность среди публики

[317] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 3.
[318] Там же.
[319] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 74.

приобретали картины жанровой живописи и пейзажи, изображающие русские ландшафты «без прикрас». Как педагог Мокрицкий, несомненно, прилагал немало усилий, чтобы сохранить в стенах училища традиции академического образования и передать подрастающей смене необходимые профессиональные знания, подняв уровень ее художественного мастерства. Однако его эстетические взгляды, как и собственный творческий опыт, во многом не могли отвечать изменениям, назревшим в современном искусстве. В условиях новой реалистической направленности последнего суждения Мокрицкого о живописи как «изящном искусстве» и его убежденность в незыблемости академических устоев отходили на второй план.

Творчество для Мокрицкого не заключалось в изображении увиденной действительности, а, скорее, являлось процессом решения творческой задачи, интеллектуальным трудом живописца. Художественный замысел, лежащий в основе произведения искусства, воплощается в картине с помощью знаний и навыков художника, получившего крепкую академическую школу. Очевидно, вступая в заочную полемику с Зарянко, он пишет: «Красноречиво доказывать, что нет живописи без точного подражания природе право? А где же творчество? Где же свобода, где всякая поэзия искусства, где идеалы художника? в шитье мундира с золотыми эполетами, в бобровом воротнике? в лаке паркета и мебели? и в этих предметах без некоторой свободы одно слепое подражание натуре будет мертво, и в них без некоторой тайны искусства все будет сухо и скучно»[320]. Свободу, без которой Мокрицкий не видел творчества, обеспечивало твердое знание рисунка, являвшегося основой живописи. Подчиняющиеся ему краски и колорит представлялись менее существенными. Живописец, владеющий рисунком, «разумно» «пользуется натурой», а не механически копирует ее. Навязываемая Зарянко «метода», по мнению Мокрицкого, напротив, ограничивает свободу ученика, вводит его в зависимость от натуры и препятствует развитию творческого потенциала. Мокрицкий допускал, что живопись, основанная на слепом подражании, имеет «относительное достоинство». Однако был убежден,

[320] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 3 об.

что она никогда не сможет встать в один ряд с произведениями, где есть творчество и в которые сам художник вдохнул жизнь.

Упомянув прошлый экзамен, Мокрицкий сообщал, что присутствовавшие на нем члены Совета МХО – В. А. Бобринский[321] и С. П. Шевырев[322] остались весьма довольны увиденными рисунками и живописными работами воспитанников училища. В связи с этим он не видел необходимости в каких-либо нововведениях[323]. «До сих пор, – продолжает Мокрицкий, – преподавание в Училище нашем шло (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*) на основаниях академических. Академия художеств существует почти сто лет, проводя твердо и непоколебимо важнейший принцип изобразительных искусств Рисунок (подчеркнуто А. Н. Мокрицким. – *Е. Ш.*) и тем оправдала ожидания и надежды Великой Учредительницы и Ея Августейших приемников, и увенчалось славою многих представителей русской школы. Имена Угрюмова, Лосенко, Мартоса, Уткина, Пименова, Шебуева, Егорова, Гальберга, Варника (А. Г. Варнек. – *Е. Ш.*), Щедрина, Кипренского, Брюллова[324], Бруни, Басина и Маркова, Воробьева и других достаточны для того, чтобы убедиться в правдивом пути ею избранном»[325]. Введение в училище другой «методы», годной, по его мнению, только для частных уроков или дилетантов, является опасным. Ревностно

---

[321] Граф В. А. Бобринский – действительный Член Московского Художественного общества (с 1837 года), почетный Член Московского Художественного общества (с 1844 года), Член Совета Московского Художественного общества. «Граф В. А. Бобринский имел наблюдение за художественной частью как по живописи, так и по ваянию, куда принадлежит, между прочим, обязанность следить за успехами учеников, присутствовать на ежемесячных экзаменах, распоряжаться выставкой произведений и лотерей; сверх того, граф В. А. Бобринский взял на себя заведывание учениками и классами по части распорядительной…» (Дукшт В. Материалы к истории Московского Художественного общества и состоящего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества. 1832–1866. М., 1904. С. 120).

[322] С. П. Шевырев – профессор истории Московского университета; действительный Член Московского Художественного общества (1843–1857), Член Совета Московского Художественного общества (1844–1857); в 1840-х годах принимал активное участие в жизни МУЖВ, имел влияние на преподавателей училища, был близок с Мокрицким.

[323] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 4.

[324] Прописная буква «Б» в фамилии Брюллова выписана Мокрицким более тщательно и каллиграфично, по сравнению с прописной «Б» в последующих фамилиях Бруни и Басина.

[325] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 4 об.

отстаивая традиции академического образования, он призывал Совет не менять существующие в училище принципы обучения[326].

Мокрицкий, убежденный в успешности традиционного метода обучения, не был одинок в своих взглядах. Категорически противился новшествам, предлагаемым Зарянко, убежденный приверженец Академии П. А. Десятов. В своем «Мнении» от 22 апреля 1858 года, поданном в Совет МХО, Десятов высказал несогласие с предложением Зарянко организовать в училище класс живописи с простых предметов, считая это лишним и ненужным. Он был уверен, что воспитанники в первую очередь должны изучать человеческое тело, красоту его форм, развивая вкус к изящному[327].

Кроме того, Мокрицкий считал научное образование первостепенным для художника, приветствовал его введение и уведомлял Совет о желании некоторых преподавателей обучать воспитанников научным дисциплинам бесплатно. Таким образом, его взгляд на метод преподавания и состояние училища, а также на искусство в целом коренным образом расходился с воззрениями Зарянко.

Подробно рассмотрев оба взгляда на способ преподавания, Совет МХО нашел, что каждый из них хорош в руках умного и опытного преподавателя, однако, «стал на сторону реформатора»[328] и постановил допустить в виде опыта метод, предлагаемый Зарянко. Советом также было принято решение о введении в учебный курс общеобразовательных предметов: закона Божьего и священной истории, русского языка, всеобщей географии и истории, теории изящных искусств, археологии, мифологии и истории искусств. «Приискать учителей» было поручено члену совета И. Д. Лорис-Меликову. Для чтения теории изящных искусств им был приглашен Мокрицкий. Когда преподаватели были найдены, в августе 1858 года Совет приступил к введению в училище отделения вспомогательных наук.

---

[326] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 4.
[327] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 173. Л. 18 об.–19.
[328] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 73.

Введение научного курса в Московское училище живописи и ваяния зафиксировал новый Устав МХО, принятый 13 октября 1860 года. До того, Советом МХО в заседании 11 марта 1859 года было постановлено составить проект нового (второго со времени существования МХО) Устава. До утверждения этого проекта, Совет предложил его на обсуждение педагогам училища. Во время обсуждения основным стал вопрос о создании Совета преподавателей. Говоря о необходимости его учреждения, Мокрицкий выступал против инспекторства. Он так же возражал против иерархии (разделения на младших и старших) преподавателей рисовальных и натурных классов[329].

Документ, обобщающий мнения педагогов, 12 декабря того же 1859 года был подан на рассмотрение Совета МХО. 13 октября 1860 года был принят новый Устав, в соответствии с которым служащим МУЖВ предоставлялись все права государственной службы, кроме пансиона[330]. Вопрос о передачи училищу права награждать своих учеников медалями и званием художника оставался открытым[331]. Совет МХО не однократно ходатайствовал о получении независимого статуса у вышестоящих инстанций. К желаемому результату, однако, эти действия не приводили. 19 декабря 1864 года в Совет МХО была подана докладная записка, составленная и подписанная преподавателями училища (в том числе и Мокрицким), все с той же просьбой: ходатайствовать о самостоятельности МУЖВ и о даровании ему прав и преимуществ. Однако, несмотря на все прилагаемые усилия, изменить положение училища до 1865 года (до присоединения к МУЖВ Дворцового архитектурного училища) не выходило.

Именно в 1865 году, в связи с закрытием Дворцового архитектурного училища, было решено создать архитектурное отделение при МУЖВ, что позволило Совету МХО вновь ходатайствовать о предоставлении училищу

---

[329] Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 136–137.

[330] Там же. С. 182. Должностные лица училища имели чины гражданской службы. Так, высочайшим приказом по гражданскому ведомству 9 мая 1857 года титулярный советник Мокрицкий за выслугу лет произведен в чин коллежского асессора (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 31 об.).

[331] К слову, в ответе на запрос Академии художеств о составе Совета преподавателей, который мог бы присуждать награды по училищу, Советом МХО среди прочих указан и академик Мокрицкий.

независимости. По новому Уставу, утвержденному 22 мая 1866 года, училище переименовывалось в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которому предоставлялось право награждать своих учеников малыми и большими серебряными медалями, званиями неклассных и классных художников, а с успехом окончивших обучение – званием учителей рисования. В 1868 году 31 декабря в помещении МУЖВЗ (в доме Юшкова на Мясницкой улице) состоялось торжественное собрание МХО под председательством Московского Генерал-губернатора князя В. А. Долгорукого по случаю двадцатипятилетия со времени утверждения его первого Устава. В актовом зале училища преподавателям и служащим были вручены награды и подарки. Согласно сохранившемуся в делах Общества протоколу этого собрания Мокрицкий «удостоился высочайшей награды»[332]. Кроме прочих заслуг, согласно формулярному списку о службе (февраль 1861 года), Мокрицкий имел бронзовую медаль «В память войны 1853 – 1856 годов» на Владимирской ленте[333].

3.2. Педагогическая деятельность и ученики А. Н. Мокрицкого

Образованный и преданный искусству Мокрицкий стал авторитетным педагогом и наставником. У него учились В. Г. Перов, И. М. Прянишников, К. Е.

[332] Дукшт В. Материалы к истории Московского Художественного общества и состоящего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества. С. 103–104.

[333] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 26 об. Наградные медали «В память Восточной (Крымской) войны 1853–1856 гг.», учрежденные императором Александром II дополнениями к манифесту от 26 августа 1856 года, были отчеканены двух разновидностей: из светлой и темной бронзы, диаметром 28 мм. «На их лицевой стороне изображены вензеля императоров Николая I и Александра II, увенчанные императорскими коронами и осененные лучами “всевидящего ока”, находящегося над ними. Внизу, под вензелями, вдоль бортика медали, даты: “1853–1854–1855–1856”. На оборотной стороне горизонтальная надпись в пять строк: “НА ТЯ – ГОСПОДИ – УПОВАХОМЪ, ДА – НЕ ПОСТЫДИМСЯ – ВО ВЕКИ”. Носили эти награды на четырех различных орденских лентах – в зависимости от степени участия награждаемых в войне. <…> Медали из тёмной бронзы на Владимирской ленте выдавались всем воинским чинам и даже потомственным дворянам – старшим в роду, но последним – только для хранения в память о войне с последующей передачей потомству» (Кузнецов А.А., Чепурнов Н.И. Наградная медаль. В 2-х т. Т. 1: 1701–1917. М.: Патриот, 1992. С. 309).

Маковский, И. И. Шишкин. С некоторыми из своих учеников он сохранил добрые отношения на долгие годы.

На момент прихода Мокрицкого в МУЖВ, существовавшее уже восемь лет, там все еще решались вопросы организации учебного процесса и налаживания дисциплины, оставались актуальными проблемы материальной поддержки необеспеченных учеников и нехватки (или же вовсе отсутствия) качественных учебных пособий и образцов для копирования. На выставках представлялись копии с одних и тех же полотен[334], а написание копии с копий было обычной практикой. Руководство и преподаватели были вынуждены обращаться за помощью к частным коллекционерам. Так, Мокрицкий в своем письме к П. М. Третьякову просил разрешить воспитаннику училища копировать одну из картин галереи: «Совершенный недостаток оригиналов в нашем Училище заставляет учеников обращаться к нам с просьбой о [приискании] таковых, а мы, побуждаемые их жалобными стонами [решаемся] беспокоить счастливых обладателей сокровищ искусства. Вот и ныне посылаю к Вам одного из [стенающих] с покорнейшею просьбою позволить ему скопировать что-нибудь из Вашей коллекции. Копии эти им необходимы как для практики, так и для хлеба, они [подают] их в Училище в Лотерею»[335]. Мокрицкий также знакомил своих учеников с хранившимися у него работами В. И. Штернберга. По свидетельству Рамазанова, «целые альбомы рисунков и этюдов» покойного художника в качестве образцов пересылались Мокрицким по почте К. А. Трутовскому, «дабы последний учился с них»[336]. Рисунки и акварели Штернберга, как и свои собственные этюды, Мокрицкий давал для копирования Шишкину[337].

Кроме того, в МУЖВ остро стояли проблемы слабой профессиональной подготовки учеников, неудовлетворительность успехов которых признавалась

---

[334] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 72.

[335] ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2400. Л. 1. На выставках МУЖВ лотереи устраивались с 1845 года.

[336] Цит. по: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев, науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб.: БАН, 2014. С. 392.

[337] Пикулев И.И. Иван Иванович Шишкин. С. 33.

Советом МХО, давал о себе знать и недостаток сильных преподавателей. К слову, не многие преподаватели училища были мастерами большого художественного дарования, но каждый из них в своей мере обладал талантом педагога.

Известно, что симпатию и уважение учеников и коллег-преподавателей Мокрицкий в большей степени заслуживал своей эрудицией и знаниями, полученными во время учебы и последующей поездки в Италию, нежели художественными способностями. О том, что «образованный ум» Мокрицкого и сведения, приобретенные им за границей, «могут быть очень полезными» воспитанникам, говорил его коллега, преподаватель МУЖВ академик П. А. Десятов[338]. Действительно, по свидетельству Перова, всегда воодушевленно повествующий о своем пребывании в Италии, живописных местах, великих мастерах и о кумире своей юности – Брюллове, Мокрицкий благотворно влиял на некоторых своих учеников. Рассказ Перова «Наши учителя» написан художником нового поколения и иных взглядов на искусство, что объясняет пренебрежительный тон, с которым автор повествует о педагогах МУЖВ. Однако Дитерихс в очерке «В. Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность»[339] замечал, что, несмотря на заметную иронию в описании Мокрицкого, Перов относился к нему с большей симпатией, чем к другим преподавателям – М. И. Скотти и С. К. Зарянко. Публицист также подчеркивал эрудицию Мокрицкого, которая отличала его от коллег.

Именно образованный и начитанный Мокрицкий, по мнению исследователей жизни и творчества Шишкина[340], расширил кругозор своего ученика. Как следует из воспоминаний племянницы прославленного пейзажиста А. Т. Комаровой (дочери сестры художника Е. И. Комаровой)[341], лишь один Мокрицкий «из профессоров Московской школы» имел на Шишкина большое

---

[338] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 173. Л. 22.

[339] Дитерихс Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность: Биографический очерк Л.К. Дитерихса: С портр. Перова и 8-ю снимками с его произведений. СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1893. 80 с.

[340] И. И. Шишкин был зачислен в МУЖВ в августе 1852 года и учился по январь 1856 года.

[341] Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 424.

влияние, которое продолжалось даже после переезда последнего в Петербург для поступления в Академию художеств[342]. Он первым угадал характер дарования и много сделал для того, чтобы развить талант будущего пейзажиста. Последний на всю жизнь сохранил чувство благодарности к своему педагогу: «Ему я и многие, – говорил Шишкин, – обязаны правильным развитием любви и понимания искусства»[343].

В 1840-е годы в Риме Мокрицкий испытал большое увлечение пейзажем. Изображая виды «солнечного края», он следовал натурным наблюдениям и стремился к освоению реалистической манеры письма. В период преподавания Мокрицкий продолжал заниматься живописью – помимо церковных образов, копий, заказных портретов и переработанных сюжетных композиции (Кат. 163), писал виды Москвы (Кат. 174) (Рисунок В.9), (Кат. 175) и ее окрестностей (Кат. 185, 186), повторял пейзажные мотивы Италии. Но при этом не смог повторить свой собственный успех и создать столь же ярких произведений, отличающихся живописными достоинствами. Однако навыки работы на натуре и советы, полученные от современных европейских мастеров пейзажа, сформировали тот бесценный опыт, который Мокрицкий передал ученикам. Так, к примеру, Шишкин «много рисовал с пейзажных этюдов Куанье (Жюль Луи Филипп Куанье. – *Е. Ш.*)»[344]. Повествуя в «Автобиографии» о своей работе над итальянскими видами, Мокрицкий не только называл имя Куанье, но и отмечал, что знакомство с «тщательными и добросовестными этюдами» этого французского мастера открыли ему ранее неизвестные «многие формы пейзажа»[345].

Как приверженец академических традиций Мокрицкий видел главное достоинство художественного произведения не в случайных эффектах и бойкости кисти, а в крепком рисунке. По словам Перова, он был убежден, что ученик, прежде чем приступить к рисованию с натуры, должен изучить рисунок и

---

[342] Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 301.
[343] Комарова А.Т. Лесной богатырь-художник. С. 17.
[344] Пикулев И.И. Иван Иванович Шишкин. С. 34.
[345] Мокрицкий А. Автобиография. С. 155.

живопись по образцам великих мастеров. Среди множества этюдов, гравюр и рисунков, которые он показывал будущим художникам, рисунки из «Страшного суда» Микеланджело считались особенно полезными для копирования, несмотря на «неклассический» характер пластики его фигур. Проводя занятия в классе античной скульптуры, Мокрицкий ставил перед учениками задачи, которые те успешно решали. Рисуя гипсы, они знакомились со строением человеческого тела, изучали анатомию и осваивали пропорции, учились видеть и понимать красоту линий и форм, пластику тела и влияние различного освещения на его форму. Таким образом, переходя в натурный класс, его воспитанники могли без затруднений рисовать с натуры и продолжать свой профессиональный рост[346].

Мокрицкий прежде всего следовал установкам Брюллова. Однако в его педагогических взглядах, пусть и не в равной мере, соединились принципы обучения и Брюллова, и Венецианова. Эклектичность, по мнению Г. В. Смирнова[347], в значительной степени присущая художественному творчеству Мокрицкого, в некотором роде характерна и для его преподавательской деятельности. Культ Брюллова не заглушил в Мокрицком основ, усвоенных в школе Венецианова и в своей педагогической практике он во многом отталкивался от художественного метода бывшего наставника. Так, в своих занятиях с Шишкиным, по мнению исследователей жизни и творчества известного пейзажиста, он в первую очередь использовал принципы Венецианова[348]. Это заметно по некоторым работам Шишкина, выполненным во время обучения в Московском училище живописи и ваяния. Этюд «Комнаты в квартире Мокрицкого» может служить примером учебной задачи по овладению интерьерным жанром, игравшим у венециановцев большую роль, а его пейзажи во многом свидетельствуют о том самом следовании натуре, на котором

[346] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 136 об.–137.

[347] Венецианов и его школа: Альбом / Сост. и вступ. ст. Г.В. Смирнова. Л.: Аврора, 1973. С. 75.

[348] Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. И.Н. Шуваловой. 2-е изд., доп. Л.: Искусство, 1984. С. 5.

базировалась созданная Венециановым система обучения[349]. Мокрицкий также следовал принципу индивидуального подхода к воспитанникам и поддерживал их самостоятельные творческие поиски[350]. Именно развитие самостоятельности учеников, как во взглядах на искусство, так и в восприятии окружающей жизни, по мнению Молевой[351], явилось стержнем методики преподавания в МУЖВЗ.

Еще во время учебы в Москве вокруг Шишкина и его друзей возник ученический кружок, сохранивший свое существование и в Петербурге. «Иван Иванович, – вспоминает племянница художника, – быстро сошелся со многими из товарищей, и они образовали кружок раскольников»[352]. В него входили А. В. Гине, Е. А. Ознобишин, К. Е. Маковский, Г. С. Седов, А. М. Колесов, В. Г. Перов и другие. «Наставником их кружка еще много лет оставался Мокрицкий; он переписывался с ними, их картины и рисунки посылались в Москву на его критику», – сообщает Комарова[353]. Будучи учеником Академии, Шишкин постоянно обращался к своему учителю за советом, спрашивал его мнения, рассказывал о трудностях и сообщал об успехах, которым Мокрицкий всегда искренне радовался. Писем Шишкина к Мокрицкому не обнаружено. Очевидно, в ответ на сообщение Шишкина о награждении его малой золотой медалью за картину «Вид на острове Валааме» («Ущелье Валаама») в 1859 году в письме от 23 апреля [1859] года Мокрицкий писал своему ученику: «…Благодарю Вас за радостную весть, какую Вы сообщили мне в последнем письме; Ваш успех всегда радовал меня, но справедливая оценка и награждение его от Академии радует меня еще более. 2-я золотая медаль есть уже награда значительная и весьма важная в отношении к Вашему будущему, она допускает Вас к соревнованию достигнуть первой золотой, которая, можно сказать, для художников есть золотой

[349] Пикулев И.И. Иван Иванович Шишкин. С. 27–28.

[350] Молева Н.М., Белютин Э.Н. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. С. 68.

[351] Там же. С. 83.

[352] Цит. по: Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 301.

[353] Цит. по: Там же. С. 303.

ключ к дверям земного рая (речь идет о праве пенсионерской поездки за границу. – *Е. Ш.*). Душевно, душевно радуюсь Вашему счастью. … Помоги Вам Бог!»[354].

Мокрицкий не только следил за учебой Шишкина в Академии художеств, но и участвовал в продаже картин и рисунков своего ученика. В письмах Мокрицкого неоднократно упоминаются его работы, разыгранные в лотерею или проданные в Москве. Так, в письме Третьякову 23 декабря [1860] года Мокрицкий предлагал приобрести рисунок Шишкина – «вещь, в самом деле, прекрасную и достойную украсить любой альбом»[355].

Редкой эрудицией, чуткостью и вниманием к нуждам учеников Мокрицкий, как отмечено Приймак[356], впечатлил и юного Н. А. Мартынова, обучавшегося в 1860-х годах в Московском училище живописи и ваяния. При поступлении он был сразу зачислен в класс античных голов (минуя рисование геометрических тел и копирования с образцов и гравюр), затем переведен в класс античных фигур, который вел Мокрицкий[357]. «Это был удивительной доброты человек»[358], – вспоминал Мартынов о своем учителе. По мнению исследователя, жизненный путь Мартынова – художника-акварелиста, превосходного рисовальщика, пейзажиста и мастера анималистического жанра[359], который сам стал успешным педагогом, говорит о том, насколько велик был толчок к знаниям, переданный ему Мокрицким.

При этом как преподавателю Мокрицкому приходилось совершенствовать свои навыки. Приступив к чтению курса по теории изящных искусств – «науке, развивающей вкус и уясняющей красоту произведений искусства», он уведомлял

---

[354] Цит. по: Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 61.

[355] ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2398. Л. 1.

[356] Приймак Н.Л. Подлинник рукописи А.Н. Мокрицкого «Воспоминание о Брюллове» в собрании ОР ГТГ. С. 110–111.

[357] Приймак Н.Л. Подлинник рукописи А.Н. Мокрицкого «Воспоминание о Брюллове» в собрании ОР ГТГ. С. 110.

[358] Цит. по: Там же. С. 111.

[359] Мартынов обрел известность в первую очередь как мастер акварельного пейзажа, при этом иногда иллюстрировал научные труды знакомых зоологов Московского университета (Н.А. Северцова, М.А. Мензбира, П.П. Сушкина).

Совет МХО в декабре 1858 года[360], что занятия систематически проводятся им в течение двух последних месяцев. Вместе с тем сообщал, что объем его трудов в новой должности существенно увеличился: знаний и опыта было достаточно для обучения живописи, в то время как для чтения лекций по теории изящных искусств ему необходима дополнительная подготовка. При этом из-за недостатка руководств на русском языке он вынужден был выбирать для своих лекций подходящий материал из работ иностранных авторов. «Таковой труд, – писал Мокрицкий, – берет у меня все время, которое прежде употреблял я для частных занятий, необходимых для обеспечения меня и моего семейства»[361]. Указывая на это обстоятельство, он просил Совет о прибавке к содержанию наравне с другими преподавателями научных дисциплин сколько положено по количеству лекций.

Курс теории изящных искусств и лекции о стилях орнамента Мокрицкий также читал в Строгановском училище[362], при этом вел рисование в Константиновском межевом институте[363] и во 2-й московской гимназии[364]. Чтение лекций в Строгановском училище упоминается Мокрицким в рапортах от 14 февраля 1864 года и 7 сентября 1866 года, поданных в Совет МХО[365], и является интересным эпизодом его биографии, подробности которого, к сожалению, не раскрываются в данных документах. Примечательно, что Мокрицкий преподавал в Строгановском училище технического рисования в период, когда возрастало влияние этого учебного заведения, повышался его престиж[366]. Формирующийся центр художественного образования, безусловно, вызывал профессиональный интерес Мокрицкого. Однако более конкретно и подробно судить о характере его деятельности там не предоставляется возможным из-за отсутствия соответствующей информации в источниках.

---

[360] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 20–20 об.
[361] Там же. Л. 20 об.
[362] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 173 об.; Л. 271.
[363] Там же. Л. 173 об.
[364] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 44; РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 271.
[365] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 173 об.; Л. 271.
[366] Лаврентьев А.Н., Гаврилин К.Н. «Работа устроения жизни». К 195-летию МГХПА имени С. Г. Строганова // Третьяковская галерея. 2020. № 2. С. 4–63.

Добросовестно исполняя обязанности преподавателя, Мокрицкий и вне стен МУЖВЗ оставался небезразличным к интересам своих учеников и содействовал их профессиональному развитию. Используя личные знакомства, он изыскивал дополнительные возможности для их обучения. Так, в конце своего послания к Третьякову, Мокрицкий, не упуская случая, обращается с просьбой: «Податель письма один из моих учеников, прекрасный, [прилежный] и преблагонравный юноша, позвольте ему взглянуть на Ваши художественные сокровища»[367].

Мокрицкий продолжал преподавать в училище, невзирая на ухудшающееся здоровье. Так, 1 июня 1867 года, сообщая, что болен и средств на поправку здоровья не имеет, он обращается в Совет МХО с просьбой о пособии в размере ста рублей из средств училища, которому с ревностью служит шестнадцать лет[368]. О затруднительном материальном положении Мокрицкого в этот период свидетельствует его письмо в Московское общество любителей художеств (МОЛХ), где он говорит о согласии передать этюд Штернберга в уплату ранее взятого у Общества долга[369].

Мокрицкий скончался 26 февраля 1870 года[370]. После смерти художника его вдова и трое малолетних сыновей – Владимир (15 лет), Александр (13 лет), Аполлон (9 лет), получали пансион по четыреста рублей в год[371].

Любящий искусство Мокрицкий, являясь компетентным и требовательным педагогом, сыграл важную роль на раннем этапе формирования московской художественной школы. Его преподавательская деятельность, направленная на воспитание молодого поколения художников в русле академических традиций и «приготовление из них людей полезных»[372], была крайне плодотворной не столько в контексте нарастающих реалистических тенденций искусства, сколько в дальнейшей перспективе его развития. Судить о проявлении метода преподавания

---

[367] ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2398. Л. 1–1об.

[368] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 57.

[369] РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 736. Л. 1.

[370] В некоторых источниках и литературе встречается другой год смерти Мокрицкого – 1871 (ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3358. Л. 1; Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 93).

[371] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 70.

[372] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 6 об.

Мокрицкого в творчестве его учеников можно лишь опосредовано, поскольку сам метод не был изложен им в виде определенной концепции. С уверенностью можно сказать о том, что повышенное внимание Мокрицкий уделял роли рисунка и работы с натуры, что стало основой художественного метода Шишкина. Несомненно, пленэрная практика лежала в основе пейзажных произведений Мартынова. Важно отметить, что художник многое перенял у Мокрицкого и в вопросах методики обучения, сохранив, тем самым, определенную преемственность поколений и продолжив некоторые традиции Венециановской школы. Так, ученики Мартынова рисовали только с натуры, при этом обстоятельно знакомились с правилами перспективы и изображали интерьеры. Вслед за Мокрицким Мартынов прививал своим воспитанникам любовь к пейзажной живописи.

Кроме того, Мокрицкий говорил об «обдуманных произведениях»[373], о значении проработанности формы, ее завершенности, что также присутствует в произведениях Шишкина. При этом он заботился о развитии кругозора ученика, видя в этом важную составляющую процесса воспитания профессионального художника.

Положительные личностные качества Мокрицкого, безусловно, наряду с методом обучения, стали фактором, который способствовал успешности учебного процесса. В «Художественном журнале», где в 1882 году была опубликована «Автобиография» Мокрицкого, он назван одним из лучших педагогов по искусству, ученики которого «сохраняют о нем самые сердечные, самые теплые воспоминания»[374]. Рукопись «Автобиографии» для печати передал благодарный ученик Мокрицкого – А. Н. Нисчёнков[375] – живописец и график, также связавший свою творческую судьбу с пейзажем. Он сообщал об искреннем уважении к

[373] Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 63.

[374] Мокрицкий А. Автобиография. С. 147.

[375] В «Художественном журнале» указана лишь фамилия ученика Мокрицкого – «Нисчонков». Его инициалы сообщены Приймак (Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 192; 233) – «А. Н. Нисчонков». Вероятно, Александр Никанорович Нисчёнков (Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Санкт-петербургской Академии художеств. 1764–1914. [В 2-х частях]. Ч. 2: Список русских художников к юбилейному справочнику. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. С. 141).

своему преподавателю, «которому был обязан всем, что дало ему право называться художником»[376]. Публикуя «Автобиографию» Мокрицкого, Нисчёнков, по-видимому, ставил цель реабилитировать учителя и опровергнуть пренебрежительную характеристику, данную Перовым. Следует признать, что в качестве наставника у Мокрицкого получилось передать импульс для дальнейшего развития многим молодым талантам: как художникам, которые впоследствии не стали обладателями громких имен, так и будущим известным живописцам, оставившим заметный след в искусстве.

[376] Мокрицкий А. Автобиография. С. 158.

Глава 4. Взгляд на современный художественный процесс в критических суждениях А. Н. Мокрицкого

Художник и педагог Мокрицкий живо реагировал на события, происходящие в культурной жизни России второй трети XIX века. Значение его фигуры для истории отечественного искусства определяется не столько его живописными работами, сколько эпистолярным наследием. Именно художник среднего уровня, каковым считается Мокрицкий, в большей степени является представителем своей художественной среды, с которой связан и от которой напрямую зависит, нежели гений как феномен исключительности. При этом деятельность и взгляды Мокрицкого как человека современной ему культурной среды, нельзя причислить к усредненным явлениям. Ревностно отстаивая высокие критерии искусства, он устремлял свои взгляды на современников – выдающихся представителей русской художественной школы.

Его публикации – «Воспоминание о К. П. Брюллове», напечатанное в «Отечественных записках» в декабре 1855 года, «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его», вышедшее в том же журнале в ноябре 1857 года, статья «Явление Христа народу. Картина Иванова»[377], увидевшая свет в ноябре 1858 года, не только демонстрируют еще одну грань личности их автора, раскрывая его литературный талант[378], но и отражают сложность и неоднозначность художественной ситуации середины XIX века.

Работы Мокрицкого вышли в свет, когда жанр художественной критики как таковой еще формировался. Периодически публиковались статьи литераторов и издателей: Н. В. Кукольника, В. И. Григоровича, П. П. Свиньина, С. П. Шевырева.

---

[377] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. М., 1858. 72 с.

[378] Говоря о заслугах Мокрицкого, В. В. Толбин отмечал его «достоинство писателя о художествах». Литературные способности Мокрицкого признавали не только его современники, но и представители следующего поколения. Так А. П. Боткина в письме к И. С. Остроухову, говоря о посланиях Мокрицкого к Третьякову, отмечает, что Мокрицкий писал «прелестные остроумные письма» (ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 1502. Л. 1).

Критические суждения профессиональных художников, содержащие их собственные взгляды на искусство и творчество, выходили в свет заметно реже. В периодической печати нашли место несколько газетных заметок А. Г. Венецианова и статья С. К. Зарянко[379], активно публиковался скульптор Н. А. Рамазанов.

Заметно увеличившееся в печати со второй половины 1850-х годов количество откликов о художественных выставках[380] свидетельствовало о возросшем интересе общества к изобразительному искусству. При этом, как отмечает Стернин[381], только небольшая часть этих статей может войти в историю отечественной художественной критики, если рассматривать ее с точки зрения тех профессиональных качеств, которыми в то время обладала критика литературная. Здесь, по словам искусствоведа, сказывалась недостаточная искушенность авторов публикаций в специфических проблемах пластического творчества. Рамазанов[382], выступая против дилетантизма современной критики, с сожалением писал, что образованные и эрудированные люди, знакомые с искусством, мало пишут о нем, а их место занимают те, кто далек от данной темы[383]. Как в 1863 году замечал историк искусства и секретарь Общества поощрения художников Д. В. Григорович[384], критики, за исключением В. В. Стасова, не имеют и элементарного представления об изящных искусствах.

В связи с этим тексты Мокрицкого – ученика и современника выдающихся мастеров русской художественной школы, написанные с позиции профессионального живописца, представляют немалую ценность.

---

[379] Зарянко С. Ответ г. Погодину // Современная летопись. 1864. Июнь. № 20. С. 13–15.

[380] В интервале между «большими» выставками Академии художеств, раз в три года представлявшие произведения начинающих и известных художников, устраивались годовые выставки, которые продемонстрировали работы учащихся.

[381] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 16.

[382] Рамазанов Н. Несколько слов по поводу отзыва Московского корреспондента о выставке Училища живописи и ваяния в Петербургских ведомостях // Московские ведомости. 1852. № 157.

[383] Цит. по: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания. С. 60.

[384] Цит. по: Там же. С. 21.

4.1. Статья «Явление Христа народу. Картина Иванова» и оценка роли исторического жанра в живописи

В мае 1858 года в Петербург после своего пребывания в Италии вернулся А. А. Иванов. По поводу этого события в «Современнике» сообщали: «Знаменитая картина г. Иванова и сам он – наконец в Петербурге. Картина будет скоро выставлена в зале академии для публики. Это самая интересная и важная петербургская новость»[385]. Выставка картины «Явление Христа народу» («Явление Мессии») и этюдов к ней в Академии художеств состоялась в июне и была открыта для посещения публики ежедневно с двенадцати до трех часов пополудни. Н. П. Собко пишет: «На тогдашней выставке картины И–ва (Иванова. – *Е. Ш.*), правда бесплатной, перебывало, однако, более 30 т. посетителей и продано было более 4 т. фотографий с нея»[386]. В июле того же года, заболев холерой, Иванов умер.

Публичная демонстрация этого произведения, как и трагический исход жизни его автора, стали знаковыми событиями культурной жизни середины XIX века. Как отмечают исследователи, никогда еще в России смерть художника (в 1852 году ушли из жизни К. П. Брюллов и П. А. Федотов) не вызывала такой острой реакции общественности. За произошедшим последовали многочисленные публичные отклики и статьи, посвященные памяти Иванова.

В ноябре 1858 года в Москве отдельной книжкой была опубликована большая статья Мокрицкого под названием «Явление Христа народу. Картина Иванова»[387]. Напечатанная по решению совета Московского художественного

---

[385] Цит. по: [Панаев И.И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1858. Т. 69. № 6. С. 226.

[386] Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и прочее: с исследователями времен до наших дней (XI–XIX вв.). Т. 2. Вып. 1: И, I: (425 имен) / Сост. на основании летописей, актов, арх. документов, автобиогр. заметок и печ. материалов Н.П. Собко. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1895. Стлб. 175.

[387] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. М., 1858. 72 с.

общества в типографии его комиссионера И. Чуксина, работа Мокрицкого, по всей видимости, должна была стать для воспитанников МУЖВ особым методическим пособием[388]. МХО с созданным при нем училищем до 1860-х годов являлось практически единственным центром художественной жизни первопрестольной столицы[389]. Поэтому не случайно и то, что именно в залах училища через полгода после смерти художника – в декабре 1858 года на очередной выставке в МУЖВ экспонировались этюды Иванова и эскиз его картины «Явление Христа народу»[390].

Уже тогда воспринятые как достижения вершин реалистического искусства, они были призваны показать молодому поколению принципиально новые пути решения творческих задач. «Одного остается желать, – писал А. С. Хомяков вскоре после смерти художника, – а именно, чтобы все этюды Иванова были собраны в одном павильоне и расположены как путь к этой картине. Тут бы выразилась целая художественная жизнь, и никакая земля не могла бы представить подобного. Где бы быть этому павильону – дело второстепенное; но я знаю, что, когда я советовал Иванову пожить и поработать в Киеве, он мне отвечал: “нет, уж если придется мне работать в России, то я хочу, чтобы это было в Москве”»[391].

Важно иметь в виду, что сам Иванов был вдохновлен идеей создания новой школы в Москве, где и предполагал обосноваться, завершив свой двадцатилетний труд. Именно с древнерусской столицей были связаны творческие планы художника, что, по предположению И. А. Виноградова[392], во многом определялось его размышлениями о Москве как Третьем Риме. Картину «Явление Христа народу» Иванов также намеревался завещать Москве. Известно, что отношение художника к Петербургской Академии художеств как к казенному

---

[388] Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. С. 141.

[389] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 74.

[390] Эскиз картины «Явление Христа народу» из собрания С. Г. Строганова в 1858 году экспонировался в Петербурге и Москве.

[391] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору // Русская беседа. 1858. Т. III. Кн. 11. С. 22.

[392] Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 10.

учреждению было проникнуто неприязнью. Москва же виделась Иванову новым центром художественного образования и культуры. Так, в августе 1844 года в письме, адресованном Н. М. Языкову, художник писал: «Я вас должен благодарить еще за то, что вспомнили обо мне при основании новой академии худож[еств] в Москве. Я вашу идею глубоко ценю и уважаю. Но и себе за правило положил ни о чем подобном не думать прежде окончания моей настоящей картины, ибо состав академии и состав ее едва ли менее важно и занимательно, чем настоящий мой труд. Да при том оно никогда не поздно, у нас особливо, где все так способно к переменам и прибавкам»[393]. В этой связи интересна заметка в записной тетради Иванова, сделанная в мае 1845 года: «Поднести Москве картоны “Лаок<оона>”, “Бойц<а>” и “Венеры” с тем, чтоб взяли их на свой счет из Петербурга»[394]. Речь идет о поднесении в дар недавно созданному Московскому училищу трех картонов, исполненных Ивановым в 1827 году[395].

О тех же картонах шла речь в письме Иванова к Языкову 1 сентября 1845 года: «Желая быть сколь можно более полезным отечеству в моем кругу искусства, я придумал принести в дар Московскому рисовальному классу мои картоны, рисованные мною перед самым отъездом в Италию. Обделать это дело поручаю вам, ибо совсем более никого не имею в Москве. Все затруднения в том, чтобы их перевезти из Петербурга… хорошо бы склонить кого-нибудь из частных любителей в Москве – заплатить за провоз и укладку. Картоны находятся в квартире моего батюшки в Петербурге»[396]. Тогда же, в сентябре 1845 года Иванов писал отцу: «<…> Рисунки мои от вас возьмут без малейших хлопот. Если нельзя свернуть, то пусть закажут ящик в меру “Бойца”, а в него поставят “Венеру” и “Лаокоона”. За пересылку заплатит Москва – я на этих условиях и подношу»[397]. Получив письмо, Языков не замедлил с ответом, в котором сообщал о благодарности Художественного класса за прекрасный подарок, который делает

[393] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 319.
[394] Цит. по: Там же. С. 345.
[395] Там же. С. 722.
[396] Цит. по: Там же. С. 356.
[397] Цит. по: Там же. С. 357.

Иванов. По вопросу перевозки картонов в Москву Языков обещал связаться с Хомяковым[398].

Проблема транспортировки вышеперечисленных рисунков в Москву, видимо, крайне волновала Иванова. Так, 29 декабря 1845 года он писал Чижову: «Когда будете в Москве, то поговорите с Языковым обстоятельно о моих картонах… Я его попрошу найти кого-нибудь из любителей искусства, чтоб потрудился заплатить за провоз их из Петербурга в Москву…»[399]. Очевидно, художник желал, чтобы училище как можно скорее обрело его работы. В очередном письме к Языкову (в июле 1846 года) он вновь вернулся к этой теме: «Картины мои: “Боец”, “Лаокоон с детьми” и “Венера Медицейская” дожидаются вашего мановения на квартире моего батюшки в Петербурге. Укладку и пересылку их я желал бы, однако ж, чтобы заплатили…»[400]. В ответном письме 12 августа 1846 года Языков сообщал: «Дело о ваших картонах давно уже в ходу, я полагаю, что они в Москве…»[401]. Осенью того же года картоны Иванова были получены. При этом Иванов проявлял глубокий и искренний интерес к самому училищу: «Очень бы вы меня одолжили, – писал он Языкову в июле 1846 года, – если бы прислали полное описание московского рисовального класса. Под чьим он ведением, что делают члены, и сколько их, и сколько учителей, и какая их обязанность, и что за люди приходящие учиться, каких лет, и что за степень их образования, и каким путем можно его поднять, так, чтобы можно было обо всем этом подумать заранее, как и с какой стороны его поднять и усовершенствовать? Если уже я должен быть учителем, то, разумеется, в Москве, а не в другом городе России»[402]. Имея желание «быть полезным» училищу художник писал Языкову в конце 1846 года: «Не знаю, достанет ли сил и здоровья, а я чувствую также <*нрзб.*>, что не только ему не помешаю, но и подвину его выше. Покамест при случае я соглашу здесь знатных привести в подарок Рисовальному классу

[398] Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 368.
[399] Цит. по: Там же. С. 377.
[400] Цит. по: Там же. С. 422.
[401] Цит. по: Там же. С. 425.
[402] Цит. по: Там же. С. 422.

гравюры и рисунки школы Джотто и две-три лучших статуи в алебастре, а вас буду просить, чтобы употребить все силы упросить Завьялова, чтобы как можно чаще заставлял мальчиков чертить с тех и с других, отнюдь не говоря, что это моя мысль. Привычка и глаза и руки молодых к наивным и прекрасным линиям сделают его <ученика> готовым к изображению мыслей, а к тому времени и я приеду <…> Мне кажется, учитель в Академии на жалованье из себя делает пошлого чиновника. Эту подлую форму должно избегнуть в будущем устройстве»[403]. Очевидно, до последнего момента МХО не теряло надежды на то, что вернувшийся из Италии Иванов будет преподавать в училище (педагогический состав которого по своему положению в искусстве на тот момент уступал академическому). Так Десятов, преподаватель МУЖВ, в своем «Мнении» от 22 апреля 1858 года (за несколько месяцев до кончины Иванова), представленном в Совет МХО, говоря о недостатке преподавателя в натурном классе, писал: «<…> по-моему мнению недостает преподавателя, который мог бы дать направление целой школе, а направление состоит в достижении совершенства в рисунке. Но таких людей надо искать. Живописцев множество, а рисовальщиков очень мало. Теперь из русских художников, который обращает на себя внимание всей Европы находится в Италии, есть сильный рисовальщик Иванов (подчеркнуто П. А. Десятовым. – *Е. Ш.*) …»[404]. Однако на деле приложить свой талант к созданию московской художественной школы Иванову не довелось.

Среди отзывов о «Явлении Мессии», также появившихся в Москве сразу после показа картины и последующей кончины Иванова, стоит отметить письмо Хомякова, опубликованное в августе[405] в «Русской Беседе»[406]. Говоря о замысле произведения, Хомяков описывает судьбу Израиля и ключевой момент в

[403] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 437.

[404] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 173. Л. 22–22 об.

[405] Письмо Хомякова, посвященное картине Иванова, было опубликовано в августе 1858 года (Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. С. 472).

[406] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору // Русская беседа. 1858. Т. III. Кн. 11. С. 1–22.

евангельской истории, когда Ветхий Завет преклонился перед Новым[407]. В реализации замысла, по его мнению, художник установил для себя одно правило: исключить «всякий личный произвол, всякую личную прихоть»[408], стать «прозрачной средой», посредством которой образ предмета сам переходит на полотно. Полностью устранив в картине свою личность, свое отношение к произошедшему событию, Иванов достиг «высокой простоты» образа в созданной им картине. Даже в произведениях живописи великих мастеров прошлого – Микеланджело и Рафаэля, Хомяков не находит «отражения христианского явления в художественном созерцании христианского духа»[409]. Первыми, как считает автор отзыва, утрату подлинно христианского духа в произведениях религиозной живописи осознали немцы. Однако окончательно преодолеть этот недостаток для них было невозможно. «Разъединенность протестантства лишает человека возможности жить духом в полном и свободном причастии действительного христианского созерцания <…>. Немцы могли только учить, а не творить в этой области, и их уроки были не бесполезны. Многим был обязан наш Иванов Овербеку, которого он любил душевно, и за которого сильно заступался (как я это знаю из его спора со мною)»[410], – пишет Хомяков. Немецкие художники, обессиленные односторонним отношением к христианству, искусственно подражали наивности древних живописцев. Однако у новых подражателей она перешла в сухость, холодность и приторность. «Иванов, – продолжает Хомяков, – не впадал в ошибку современных нам до-Рафаэлитов. Он не подражал чужой простоте: он был искренно, а не актерски прост в художестве, и мог быть простым потому, что имел счастье принадлежать не пережитой односторонности Латинства, а полноте Церкви, которая пережита быть не может»[411]. Именно Иванов смог совершить то, что было невозможно для художников Европы, – воплотить в своем произведении идею христианства.

---

[407] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору. С. 7.
[408] Там же.
[409] Там же. С. 9.
[410] Там же. С. 9–10.
[411] Там же. С. 11.

Для славянофила Хомякова автор «Явления Христа народу» был тем русским художником, который, освободившись от угнетающего опыта европейских школ, стал «деятелем свободным» и в многолетнем смиренном труде приобрел себя самого. Воплотив в своей картине художественные требования Русского духа, «просветленного Православною Верою», он не только положил начало новой школы, но возродил живопись как таковую.

Как и отклик Хомякова, вышедший в свет вскоре после смерти художника, без промедлений была издана и статья Мокрицкого «Явление Христа народу. Картина Иванова». Она была написана в то время, когда в преподавательской среде Московского училища живописи и ваяния разгорелись споры, вызванные «Мнением» Зарянко о методике обучения. Мокрицкий, чьё видение педагогического процесса и искусства в целом были совершенно противоположны взглядам Зарянко, анализируя картину Иванова, продолжает отстаивать занимаемую позицию. Так, например, по твердому убеждению Мокрицкого, изложившего свой взгляд на состояние училища и на метод преподавания в ответном «Мнении»[412], основой живописи является рисунок. Развивая эту мысль в статье, посвященной картине Иванова, среди требований, предъявляемых к произведению живописи, первое место после «обдуманного сочинения» он отводит именно «правильному и изящному рисунку». Так называемое «обдуманное сочинение» не случайно возглавляет этот перечень. В основе академической доктрины лежала теория Н. Пуссена, согласно которой главными в создании произведения искусства являлись разум и мысль художника, а не творческий импульс. Приверженец академических традиций и последователь классической философии, в соответствии с которой творчество не было спонтанным делом, Мокрицкий отмечает в «Явлении Христа народу» «обдуманность, соображение и отчет».

Для автора рассматриваемой статьи, как и для многих питомцев Академии художеств, главным проводником эстетических идей стал Григорович. Покровитель Мокрицкого не только сыграл ключевую роль в профессиональной

[412] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30.

судьбе, но и существенно повлиял на взгляды будущего академика. Учась в Петербурге Мокрицкий часто бывал у Григоровича, о многом с ним разговаривал и восхищался его «чрезвычайными» знаниями в области искусства. «Каждый раз, когда я ухожу от него, я уношу новые идеи или новые мысли»[413] – писал молодой художник 15 октября 1835 года в «Дневнике».

Григорович[414], анализируя произведения своих современников, отмечал ту же последовательность создания картины – сочинение и исполнение. Под последним в первую очередь подразумевался рисунок, после которого следовали «драпирование одевание фигур, освещение, колорит или расцвечивание, выражение, согласие и, наконец, приятность, грация»[415]. Начало, прочную основу художника в рисовании видел и Н. В. Кукольник[416], близкое знакомство с которым оказало на Мокрицкого определенное влияние. Кукольник[417] писал о рисунке как о главном и непреходящем достоинстве отечественных живописцев, называя его не иначе как «перл русской школы и смертельный упрек многим иностранным»[418]. Искусство живописи, по его мнению[419], заключалось в четырех главных частях: сочинении (состоящем из изобретения и расположения предмета), рисунке, колорите и выражении[420]. Схожее отмечал и Шевырев[421], по

---

[413] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 47.

[414] Григорович В.И. Разбор Караважевой картины: Мучение св. апостола Петра, находящейся в Имп. Эрмитаже // Журнал изящных искусств. 1823. №1. С. 70–84.

[415] Цит. по: Григорович В.И. Избранные труды / Сост., авт. вступ.ст. и примеч. Н.С. Беляева; науч. ред. Г.В. Бахарева; Б-ка Рос. акад. наук. СПб.: Лемма, 2012. С. 101.

[416] Н. В. Кукольник – писатель, журналист, художественный критик, историк искусства. Под редакцией Кукольника в 1836–1838 годах выходила «Художественная газета», освещающая вопросы искусства.

[417] Кукольник Н.В. Любопытные речи // Художественная газета. 1836. № 4. С. 53–60.

[418] Цит. по: Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева; ред. Г.В. Бахарева; БАН. СПб.: Издательство Библиотеки Российской академии наук (БАН), 2013. С. 46.

[419] Кукольник Н.В. Русская живописная школа. Статья вторая // Картины русской живописи, изданные под редакцией Н. В. Кукольника. СПб., 1846. С. 73–104.

[420] Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры. С. 206, 217.

[421] Шевырев С.П. Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях // Публичные лекции ординарных профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. Читаны в 1851 году в императорском Московском университете. М.: Университет. тип., 1852. С. 10.

словам которого идея живописи проявляется в композиции, включающей в себя три элемента: изобретение, расположение и выражение.

После рисунка следующим условием создания картины, по убеждению Мокрицкого, является грация линий, лишь потом идут «сила и правда колорита» и уже совсем необязательные – «блестящие краски». Схожую последовательность «существенных достоинств» картины Иванова приводит Чижов: «Благородство рисунка, высокообразцовая, типическая красота лиц, возможно прекрасное сочинение в пейзаже, высшая степень изящества в наброске одежды, сила и стройность цветов»[422]. Мокрицкий говорит о рисунке как о важнейшем принципе живописи, независимо от красок выражающем форму и душу предметов, их материальную сущность. По его мнению, в картине Иванова этот главнейший и основной принцип представлен в совершенстве[423]. Именно с помощью рисунка художник смог показать характер, возраст и социальный статус человека, передать его внутреннее состояние. Шевырев, напротив, утверждал, что без колорита нет живописи[424].

Мокрицкий, ревностно отстаивавший в своем «Мнении» академические традиции, в статье не раз упоминает тот факт, что Иванова, так же как Ф. А. Бруни и К. П. Брюллова, воспитала именно Академия художеств. Имена исторических живописцев, мастеров картин «большого стиля» названы Мокрицким не случайно. Бруни, ставший (в 1855 году) ректором Академии художеств, по словам А. Н. Бенуа[425], на протяжении долгих лет стоял на страже ее традиций. Авторитет преподававшего в Академии художеств Брюллова, учеником и поклонником которого был Мокрицкий, являлся безусловным и абсолютным. Подробно описав сюжеты картин своих прославленных современников – «Медный змий» Бруни и «Последний день Помпеи» Брюллова, Мокрицкий

---

[422] Цит. по: Собко Н.П. Словарь русских художников… Т. 2. Вып. 1. Стлб. 64.

[423] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 27.

[424] Шевырев С.П. Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. С. 8.

[425] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. 3-е изд. М.: Республика, 1999. С. 123.

заключает: «Тот и другой художник, устремив всю силу своего творчества на выражение характера сюжета, равно достиг своей цели; идеи сюжетов почти одни и те же <…>. Самобытность талантов проявляется у обоих в высшей степени, глубокое изучение искусства также равносильно, взгляды на характеры событий у обоих верны <…>»[426]. Оставив без внимания индивидуальный стиль каждого из названных мастеров, Мокрицкий отмечает лишь различную степень свободы, которой они обладали при создании художественного образа. Творческая свобода, по его мнению, была обусловлена выбранным сюжетом. Так, Брюллов, обратившись к историческому событию, имел больше возможностей в изображении национальных типов и передаче характера местности. Картина Бруни, сюжет которой взят из Священного Писания, требовала от художника большей «умеренности». Бруни, Брюллов и Иванов являются для Мокрицкого не творческими индивидуальностями, по-своему решившими проблему художественного осмысления найденной ими той или иной темы, а получившими известность воспитанниками Академии. Их громкие имена в первую очередь призваны показать тот высочайший уровень профессионального мастерства, который дает академическая школа.

Неслучайно и то, что в своей статье Мокрицкий неоднократно отмечает: Иванов не только наблюдал натуру, но и изучал наследие древних мастеров, мог обойти их недостатки и воспользоваться достоинствами. Эталонной, согласно академическим предпочтениям, на тот момент являлась живопись Болонской школы, представителей классицизма и мастеров эпохи Возрождения. Соответственно Иванов, как убежден автор статьи, брал за образцы произведения Доменикино[427], Пуссена, Леонардо да Винчи и Рафаэля.

---

[426] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 17–18.

[427] Судьба и творчество Доменикино (Доменико Цампьери) – итальянского художника болонской школы, вызывали большой интерес в России первой трети XIX века. Так, в 1833 году опубликована статья Шевырева «Болонская школа» (Шевырев С.П. Болонская школа. (Отрывок из путевых записок по Италии) // Комета Белы. М., 1833. С. 217–245), где он стал центральной фигурой. А в 1838 году в свет вышла написанная Кукольником трагедия «Доменикино» (Кукольник Н.В. Доменикино: драм. фантазия: в 2 ч. Ч.1 // Библиотека для

Стоит отметить, что художника действительно отличал рассудительный подход к мировой художественной традиции[428]. При этом сам Иванов, по словам И. А. Виноградова[429], видел изъяны западноевропейской религиозной живописи и не симпатизировал Болонской школе, произведения которой, исполненные с совершенством, утратили религиозное содержание. Несмотря на господствующие в Академии художеств взгляды, ориентированные большей частью на эпоху Ренессанса, в качестве образца Иванов выбрал итальянских мастеров «ранней дорафаэлевской традиции», которые, по его словам, выражали свои чувства «с теплою верою»[430]: Джотто, Фра Анжелико, Гирландайо, Синьорелли.

Подобное суждение обнаруживается и в статье Мокрицкого. По его мнению, Чимабуэ, Джотто, Маззачо, Фра Анжелико, Гирландайо, Перуджино и Беллини «руководила теплая вера, глубокое уважение к святыне идеи, и бескорыстная любовь к искусству»[431]. При этом, однако, он замечает, что религиозное чувство этих живописцев выражено «слабыми техническими средствами», обличено в «еще неизящные формы».

Отмечая важность традиции копирования, лежащей в основе академического обучения, Мокрицкий говорит о том, что только те художники, которые пошли по следам мастеров прошлого, смогли продемонстрировать свою великую силу[432]. Похожие мысли высказывал И. И. Винкельман, основной труд которого «История искусства древности», впервые опубликованный в 1764 году, входил в круг чтения и самого Иванова. Считая искусство Древней Греции образцовым, Винкельман утверждал, что «единственный путь для нас сделаться великим и, если можно, даже неподражаемым – это подражание древним…»[433].

чтения. 1838. Т. 26. С. 5–92; Кукольник Н.В. Доменикино: драм. фантазия: в 2 ч. Ч. 2 // Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. С. 5–134).

[428] Степанова С.С. Александр Иванов. Явление Христа народу / Гос. Третьяковская галерея. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. С. 4.

[429] Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 20.

[430] Цит. по: Там же. С. 21.

[431] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 9.

[432] Там же. С. 49.

[433] Цит. по: Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. 3-е изд., стереотип. М.: ЛЕНАНД, 2019. С. 73.

Как известно, этюды, написанные Ивановым со скульптурных античных голов, определенно играли важную роль в создании образов, представленных в «Явлении Христа народу». При этом, как сообщает Хомяков, в картине нет и тени подражания или мертвого академизма: «Иванов уже не думал об антиках; но античное чувство красоты, воспринятое им, перешло в его собственную плоть и кровь. Он изящен, и изящен просто, так сказать невольно, как сама древность»[434].

Преподававший теорию изящных искусств Мокрицкий был хорошо знаком с трудами крупнейших западных философов XVIII – начала XIX века. Взгляды некоторых из них он, очевидно, разделял. Так, Т. Г. Шевченко в своей автобиографической повести «Художник», опубликованной в журнале «Киевская старина» (1887, №1–3) называет Мокрицкого «страстным поклонником Шиллера»[435]. Из-за отсутствия руководства по изучению предмета[436] на русском языке он читал лекции по собственным конспектам, составленным «из эстетики Гегеля[437], Бахмана[438], Озерса[439], по Винкельману[440] и Милицию[441]»[442], «из эстетики <…> Лассо[443], а также по <…> Лессингу[444] и Гёте[445]»[446].

В одном из рапортов, поданных в Совет МХО, Мокрицким указаны темы лекций по теории изящных искусств, прочитанные им ученикам третьего класса:

---

[434] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору. С. 18.

[435] Повесть Тараса Шевченко «Художник»: Иллюстрации, документы: Альбом / Сост. Л.Н. Сак; предисл. П.А. Белецкого; коммент. В.Е. Судак. Киев: Мыстэцтво, 1989. С. 98.

[436] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 72 об.

[437] Георг Вильгельм Фридрих Гегель.

[438] Карл Фридрих Бахман.

[439] Вероятно, Адам Фридрих Эзер – немецкий живописец и ученый, предтече классицизма в Германии, искусствоведческие изыскания которого легли в основу теории Винкельмана, «поборник благородства и строгости рисунка» (Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 40: Шуйское – Электровозбудимость / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Тип. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1904. С. 186.

[440] Иоганн Иоахим Винкельман.

[441] Франческо Милиция – итальянский теоретик искусства, его сочинение «Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса», представляющее собой «кодекс эстетики классицизма», издано в Венеции в 1781 году, в переводе В. П. Лангера вышло в Петербурге в 1827 году.

[442] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 25.

[443] Вероятно, Эрнст фон Ласо.

[444] Готхольд Эфраим Лессинг.

[445] Иоганн Вольфганг фон Гёте.

[446] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 137.

«О способностях души», «Определение и значение эстетики», «О прекрасном в природе, и значении природы для прекрасного», «О прекрасном в искусстве», «Эстетика практической фантазии, творчества», «Различие между дилетантом и художником», «Гений и талант», «Игривое и важное в искусстве», «Стиль», «Различие стилей», «О вкусе и манере», «Прием», «Высокое, милое и прелестное», «Грация», «Единство», «Гармония и симметрия», «Выражение и характер», «Развитие искусства», «Архитектура в особенности греческого ордера», «Храмы Тезея»[447]. В другом рапорте он сообщает, что «по настоящее время прошел с учениками четвертого класса» следующие объединенные в разделы темы: «О способностях души: Определение и значение эстетики. Об идеи и ее развитии. Прекрасное в природе. Значение природы для искусства. О подражании природе. Прекрасное в искусстве. Об идеале. О фантазии. Причудливое и фантастическое. Дилетант и художник. О гении и таланте. Серьезное в искусстве. Игривое и важное в художнике. О стиле вообще: Стиль величественный. Стиль изящный и выразительный. О высоком, милом и прелестном. Манера, вкус и прием в искусстве. О грации, о смешном. Красота, гармония и симметрия. Разделение искусств. Об архитектуре вообще: Краткий обзор архитектуры индусов. Об архитектуре греческой. Ордера: дорический, ионический и коринфский. Об архитектуре римской. О водопроводах, цирках и амфитеатрах. О триумфальных воротах»[448]. Интересно, что раздел «Об архитектуре вообще» Мокрицкий начинает с краткого обзора зодчества индусов. Кукольником в статье «О издании Художественной газеты на 1838 год»[449] была обозначена та же точка отчета истории развития мировой архитектуры – архитектура индийская[450].

---

[447] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 25–25 об.

[448] Там же. Л. 84–84 об.

[449] Кукольник Н.В. О издании Художественной газеты на 1838 год // Художественная газета. 1837. № 19–20. С. 301–307.

[450] Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры. С. 99.

Читая курс теории изящного, Мокрицкий также касался вопроса «о процессе сочинения художественного произведения и его исполнения»[451] и размышлял, «может ли душа наша прийти в эстетическое состояние без прекрасного предмета»[452].

К сожалению, тексты этих лекций нам неизвестны. Ряд обнаруженных совпадений некоторых тем с содержанием книги «Всеобщее начертание теории изящных искусств» К. Ф. Бахмана, вышедшей в свет в Москве в 1832 году в переводе М. П. Чистякова[453], позволяет предположить, что Мокрицкий, готовясь к лекциям, ориентировался на это издание.

По-видимому, собственные эстетические воззрения Мокрицкого во многом были сформированы мыслями представителей немецкого классического идеализма. Корифей этого движения и прямой предшественник Гегеля – И. Кант основу всех изобразительных искусств видел в рисунке. В своей статье Мокрицкий, описывая изображенную на картине Иванова «фигуру в бледно-зеленой одежде»[454], очень точно подмечает то, как художник пластически, то есть рисунком ниспадающих складок одежды передал характер сомневающегося персонажа: «с болезненным выражением внутренней борьбы – стоит как вкопанный в землю, очевидно – побежденный малодушием»[455]. Нелишним будет отметить, что Григорович[456], который во многом сформировал вкус Мокрицкого, затрагивая вопрос «драпирования, или одевания фигур», приводил слова Винкельмана: «драпирование для тела есть то же, что выражение для мысли»[457]. «Сунув руки в широкие рукава, – продолжает свой анализ Мокрицкий, – он держит их под прямым углом; невозмутимое спокойствие рук, как и головы,

---

[451] РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 137.

[452] Там же. Л. 250 об.

[453] Бахман К.Ф. Всеобщее начертание теории изящных искусств. В 2-х ч. Ч. 1 / [Соч.] Бахмана; пер. с нем. Михаил Чистяков. М.: Тип. Лазаревых Института восточных языков, 1832. XV, 57 с.

[454] Речь идет об апостоле Нафанаиле. В своей статье Мокрицкий обозначает этого персонажа как «одного из четырех учеников Иоанновых, не последовавших за Христом».

[455] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 30.

[456] Григорович В.И. Разбор Караважевой картины. С.70–84.

[457] Цит. по: Григорович В.И. Избранные труды. С. 102.

слегка наклоненной на правую сторону, сонливость и отсутствие всякой энергии фигуры, сообщены складкам одежды»[458]. Подобная красота и выразительность прямолинейных складок встречается, по его мнению, лишь на «древних статуях лучшего стиля». Винкельман, чьи рациональные воззрения, видимо, также были близки Мокрицкому, писал, что открыть красоту греческих статуй легче, чем красоту в природе, и, как следствие, первая волнует больше, сконцентрирована в едином и не так рассредоточена, как последняя[459].

Произведение Иванова явилось для Мокрицкого весомым аргументом в споре с Зарянко. Однако высказанные в статье суждения выходят далеко за границы возникшей в стенах училища дискуссии. В работе Мокрицкого словно в зеркале отразилась ситуация переходного этапа рубежа 1850–1860-х годов. В это время в искусстве обозначились новые проблемы, появились новые темы и сюжеты. Актуальный отклик Мокрицкого был оперативно опубликован в период, когда в художественной среде бурно обсуждались возможные пути развития искусства, особенно остро велись споры о сущности исторической живописи. Современники отмечали рост числа жанровых картин, вызывающих интерес у публики. Это, как сообщал обозреватель ежегодной академической выставки в октябре 1850 года[460], рождало опасения, что жанр вытеснит произведения «высокого содержания». По его мнению, все волнения безосновательны, поскольку историческая живопись в России останется востребованной, а данная тенденция есть лишь следствие сближения искусства с жизнью. Некоторые обладатели консервативных взглядов находили в этом «упадок вкуса», сам публицист, напротив, видел развитие искусства и внесение в него «новых жизненных начал». Статья И. Н. Крамского «Взгляд на историческую живопись» (написанная в том же 1858 году, но не нашедшая тогда места в печати), по словам исследователей литературного наследия художника, читается как манифест

---

[458] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 30.

[459] Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. С. 74.

[460] Годичная выставка Императорской Академии художеств. Октябрь. 1850 // Современник. 1850. Т. 24. С. 123.

нового для своего времени искусства. Крамской, по словам Коваленской[461], утверждал, что искусству необходимо уйти с почвы мифологических и религиозных представлений о действительности на почву реального знания. Нарастающий интерес к жанровым произведениям, затрагивающим проблемы современности, в это время проявляла и общественность. Так, автор письма, напечатанного в «Отечественных записках» вместо обычного отчета о выставке Академии художеств в начале 1858 года, сообщал, что особое внимание публики привлекали картины «с содержанием и преимущественно с содержанием современным»[462].

Обозначая свою позицию в этом вопросе, Мокрицкий, сторонник академической системы, согласно которой в основе выбранного сюжета должна лежать высокая духовно-нравственная идея, замечает, что современная живопись в большей степени направлена на повседневность, на предметы часто пошлые и не заслуживающие быть увековеченными. При этом картины высокого исторического содержания стали большой редкостью. Действительно, как справедливо замечено А. Г. Верещагиной[463], на выставках рубежа 1850–1860-х годов исторических полотен было немного, значительное большинство представляли пейзажи и портреты[464]. В словах Мокрицкого прослеживается обеспокоенность состоянием исторического жанра и перспективами его развития. Говоря о европейских выставках, наводненных жанровыми картинами, портретами, пейзажами, маринами, баталиями и портретами животных, автор статьи сетует, что современники почти не знакомы с произведениями высокого стиля. Подобную направленность европейских выставок Мокрицкий мог наблюдать еще в 1840-х годах во время своего путешествия в Италию, когда посещал галереи и знакомился не только с произведениями старых мастеров, но и

---

[461] Крамской об искусстве / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.М. Коваленской. 2-е изд., доп. М.: Изобр. искусство, 1988. С. 14.

[462] Современная хроника России // Отечественные записки. 1858. Т. 118. № 5. Раздел V. С. 29.

[463] Верещагина А.Г. Русская историческая живопись и проблемы искусства «шестидесятых годов» XIX в.: диссертация ... доктора искусствоведения. Л., 1976. 480 с.

[464] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М.: Искусство, 1991. С. 110.

с творчеством современных художников. Так, к примеру, 12 июня 1844 года Чижов писал Иванову: «Был я… в Люксамбургской галлерее, где одна новая французская школа, и выходя сказал самому себе: если это лучшие ее произведения, гораздо лучше не иметь школы, чем иметь подобную; если не лучшие, зачем иметь такую галлерею? <…> Но что меня удивило, так мало tableaux de genre, едва ли есть три, четыре; правда, что все исторические больше genre, нежели исторические действительно»[465]. После своего пребывания в Италии, завершившемся в 1849 году, Мокрицкий не бывал за границей. Можно предположить, что автор статьи (получивший в свое время прочные знания в области старых и новых языков и в частности довольно свободно владевший немецким языком) знакомился с обзорами современных европейских выставок, читая зарубежную периодику.

Данную тенденцию «измельчания жанра» отмечали многие критики 1840–1850-х годов. Так, А. А. Авдеев в «Русском вестнике» за 1856 год[466] с горечью отмечал, что мастера исторической живописи, отступая от высокого искусства, обращаются к жанру[467]. О том, что внимание художников перешло «к картинам нравов или случайностей (tableaux de genre)», сообщал П. В. Анненков[468]. «По-моему, однако, – писал сам Александр Иванов, – tableaux de genre в России есть совершенное разрушение наших лучших сил, и яснее: размен всех сил на мелочи и вздоры в угодность развратной публике, получившей свое легкое образование в упадающей Европе»[469]. Перечислив требования, которым должна отвечать картина, Мокрицкий обнаруживает их совокупность лишь в «высоком роде живописи – Историческом». Только здесь живописец, создавая полотно на возвышенный сюжет – религиозный или взятый из всемирной истории, имеет дело с сильными характерами и страстями людей. Более того, именно в произведениях на вечные темы автор статьи видит будущее исторической

[465] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 313.

[466] Авдеев А.А. Мастерские русских художников в Риме. Письмо из Рима // Русский вестник. 1856. Июль. Кн. 2. Современная летопись. С. 57–64.

[467] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 58.

[468] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 232.

[469] Цит. по: Там же. С. 621.

живописи. Примечательно, что сам Иванов, приводя мнение Овербека, высказанное по поводу сюжета картины «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина», сообщал: «<…> Он-то (Овербек. – *Е. Ш.*) мне заметил, что предмет мой есть эпизод истории Иосифа; всякий эпизод не достоин быть большой картиной, ибо есть привходящая часть истории, и потому лучше выбирать сюжеты для больших произведений, составляющие целый объем чего-либо (поэму). С этой мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета, прислушивался к истории каждого народа <…>»[470]. Ум художника, выбравшего сюжет столь важного содержания, по мнению Мокрицкого, должен вмещать в себя не только знания истории и «внешней природы», но и «самого сердца человеческого». Таким образом, исторический живописец должен быть и ученым, и философом, и поэтом.

Размышляя над проблемами исторической живописи и совершая разбор конкретного произведения – картины Иванова, автор статьи излагает свои взгляды на природу искусства вообще.

С первых строк Мокрицкий рассматривает проблему сочетания в художественном произведении таких эстетических категорий как «истинное» с «прекрасным». Цель и назначение искусства, по его мнению, состоит в изображении прекрасного или действительности в облагороженном, «более прекрасном» виде. Эстетика классицизма, которой здесь следует Мокрицкий, предполагала изображение только La belle nature (прекрасной натуры), La nature choisie (избранной натуры). Поэтому условная правильность и красота форм, как, например, развитая мускулатура обнаженного тела, вне зависимости от возраста и характера изображаемых людей, обусловлены самой природой искусства, согласно которой всё изображаемое должно быть прекрасно.

При этом искусство, продолжает развивать свою мысль Мокрицкий, не может отвергать истину. Без истины, то есть без конкретной натуры, прекрасное не является таковым в полной мере. Прекрасное – лишь принадлежность истины. Поэтому в изображении человеческого тела в первую очередь должна

[470] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 108.

присутствовать истина. Идеальную пластику форм автор статьи допускает лишь при изображении духовных существ, вымышленных персонажей, а также «героев добродетели и славных деяний», прекрасный облик которых призван передать их внутренние качества[471]. В подобном был убежден и Григорович[472], которому Мокрицкий был обязан пониманием искусства. Художник, по его мнению, может копировать натуру, передавая все ее особенности и даже недостатки, когда сюжет картины не содержит ничего возвышенного и священного. Изображение идеальных по природе своей действующих лиц обязано быть совершенным[473].

Для Мокрицкого, поклонника Шиллера и приверженца Академии, форма, прежде всего, прекрасна идеями, которые она выражает. На первый план здесь выходит эстетика содержания, моральное значение искусства. Так, произведения изящных искусств, по мнению Григоровича, в первую очередь должны быть поучительны.

Кроме того, Мокрицкий, вероятно, был неплохо знаком с Д. Дидро. Имя родоначальника художественной критики не указано Мокрицким среди философов, труды которых служили ему основой для лекций по теории изящных искусств. Однако отдельные публикации текстов «Салонов»[474] и «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением Салонов»[475], как и тексты других произведений Дидро могли быть ему известны. Некоторые суждения, высказанные Мокрицким в статье, позволяют проследить определенное сближение его эстетических взглядов с воззрениями французского просветителя, в свою очередь воспринявшего и переработавшего многие мысли Винкельмана. Так, в «Разрозненных мыслях» Дидро пишет: «Прекрасное – это

---

[471] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 43.

[472] Григорович В.И. Разбор Караважевой картины. С.70–84.

[473] Григорович В.И. Избранные труды. С. 101.

[474] «Салоны» Дидро вышли в свет постепенно в 1795–1857 годах.

[475] «Разрозненные мысли» – незаконченная работа Дидро, в кратких фрагментах которой заключены многие важнейшие положения его эстетики, опубликована Ж.А. Нежоном в 1798 году.

лишь истинное, возвышенное благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным»[476].

При этом Мокрицкий не отдает предпочтение исключительно «истине», то есть натуре. Напротив, по его убеждению, пусть лучше искусство не знает истины и остаётся идеально-прекрасным, нежели чем будет представлять одну обнаженную истину – натуру так, как она есть, без красоты. Последнего, как считает Мокрицкий, нужно опасаться. Согласно теории искусства Винкельмана, по-видимому, во многом ставшей опорой Мокрицкому, искусство выше природы. Искусство не воспроизводит последнюю буквально, а исправляет, идеализирует её[477]. Для Канта, под влиянием эстетики которого сложилось мировоззрение Шиллера, «живописец природы» – не настоящий художник, а «подражатель». Истинным мастером искусства является «живописец идей»[478].

Вопрос соотношения «истинного» с «прекрасным» в картине Иванова помимо Мокрицкого затрагивали и другие современники, чьи высказывания о «Явлении Мессии» также вышли в свет в 1858 году сразу же после смерти художника. Автор статьи, опубликованной в журнале «Иллюстрация», писал: «Говорили, что искусство должно “украшать истину”; но, что украшено, то ложно. Может быть искусство может выбирать? – но что выбрано, то истинно не вполне»[479]. По его мнению, Иванов разрешил для себя эту задачу, изобразив натуру в своем подлинном виде. Художник представил историческое событие «с его внутренним величием и бедной обстановкой», отказался от внешних эффектов и привнес в искусство достоверность. То, что изображение природы такой, какая она есть, без классической идеализации форм, являлось главной целью Иванова, был убежден автор другой статьи, вышедшей в свет в том же журнале[480].

Мокрицкий, напротив, видит в «Явлении Христа народу» противостояние художника «нагой истине» (натуре, какая она есть в действительности). То же

---

[476] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2 / Примеч. Е.Ю. Сапрыкиной. М.: Искусство, 1989. С. 353.
[477] Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. С. 81.
[478] Там же. С. 251.
[479] Цит. по: Собко Н.П. Словарь русских художников… Т. 2. Вып. 1. Стлб. 129.
[480] Там же. Стлб. 133

противостояние «нагой истине» он отмечает в произведениях своих современников: как представителей европейских художественных школ (преимущественно немецкой – у Овербека, Корнелиуса, Каульбаха), так и соотечественников, трудившихся на поприще исторической живописи, – Бруни, Брюллова, Иванова. Именно на долю последних, по мнению Мокрицкого, выпала задача соединить в художественном произведении «истинное» с «прекрасным». «Последний день Помпеи» Мокрицкий называет первой исторической картиной, «в которой живопись решилась оставить прежнюю свою условную форму и так называемую академическую колею, по которой она тащилась до того времени»[481]. О произведении Брюллова как о «светлом воскресении живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полулетаргическом состоянии», говорил и Гоголь[482]. Писатель отмечал отсутствие в картине «идеальности, то есть идеальности отвлеченной», что, по его мнению, является ее основным достоинством[483].

В условиях новых требований, предъявляемых к современному искусству конца 1850-х годов, Мокрицкий, убежденный в незыблемости академических устоев, в своих собственных суждениях о задаче и форме исторической картины вынужден идти на компромисс: прославленный представитель Академии художеств преодолел условности академической (пусть и западноевропейской) концепции. «Нужно было иметь гений Брюллова, – продолжает Мокрицкий, – чтобы решиться на такой шаг в Риме, когда там в области искусства царствовал Каммучини[484]. Зашатался академический склад концепции и форм, и колебание его показалось опасным для многих»[485]. Вслед за Брюлловым Иванов продолжил трудиться над освобождением исторической живописи от принятых условностей,

---

[481] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 48.

[482] Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 107.

[483] Там же. С. 111–112.

[484] Винченцо Камуччини (1771–1844) – художник-неоклассицист, исторический и портретный живописец, в начале XIX века имевший славу «лучшего римского живописца». (Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 14: Калака – Кардам / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895. С. 222.

[485] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 48.

согласно которым люди должны были изображаться «мертвыми манекенами с раскрытыми ртами и вытаращенными глазами, одетыми в мокрые простыни или в тяжеловесные одежды»[486], сковывающие движения.

При этом Мокрицкий остался верен себе: задача искусства (избавленного от прежних академических условностей) неизменно заключается в изображении прекрасного. Именно в Иванове Мокрицкий обнаруживает стремление создать прекрасное по новым современным критериям искусства. В его картине успешно сочетаются обе категории – истинное с прекрасным. Изображенные на ней нагие тела представляют людей такими, какие они есть в натуре: молодых – свежими и нежными, стариков – ослабевшими и увядшими. Художник остался верен натуре, поэтому обнаженные фигуры предстают перед зрителем не в абсолютной красоте и совершенстве развития, а в своих природных качествах.

Автор статьи обнаруживает, что именно взятый из Евангелия сюжет помог Иванову вывести историческую живопись из академической колеи, оставаясь правдивым (то есть верным натуре), сохранить в ней изящную красоту, а также «своим содержанием способствовал *к решительному перевороту в искусстве* (курсив А. Н. Мокрицкого. – *Е. Ш.*)»[487]. Отсутствие сверхъестественного, простота совершаемого действия и обстановки, по мнению Мокрицкого, позволили художнику триумфально сочетать истинное с прекрасным. При этом святость изображенного события, высочайшее его значение и образы Спасителя и Иоанна Предтечи ясно обозначили пределы того и другого.

Мнение о том, что Иванов привнес принципиально новое в отечественное искусство, встречается в иных отзывах, опубликованных в одно время, с «Разбором академика Мокрицкого». Так, Н. Л. Михайлов в обзоре академической выставки 1859 года писал: полотно Иванова заняло первое место не только в экспозиции, но и «во всем, что до сих пор произвела русская живопись»[488]. В

---

[486] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 48–49.

[487] Там же.

[488] [Михайлов М.Л.] Художественная выставка в Петербурге (Май и июнь 1859 г.) // Современник. 1859. Т. 76. №7–8. С. 106.

«Иллюстрации»[489] говорилось о новой дороге, которую открыл для искусства Иванова. Однако в отличие от суждений Мокрицкого (о триумфальном сочетании в картине истинного с прекрасным), там отмечалось, что «Явление Христа народу» демонстрирует возможность и даже необходимость изображения в «серьезных» полотнах неприукрашенной действительности. При этом простота и бедность обстановки не умаляют значимость идеи. Напротив, последняя становится понятнее, так как выражена более правдиво. «Не ясно ли, – продолжает Мокрицкий, – что на долю русских художников выпало сочетание истины с прекрасным. Французы, довольные своим, жалеть о том не будут, а Германские художники, погруженные в свое умозрение, скажут: это все еще не то, что нужно; помоги им Бог; а мы, между тем, видя такой счастливый результат, пойдем по новому пути, если не опережая их, то и не отставая от них»[490]. Мокрицкий говорит об особом месте, которое, по его убеждению, занимает отечественная художественная школа. Национальное самоопределение искусства стало характерной проблемой художественной жизни России середины XIX века. Вопрос существования русской школы живописи, отличающейся от других современных и древних школ, затрагивал и Кукольник[491]. Он писал, что русская школа на протяжении восьмидесяти лет являет собой одну идею, несмотря на разнообразие созданных за это время произведений[492].

Вместе с тем Мокрицкий отмечает, что в картине Иванова все направлено к выражению единой мысли. По его мнению, это достигнуто благодаря естественной и обдуманной композиции, где второстепенное подчиняется главному. При этом в картине сохранена красота линий как отдельных фигур, так и их групп. Для Мокрицкого гармония в целом и в частях стала одним из условий, которым должно отвечать произведение искусства. Похожие суждения встречаются у Дидро. Так, в «Разрозненных мыслях» он писал: «Нет прекрасного

---

[489] Цит. по: Собко Н.П. Словарь русских художников… Т. 2. Вып. 1. Стлб. 130.

[490] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 50–51.

[491] Кукольник Н. В. От издателя // Художественная газета. 1837. №1. С. 1–10.

[492] Цит. по: Кукольник Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры. С. 205.

без единства, а единства без соподчинения. Это кажется противоречивым: на деле же никакого противоречия тут нет. Единство целого порождает соподчинение отдельных его частей; это соподчинение порождает гармонию, предпосылку разнообразия»[493]. В «Опыте о живописи» Дидро[494] сообщал, что «композиция должна быть простой и ясной», поэтому «в ней не должно быть ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара»[495]. Шевырев[496], чье мнение в вопросах изящного было авторитетно для Мокрицкого, писал подобное. Главным в расположении фигур на полотне он называл «ясность живописной идеи». Вследствие чего не следовало изображать лишние фигуры и персонажей, не имеющих значения.

В свою очередь Мокрицкий, продолжая анализ «Явления Христа народу», убежден, что представить композицию проще, естественнее и «художественно-прекраснее», вряд ли возможно. Естественность композиции в сочетании с ее «продуманной красотой» является, по его мнению, первейшим условием создания картины.

Рассматривая композицию, автор статьи замечает, как Иванов «заботливо осмотрел» все касания фигур и расстояния между ними: «ни одна голова, ни одна нога не закрыта и не пересечена другою, так чтобы пересечение вредило красоте другой»[497]. Подобную «заботливость и осмотрительность» в создании картины Мокрицкий находит далеко не у всех первоклассных художников. Такую «непогрешительность в композиции» он видит лишь у Рафаэля и Леонардо да Винчи. Примечательно, что Мокрицкий, сравнительный анализ которого здесь носит несколько отвлеченный характер, не отмечает данное качество у Брюллова в «Последнем дне Помпеи».

---

[493] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. С. 329.

[494] Трактат «Опыт о живописи» Дидро впервые был издан в 1795 году Фр. Бюиссоном вместе с Салоном 1765 года. Первые две части «Опыта» в переводе и с комментариями Гёте опубликованы в «Пропилеях» в 1798 году.

[495] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. С. 227.

[496] Шевырев С.П. Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях... С. 11.

[497] [Мокрицкий, А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 26–27.

Отдав первостепенную роль композиции, «красота» которой заключается исключительно в её «обдуманности», автор статьи переходит к рисунку и отмечает, что именно с помощью него Иванов смог передать все разнообразие характеров и возрастов людей, их одежд и других предметов, видимых в картине. Так, согласно Мокрицкому, посредством рисунка Иванов выразил дряхлость выходящего из воды старика. Правдиво изобразив эту фигуру, художник придал ей и художественную красоту. Рисунок так же дал возможность грациозной линией обозначить движение юноши, облечь его в иные, прекрасные формы. Более естественное и прекрасное изображение нагого тела, по мнению автора статьи, не встречается ни у кого из великих мастеров. Подобное о разнообразии образов говорил Дидро в «Опыте о живописи». По его словам, единственно необходимый в картине контраст – это контраст движений и характеров, а композиция, построенная на разнообразии таких контрастов, будет верной, даже при большом размере полотна[498].

Продолжая рассматривать картину, Мокрицкий переходит к фигуре Спасителя, идущего «с божественным спокойствием, тихою и твердою стопою»[499]. Отмеченное Мокрицким спокойствие, согласно Винкельману, – «качество более всего свойственное красоте»[500]. Основной характерной чертой творений древних греков, по его словам, является «благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении»[501].

Мокрицкий подчеркивает и «выгодное для картины отдаление» фигуры Христа, ту пространственную паузу, которая позволила выделить фигуру Иоанна и другие группы персонажей, а также ввести пейзаж. То, что Иванов, расположил фигуру Спасителя на дальнем плане, отделив ее от толпы, и, по словам Хомякова, «не впал в искушение выдвинуть Его вперед»[502] отмечали многие критики. Некоторые, однако, усматривали в таком изображении Христа ошибку,

---

[498] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. С. 228.

[499] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 41.

[500] Цит. по: Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. С. 77.

[501] Цит. по: Там же. С. 79.

[502] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору. С. 8.

допущенную художником. «Сюжет этот, – сообщалось в опубликованном в “Иллюстрации” отзыве, – имеет двух главных представителей. Следовало представит их на одном плане, но от этого пострадала бы поэтическая мысль автора. Из этого небольшого неудобства в композиции вышла ошибка в выполнении, в рисунке. Ошибка эта состоит в том, что автор, желая изобразить в Спасителе все-таки главное лицо картины, написал его рельефнее, нежели обычно пишут фигуры задних планов, – почти так же твердо, как лица, гораздо ближе к зрителю стоящие, и нарушил условия воздушной перспективы, так что издали можно подумать, что фигура Христа находится в воздухе, на одном уровне с передними предметами картины»[503]. О резкости красок, четкости форм и контуров в изображении Мессии в ряду прочих «грубых ошибок», не позволяющих «насладиться произведением», говорил и Зарянко. «Мы бы готовы были оправдать этот недостаток прозрачностью воздуха, – писал он, – но этого не позволяет ближайшие к Иоанну фигуры и предпринятая по общему рисунку глубина картины»[504]. Мокрицкий, напротив, обнаруживает «неясность очертаний лика Спасителя». Последнее, как полагает он, было сделано художником специально, «дабы не ограничивать воображение зрителя»[505].

Рассмотрев фигуру господина – «сидящего к нам спиною старика», Мокрицкий отмечает совершенную противоположность в фигуре его раба[506]. Автор статьи говорит об «ужасающей истине» его внешнего вида, выражающей всё безобразие рабства, и о болезненном зеленом лице, которому, однако, художник придал добродушное выражение[507]. Мокрицкий не только отмечает ключевой образ раба, выражение и цвет его лица, но и, «не теряя из виду главной идеи картины, *Пришествия Спасителя, обновление человека* (курсив А. Н.

---

[503] Собко Н.П. Словарь русских художников… Т. 2. Вып. 1. С. 132–133.

[504] Зарянко С. Ответ г. Погодину. С. 15.

[505] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 42.

[506] Там же. С. 53.

[507] Там же. С. 55.

Мокрицкого. – *Е. Ш.*)»[508], видит в нем символ отнятой у человечества свободы, надежды на освобождение и веры в грядущего Спасителя.

Сравнив в статье поэзию и живопись, Мокрицкий утверждает, что поэт, в отличие от живописца, владеет большим количеством изобразительных средств, способных передать как внешние, так и внутренние качества человека, «окрыленное его слово может выразить все стороны предмета последовательно»[509]. У художника во власти – одна лишь линия, черта.

К вопросу установления границ между изобразительным искусством и литературой обращались многие философы, труды которых изучал Мокрицкий. Так, Винкельман считал, что поэзия и живопись имеют равные возможности для передачи одного и того же предмета или явления. «Благородная простота и спокойное величие греческих статуй, – поясняет он, – являются истинной отличительной чертой греческих литературных произведений лучшего периода, произведений сократовской школы»[510]. Лессинг, напротив, устанавливал границы этих искусств. Он утверждал, что природа изобразительного искусства и поэзии разная, средства подражания действительности – так же различны. Кант среди всех изящных искусств на первое место ставил поэзию. Дидро в свою очередь писал: «В живописце, можно найти поэта и в поэте – живописца. Созерцание картин великих мастеров столь же полезно поэту, как чтение великих творений – художнику»[511]. У живописи, по словам французского философа-просветителя, есть общая с поэзией черта – нравственность[512]. Дидро говорил о правиле трех единств, обязательном не только для классической поэзии, но и для произведений живописи: единство времени, единство места и единство действия. Однако при всей общности живописи и поэзии, он замечал, что художник, который изображает только одно мгновение, должен намного строже соблюдать единство

---

[508] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 54.

[509] Там же. С. 34.

[510] Цит. по: Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. С. 79.

[511] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. С. 326.

[512] Там же. С. 230.

времени. Моменты, описанные поэтом, следуют друг за другом и, по словам Дидро[513], могут составить целую картинную галерею.

Живопись и поэзию сравнивали в своих трудах и представители отечественной эстетической мысли – современники Мокрицкого. По мнению Гевлича[514], и поэт, и живописец, изображают истину: первый совершает это по средствам слова, второй – красками на полотне. Однако идеал поэзии гораздо шире и свободнее, идеал живописи – более точный, определенный: художник должен собрать в нем только те «совершенства», которые сможет передать в видимых формах. Поэт способен передавать красоту объекта в разных ракурсах и меняющихся одно за другим действиях, художник не имеет этого преимущества. Последнему, по мнению Гевлича, необходимо выбрать одно мгновение, в котором изображаемый предмет производит самое сильное впечатление. В том, что поэзия «как искусство слова, есть искусство всех веков и всех народов»[515], был убежден Шевырев. «Не всякая картина, прекрасная в поэзии, будет прекрасна на холсте»[516], – писал он. Подобные суждения находим в тексте Григоровича[517]: художник, заимствующий образы для своей картины из произведений поэта, не может быть точным в их воспроизведении, так как требования к обоим творцам, как и их возможности, слишком разные. С точки зрения Григоровича, поэт, в отличие от художника, способен создавать тысячи «картин», образующих единое целое[518].

В статье Мокрицкий подробно рассматривает пейзаж. Анализируя изображение природы в искусстве в целом, он отмечает, что в произведениях на религиозные и мифологические сюжеты пейзаж всегда подчинен человеческим фигурам. Он предназначен «своими линиями поддержать линии групп» или в

---

[513] Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 2. С. 333.

[514] Гевлич А.П. Об изящном. С. 46.

[515] Шевырев С.П. Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. С. 14.

[516] Там же. С. 10.

[517] Григорович В.И. Разбор одного из новых рисунков графа Толстого, для коих предметы заимствованы им из Душеньки Богдановича // Журнал изящных искусств. 1823. №6. С. 510–520.

[518] Григорович В.И. Избранные труды. С. 123.

качестве фона своим цветом и тоном выделить персонажей картины. При этом, согласно Мокрицкому, совершенно не обязательно, чтобы в изображении пейзажа была истина, а его цвета соответствовали натуре. Созерцая картины исторических живописцев прошлого, зритель, плененный великолепием пейзажа, совершенно не жалеет об отсутствии в нем сходства с натурой. Более того, даже не замечает данного отступления. На основе этого Мокрицкий высказывает сомнение: радоваться ли в настоящее время подчинению пейзажа конкретной натуре или жалеть о потерянной свободе, которую ранее давала ему фантазия живописца. Если, размышляет автор статьи, согласно «новому воззрению» пейзаж должен следовать натуре, то, как тогда соединить в одной картине идеальное с реальным, небесное с земным. Подобное следование пейзажа действительности, по его мнению, может привести к тому, что художники вовсе откажутся от сюжетов из мира фантазии, от сюжетов из «высшей сферы» человеческого мышления. «Стало быть, – с прискорбием продолжает Мокрицкий, – пришел конец свободы прекрасному искусству, пришел конец поэзии жизни и высокому наслаждению! Искусство должно оставить свои идеалы, свой таинственный, полный очарованием мир, и должно поселиться в тесной палатке под открытым небом, и с циркулем, с отвесом в руках, и с камер-обскурой, отказаться от творчества и передавать одно только видимое с фотографической точностью»[519]. В этом вопросе Мокрицкий, приверженец эстетики академизма, уступает новым тенденциям в искусстве. Он признает, что пейзаж в исторической картине может быть натуралистичным и с точностью передавать характер конкретной местности, однако при этом, как и прежде оставаться для фигур выгодным фоном. Таким образом, Мокрицкий пытается примирить реализм пейзажа Иванова с постулатами академической системы.

Возвращаясь к картине Иванова, автор статьи замечает, что «Явление Христа народу» – первая историческая картина, где пейзаж представлен «во всей своей простоте и истине». Достоверно передающий итальянские ландшафты, он в

[519] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 64–65.

качестве самостоятельного произведения мог бы встать в ряд с лучшими пейзажами современности. Подобное о картине Иванова сообщал Гоголь. По его словам, «ландшафтная часть», которую обычно обходят вниманием авторы исторических полотен, вызвала изумление у пребывавших в Риме пейзажистов[520]. Не найдя в пейзаже Иванова каких-либо отступлений от натуры, Мокрицкий, подчеркивая последовательность обозначенных в начале публикации условий создания картины, вновь говорит о том глубоком знании, с которым он составлен, нарисован и написан. При всех перечисленных достоинствах этот «портрет местности» служит для изображенных фигур «прекрасным фоном»[521]. Тем самым, автор статьи сглаживает основное противоречие живописного строя полотна – различие трактовки пейзажа и фигур, не позволившее достигнуть органического единства этих составляющих картины.

Мокрицкий объективно отмечает и технику Иванова, которой он, благодаря своему доверию к натуре, «никого не напоминает».

Таким образом, согласно автору статьи, современный исторический живописец, следуя новым требованиям искусства и руководствуясь натурой в изображении фигур и окружающей их природы, должен сохранять в картине главенство человека, не нарушив гармонию целого. В этом, по мнению Мокрицкого, и заключается успешное сочетание истинного с прекрасным.

Отклик о картине Иванова не только представляет собой декларацию суждений Мокрицкого о задачах исторического жанра и дальнейшего пути его развития, но и во многом отражает проблемы искусства рубежа пятидесятых – шестидесятых годов XIX века. Мокрицкий предпринимает попытку примирить ревностно отстаиваемые им академические догмы, во многом устаревшие и не отвечающие нарастающим реалистическим тенденциям искусства второй половины 1850-х годов, и близость Иванова натуре.

---

[520] Цит. по: Собко Н.П. Словарь русских художников… Т. 2. Вып. 1. Стлб. 67.

[521] [Мокрицкий А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. С. 66.

Автор статьи не рассматривает творческий метод художника. Несущественными оказались для него вопросы цветового решения картины, хотя Мокрицкий и обнаружил в ней «приятнейшее сочетание колеров». Обеспокоенный состоянием исторической картины и её перспективами в условиях новой реалистической направленности современного искусства и возрастающей популярности жанровой живописи, Мокрицкий стремился сохранить искусство «высокой цели». Он справедливо считал «портретное копирование натуры» недостаточным для создания картины (исторической – особенно), но видел дальнейшее развитие отечественной художественной школы исключительно в границах академической системы. При этом, говоря о классической ясности произведения Иванова и восхваляя подуманную композицию и изящный рисунок, Мокрицкий не оставил без внимания очевидные достижения художника в области реалистической живописи.

Несмотря на несколько абстрактный характер некоторых суждений и пространные исторические отступления, автор статьи точно отметил главную идею картины, пластически переданное разнообразие характеров, а также реалистичность пейзажа, ставшего одной из составляющей художественного образа.

Почти через три года после издания статьи Мокрицкого, в марте 1861 года Московское общество любителей художеств устроило выставку картины Иванова. Она была перевезена из Петербурга в Москву и устроена в актовом зале 1-й гимназии напротив храма Христа Спасителя. Побывавший на этой выставке Мокрицкий в своем письме (от 12 марта [1861] года) к Третьякову пишет: «Как хорошо освещена Иванова картина. Здесь о ней, по крайней мере судить можно, а в Академии она была очень плохо освещена – и право, половина ее достоинств пропадала»[522]. Успех этой выставки превзошел все ожидания. Как следует из «Отчета» МОЛХ, «знаменитое произведение, возбудившее столько разноречивых толков в нашем обществе, массами привлекало публику в течение нескольких месяцев. Выставку картины Иванова посетили более пятнадцати тысяч

[522] ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2395. Л. 1.

человек…»[523]. Благодаря столь теплому приему, оказанному московской публикой, император Александр II[524] принял решение не возвращать картину в столицу, а подарить ее будущему Московскому музею[525]. Так, в 1862 году произведение Иванова было передано императором в дар Румянцевскому публичному музею[526]. Оказавшись в составе его коллекции, «Явление Христа народу» стало объектом поклонения последующих поколений русских художников. После закрытия Румянцевского музея в 1925 году картина поступила в собрание Третьяковской галереи.

4.2. Анализ творчества К. П. Брюллова и А. Г. Венецианова

Не только как профессиональный художник, но и как теоретик, обладавший определенными эстетическими взглядами, Мокрицкий, рассматривая творчество своих учителей, давал оценку значимым явлениям современной культуры. Его мемуары – «Воспоминание о К. П. Брюллове» и «Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его», вышли в свет в период одновременного существования традиционных и новых нравственных идеалов и художественных установок, противоречивых и бескомпромиссных суждений критики о целях и задачах искусства, о его роли в обществе и предпочтениях публики.

Время написания текстов Мокрицкого приходится на этап развития русского изобразительного искусства, когда традиции романтизма как стиля исчерпали себя, уступив место реалистическим тенденциям. Основным предметом критического обсуждения в обществе стали проблемы реализма и

[523] Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 160.

[524] Картина «Явление Христа народу» принадлежала Александру II с 1858 года, он приобрел ее вскоре после смерти Иванова за 15 тысяч рублей.

[525] Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: Судьбы картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний / Российская гос. б-ка; [авт.-сост.: Т.Н. Игнатович]. М.: Пашков дом, 2009. С. 28.

[526] Румянцевский музей был переведен в 1862 году из Петербурга в Москву, где при нем открыт Публичный музей. Ныне – Московский Публичный и Румянцевский музеи.

академизма. Все чаще в публикациях звучали призывы к более тесному соприкосновению искусства с жизнью.

Художественные произведения стали рассматриваться через призму новых целей и задач, поставленных перед искусством. Совершенные формы академической живописи признавались современной критикой[527] «неизменно-правильными, но мертвыми и неподвижными», а традиционные сюжеты, выражающие высокие идеи, – утратившими свою актуальность. На страницах «Современника» в 1850 году отмечали, что, сближаясь с действительностью, искусство становится доступнее и обретает новую силу[528]. Отрадным явлением называл обозреватель выставки Академии художеств 1854 года большое число произведений, «отмеченных духом народности» и понятных каждому русскому человеку[529]. Зарождающийся конфликт параллельно развивающихся реализма и академизма обнаруживался в первых попытках их противопоставления. Н. Л. Михайлов[530], освещая академическую выставку 1859 года, высказывал пожелание, чтобы художники являлись гражданами своей страны, а не «идеальными космополитами», чтобы их вдохновляла отечественная история, а не «отживший сентиментализм» и «сказочный мир». Требование правдивого отображения реальности оказалось в это время главным критерием искусства, определяющим его ценность[531].

В произведениях своих современников Мокрицкий также отмечал верность натуре и сходство с действительностью, затрагивая вопросы реализма как стиля. Его тексты позволяют проанализировать критические суждения представителя официального академизма в ракурсе актуальной для середины XIX века эстетической проблемы натуры и реалистического метода.

---

[527] Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) // Современник. 1860. Т. 83. № 10, отд. 3. С. 368.

[528] Годичная выставка Императорской Академии художеств. Октябрь. 1850 // Современник. 1850. Т. 24. С. 110.

[529] Петербургские новости // Современник. 1854. Т. 48, отд. 6. С. 124.

[530] [Михайлов М.Л.] Художественная выставка в Петербурге (Май и июнь 1859 г.) // Современник. 1859. Т. 76. №7–8. С. 114.

[531] Годичная выставка Императорской Академии художеств. С. 110.

В обучение к Венецианову Мокрицкий попал в начале 1832 года, являвшись при этом сторонним учеником Академии художеств. Вскоре «стесненные обстоятельства» вынудили его оставить Петербург и вернуться на родину в Малороссию. Там он принялся писать с натуры, вспоминая занятия в Эрмитаже и слова своего наставника: «пиши как видишь, не мудри»[532]. В «Воспоминаниях о Венецианове» Мокрицкий сообщает, что художника отличало совершенное доверие к натуре, то есть «к тому, что видел», при этом «что он видел и как видел, так и изображал, а не мудрил»[533]. Следование Венецианова натуре, по мнению его бывшего ученика, возможно, буквально воспринявшего правило «пиши как видишь, не мудри», заключалось не в выборочном воспроизведении прекрасного в природе, а в точной передаче увиденного. Подобное о венециановском методе сообщал и художник Раев[534], отмечая, что в результате копирования натуры у многочисленных учеников Венецианова получалось реалистичное изображение, «сущая фотография».

Мокрицкий, рассматривая художественный метод своего наставника, также дает оценку внешней стороне его творчества. Автор мемуаров, подчеркнув отсутствие изящного рисунка и живописности в «простом, незатейливом костюме русского мужика», оставил без внимания характерные для Венецианова поэтизацию крестьянских образов и идеализацию деревенского быта. Незамеченной осталась и живописно-пластическая обработка натурного материала в творениях бывшего учителя[535].

Реализм Венецианова, в представлении Мокрицкого, основывался на ином, отличном от академического, понимании цели искусства, которая заключается не в художественном преображении натуры и воплощении возвышенных идей, а в изображении «самых простейших и грубых предметов русских»[536]. Таким

---

[532] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 146.

[533] Цит. по: Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. С. 61.

[534] Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни. С. 75.

[535] Степанова С.С. Поэт «простых предметов русских» // Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина / Гос. Третьяковская галерея. М., 2021. С. 28.

[536] Цит. по: Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике. С. 47.

образом, картина, написанная в результате бесхитростного копирования повседневной жизни крестьян, не могла быть истинным произведением изящного искусства. Но, по сути, отличие Венецианова от Академии заключалось не в представлении о цели искусства, а в способе ее достижения.

Публикация воспоминаний Мокрицкого о Венецианове была приурочена к десятилетию со дня смерти художника. Од нако их написание состоялось в момент, когда в искусство входил новый круг сюжетов, связанных с жизнью русской деревни, и на выставках стали появляться жанровые картины, которые изображали крестьянскую действительность. Тема крестьянства, ставшая основной в творчестве Венецианова, приобретала в это время особую актуальность.

Еще в 1820-х годах первые реалистические произведения Венецианова, воплотившие новые для того времени представления о прекрасном, были встречены консервативно настроенными приверженцами Академии художеств с настороженностью и пренебрежительным отношением[537]. Немаловажно, что тема крестьянского быта в искусстве, как отмечено Н. С. Беляевым[538], не поощрялась Григоровичем[539]. Конференц-секретарь Академии, который не только сыграл большую роль в судьбе Мокрицкого, но и во многом сформировал его вкус и эстетические идеалы, писал о полотнах Венецианова: «Отчет, кисть, освещение, краски – все пленяет. Одна только модель <…> не пленительна»[540]. По мнению Григоровича[541], художник должен руководствоваться «прекрасной натурой», а произведения искусства, доставляющие визуальное удовольствие, призваны вызывать благородные и возвышенными чувства. Кроме того, Григорович замечал, что Венецианов иногда «уклоняется от строгости рисунка». Погрешности в рисунке отмечаются и в работах учеников художника.

---

[537] Художники школы А. Венецианова: [Альбом репродукций] / Авт.-сост. Т. Алексеева. М.: Сов. художник, 1964. С. 5.

[538] Григорович В.И. Избранные труды. С. 33.

[539] Григорович В.И. О выставке произведений в Императорской Академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. № 1. С. 40–77.

[540] Цит. по: Григорович В.И. Избранные труды. С. 152.

[541] Григорович В. И. Разбор статуй Ахиллеса и Гектора, произведенных гг. Гольбергом и Крыловым // Журнал изящных искусств. 1825. № 2. С. 44–58.

В «Воспоминании о К. П. Брюллове» Мокрицкий сообщает, что при написании с натуры всего, «что ни попадалось под руку», он испытывал сложности: писал предметы «наглядно», увлекаясь цветом, при этом мало обращал внимание на их очертание и форму, допуская ошибки в рисунке[542]. Показав, таким образом, несостоятельность творческого метода Венецианова, академик Мокрицкий пишет, что все попытки исправить ситуацию не приносили результата, пока в руки ему не попалась «книжонка сочинения Тика: “Размышление о художниках и художестве”»[543]. Очевидно, речь идет о книге немецкого писателя-романтика Вильгельма Генриха Вакенродера «Об искусствах и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». В переводе на русский язык книга, излагающая принципы немецкого романтизма, была издана в Москве в 1826 году[544]. По заверению Мокрицкого, там он прочитал, что все великие художники были отличными рисовальщиками, и понял: невозможно стать хорошим живописцем, не обучившись рисунку[545].

При сопоставлении текста «Воспоминания о К. П. Брюллове» и послужившей основой для его написания рукописью «Дневника», записи которого относятся к 1834–1840 годам, исследователями был выявлен ряд разночтений и неточностей, допущенных Мокрицким в изложении некоторых событий. Подобное расхождение встречается и в сведениях, касающихся впечатлений от прочтения книги Вакенродера. Так, в «Воспоминании» значится, что знакомство с данным произведением состоялось во время его вынужденного пребывания в Малороссии, то есть в период с конца 1833 года по 30 ноября 1834 года. При этом на страницах опубликованного «Дневника» запись о труде Вакенродера впервые обнаруживается 15 декабря 1835 года. Там Мокрицкий признается, что чтение рассказов о жизни Микеланджело, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Франческо Франча и других художников доставили

---

[542] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 146.

[543] Там же.

[544] Об искусствах и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Перевод с нем. М.: Тип. С. Селивановского, 1826. 315 с.

[545] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 146.

ему истинное наслаждение, и заключает: их творческие судьбы служат вдохновляющим примером[546]. В «Воспоминании о К. П. Брюллове» Мокрицкий, являясь педагогом, бескомпромиссно отстаивавшим традиционную последовательность обучения, дополняет факт прочтения «книжонки сочинения Тика» мыслью о первостепенной роли рисунка.

В 1834 году полотно Брюллова «Последний день Помпеи», произведшее сенсацию в Европе, прибыло в Россию. С конца сентября того же года картина была выставлена в отдельном зале Академии художеств. В конце мая 1836 года после многолетнего пребывания за границей в Петербург прославленным художником триумфально вернулся её автор. Этот момент, как отмечено А. В. Корниловой[547], явился переломным в творческой судьбе Мокрицкого: воспитанник Венецианова становится адептом Брюллова. Попав в ученики «Великого Карла» и находясь при нем безотлучно, он имел возможность наблюдать некоторые особенности творческого метода своего кумира. Стоит отметить, что при отсутствии собственных записей Брюллова методического плана, о его педагогических взглядах позволяют судить воспоминания современников, в том числе – Мокрицкого.

«Воспоминание о К. П. Брюллове» изданы в период необычайного интереса общества не только к произведениям художника, но и к его личности. При этом восторженные отзывы в адрес автора «Последнего дня Помпеи» сменились более резкими критическими оценками брюлловского творчества. Именно 1850-е годы, по словам Стернина, стали переломными для репутации художника[548]. В следующем десятилетии в свете отрицания официального академического искусства творения «Великого Карла», в первую очередь, как мастера 1830-х годов, встретили резкую критику. В 1860 году в Академии художеств перед открытием ежегодной выставки экспонировалась незаконченная Брюлловым картина «Осада Пскова», и это, как отмечает ученый[549], еще скорее изменило

[546] Дневник художника А.Н. Мокрицкого. С. 56.
[547] Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике. С. 345.
[548] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 21.
[549] Там же. С. 191.

мнение о творческом наследии художника. Брюллов, по словам В. Р. Зотова[550], был поднят своими современниками на слишком высокий пьедестал, однако и сверженный с него, как живописец он остался на голову выше остальных.

Ряд исследователей ставит под вопрос достоверность отдельных фактов, сообщаемых в «Воспоминании». Так, Стернин упоминает «апокрифический рассказ» Мокрицкого о том, как Пушкин, выпрашивая у Брюллова его акварельный рисунок, встал перед художником на колени[551]. Сомневаясь в правдоподобности описанной сцены, ученый ссылается на комментарии Корниловой к «Воспоминанию о К. П. Брюллове»[552]. По ее мнению, Мокрицким «создается прижизненная “канонизация” художника»[553]. Сообщением о «коленопреклоненном» Пушкине автор мемуаров не только ставит Брюллова в один ряд с Пушкиным, но показывал некоторое превосходство художника в этой ситуации[554]. Такого рода искусственная «приподнятость», по словам Корниловой, напрямую отвечала задачам, стоящим перед Мокрицким. Данное событие Приймак называет «одним из самых спорных и загадочных эпизодов»[555], описанных в «Воспоминании». При этом справедливо замечает, что на момент публикации мемуаров были живы многие современники Брюллова и Пушкина, которые не опровергли слова Мокрицкого. Этот факт, по мнению исследователя, устраняет возможные сомнения в правдивости изложенного события.

В «Воспоминании» Брюллов предстает яркой творческой личностью с пылким темпераментом. Большое внимание Мокрицкий уделяет его живописной технике и индивидуальной манере письма, подчеркивая свежесть и ловкость кисти художника-виртуоза. Отметив неподражаемое мастерство и легкость, с которой работал Брюллов, автор мемуаров пишет, что кисть его покорялась или плодовитому воображению, или натуре – в зависимости от сюжета и

---

[550] Зотов В. Иванов и его картины // Северное сияние. 1862. Т.1. Стлб. 71.

[551] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. С. 33, 176.

[552] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2 / Сост., подготовка текста и коммент. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович. 1985. С. 504–506.

[553] Там же. С. 504.

[554] Там же. С. 505.

[555] Приймак Н.Л. Подлинник рукописи А.Н. Мокрицкого «Воспоминание о Брюллове» в собрании ОР ГТГ. С. 107.

обстоятельств[556]. Рамазанов – еще один ученик Брюллова, оставивший о нем воспоминания[557], также свидетельствовал: кисть художника с трудом успевала за полетом его мысли[558].

Середина 1850-х годов стала временем начинающейся критики существующей системы художественного образования и назревающего кризиса в развитии академической художественной школы. Мокрицкий, выступая поборником традиционного обучения, отмечает, что именно Академия художеств стала «колыбелью таланта Брюллова»[559]. Он рассматривает своего кумира как последовательного приверженца классицизма. Действительно, творческий метод Брюллова не нарушал границы господствующей художественной системы. Однако Мокрицким не было замечено, что творчество, как и педагогический подход его наставника, во многом отступали от норм академического искусства. Брюллов, как писал в 1856 году другой его ученик – М. И. Железнов[560], смотрел на искусство по-новому. По словам Железнова, художник указал молодому поколению новый путь, вопреки осуждению и протестам представителей старого.

Описывая процесс работы Брюллова над образом Христа на картине «Распятие», Мокрицкий сообщает: «Я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту форм и выражения, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и тени»[561]. Идеализация натуры и отвлеченная красота форм, о которой сообщает автор «Воспоминания», были обусловлены лежащей в основе академического искусства эстетикой классицизма, согласно которой всё изображаемое должно быть прекрасно. Даже кровь, текущая от шипов тернового венца, по мнению Мокрицкого, не обезобразила лик Спасителя: Брюллов провел ее тонкой струей

---

[556] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 153.

[557] «Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове» Н. А. Рамазанова были опубликованы в 1852 году в журнале «Москвитянин».

[558] Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове. М., 1852. С. 9.

[559] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 149.

[560] Железнов М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве. С. 119.

[561] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 154.

по затененному левому виску[562]. Согласно академическим представлениям назначение искусства заключалось в воспроизведении прекрасного или реальности в упорядоченном, облагороженном виде. В художественном произведении, представляющем собой плод интеллектуального труда художника, исключалось все случайное, индивидуальное и натуралистичное. Так, Брюллов, по словам Мокрицкого, считал, что Рубенс, увлекшись в «Снятии с креста» передачей физических страданий, «погрешил против изящного», поэтому в его картине все прекрасно, за исключением головы Христа[563].

Следуя принципу художественного преобразования действительности, Брюллов, по свидетельству Мокрицкого, советовал видеть красоту линии в натуре и, как бы ни изгибался контур, рисовать его с едва заметным отклонением от общего силуэта[564]. Необходимые спокойствие и гармонию очертаний Брюллов видел в антиках. Через наблюдение античной пластики он, со слов Мокрицкого, учил понимать красоту нагого тела и исправлять недостатки, постоянно встречаемые при его изображении. Рамазанов[565] же, напротив, сообщал, что для Брюллова было важно изучить саму натуру, всю ее «разнообразную прелесть». Антики нужно было рисовать в античной галерее. В натурном классе Брюллов призывал без поправок передавать живое тело, стараясь при этом уловить все ее особенности[566]. Об этом же свидетельствовали и другие ученики художника. Так, по словам Железнова, Брюллов, серьезно изучив античную скульптуру и анатомию, понял, что «статуйный рисунок дает картине деревянность»[567]. Поэтому, он постоянно старался замечать в моделях разнообразие и красоту форм и применять это на деле, а не рисовать «на манер греческих статуй». Из воспоминаний М. Е. Меликова[568] следует, что Брюллов в первую очередь требовал от учеников быть верными натуре: рисовать с нее правдиво и осознанно,

---

[562] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 154.
[563] Там же.
[564] Там же. С. 169.
[565] Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове. С. 4.
[566] Там же.
[567] Железнов М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве. С. 116.
[568] Меликов М.Е. Заметки и воспоминания художника живописца // Русская старина. 1896. Т. 86. № 6. С. 653.

не уходя в манерность. Меликов называл Брюллова «горячим сеятелем правды в искусстве» и отмечал, что он был первым отечественным художником, который стремился к естественности. Брюллов полагал, что, изображая тело, нужно обращаться не к его идеализации, а к гармонизации, при этом не поправлять натуру, а пытаться более живо и правдоподобно ее передать.

Известно, что Венецианов также считал, что, рисуя модель, не стоит исправлять ее изъяны. По его мнению, напротив, для художника важно уметь ими воспользоваться. «Ничто так не опасно, – говорил он, – как поправка натуры, тот, кто рано начал поправлять натуру никогда не достигнет высшей степени художеств»[569]. Венецианов выступал против безусловной академической идеализации и исправления натуры с оглядкой на антики, стирающей ее индивидуальность. Об опасности «нажить принятую манеру», исправляя натуру «по антикам», предупреждал и Александр Иванов[570]. Посетив экзамен в Академии художеств в 1858 году, он писал о натурном классе: «В манкенной лучшие этюды с наготы превосходны, но все-таки и с этим<и> данным<и> при настоящем направлении скорее всего можно остановиться на вредной естественности, чем на идеальном выражении идеи, которая добывается строгим изучением Леонардо да Винчи и некоторых Рафаэлей»[571]. Иванов видел необходимость вдумчиво подходить даже к процессу учебного рисунка: не копировать натуру «карикатурно», а «ловить в ней лучшее»[572], определять и обобщать индивидуальные особенности модели, выявляя характер. Им также была замечена низкая художественная культура как учеников, так и самих преподавателей Академии, исключением среди которых, по его мнению, являлся Брюллов. Важно отметить, что современников Мокрицкого – Брюллова, Венецианова и Александра Иванова, по-разному выразивших свое видение реализма в передаче

---

[569] Цит.по: Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике. С. 60.

[570] Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. С. 121.

[571] Цит. по: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. С. 610.

[572] Цит. по: Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. С. 121.

действительности, объединял аналитический подход к живой натуре и способу ее художественного воплощения.

Упорядоченность и гармония, свойственные классицизму, должны были присутствовать и в цветовом решении полотна. Мокрицкий приводит слова Брюллова, согласно которым все цвета, даже при всей своей яркости, должны быть согласованы с общим тоном картины[573]. Многие современники, придерживавшиеся консервативных взглядов на искусство, напротив, обнаруживали композиции Брюллова «раздерганными и клочковатыми»[574], а также находили недостатки в его живописном видении, считая цвета «Помпеи» слишком интенсивными и вычурными. Некоторые упрекали картины Брюллова «в излишней цветности и резкости красок»[575]. При этом цветовой строй «Последнего дня Помпеи» обрел много последователей среди воспитанников Академии. Так, в 1836 году в «Северной пчеле»[576] сообщалось, что во всех ученических работах, представленных тогда на академической выставке, преобладает синий цвет и «синеватые оттенки», характерные для «Последнего Дня Помпеи». Говоря о влиянии Брюллова на новое поколение художников, П. П. Каменский в 1839 году отмечал, что никогда еще произведения учеников не были столь примечательны[577]. Признанный критик середины XIX века – П. М. Ковалевский, писал: «От картин даровитых художников до ученических программ, так и веяло приемами и манерою автора “Последнего дня Помпеи”»[578].

Мокрицкий восхваляет брюлловский гений как достижение академической школы. Вспоминая процесс создания картины «Взятие Божьей Матери на небо», он пишет, что эскиз к этому произведению был тщательно обдуман и превосходно нарисован. В статье, посвященной картине Иванова «Явление Христа народу»,

---

[573] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 156.

[574] Железнов М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве. С. 116.

[575] Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М.: Губернская тип., 1863. С. 194.

[576] Северная пчела. 1836. № 228, 6 окт., вторник. С. 912.

[577] Каменский П.П. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839. Статья первая. Живопись // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37, отд. 3. С. 33.

[578] Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) // Современник. 1860. Т. 83. № 10, отд. 3. С. 369.

Мокрицкий в той же последовательности перечисляет требования, которым должно отвечать произведение живописи. Первое место среди условий создания картины после «обдуманного сочинения» он отводит «правильному и изящному рисунку».

Являясь приверженцем академической доктрины, в соответствии с которой в основе творчества лежал разум художника, Мокрицкий сообщает, что Брюллов всегда был полон идей, произносил их вслух или переносил на бумагу[579]. При этом Рамазанов[580], как и Мокрицкий выступавший в защиту академической школы, писал, что картина Брюллова, до того как воплотиться на холсте, уже была выполнена им в уме. По схожим воспоминаниям Меликова[581], прежде чем приступить к холсту, Брюллов, как правило, долго и детально обдумывал то, что являлось его пламенному воображению, делал многочисленные наброски и переходил к исполнению картины только тогда, когда она мысленно представлялась ему законченной. Непрерывно трудясь над подмалевком, Брюллов, по словам Рамазанова[582], как будто стремился единым движением кисти зафиксировать на полотне «целостность обдуманной мысли». Как известно, Венецианов, напротив, не делал предварительных этюдов и эскизов, а непосредственно на холсте «компоновал» увиденное[583].

Возросшая в это время потребность сближения искусства с действительностью приводила к поиску нового восприятия натуры и, как следствие, новых технических способов ее воплощения. Ставшая актуальной в живописи этого времени иллюзорность была характерна и для портретов Брюллова. Восхищаясь натуралистичностью созданных им образов, Мокрицкий пишет: «Перед вами не портрет, а живое лицо; это не краски, а тело; глаза смотрят на вас; уста готовы заговорить и весь человек как бы торжествует свое

---

[579] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 164.
[580] Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове. С. 21–22.
[581] Меликов М.Е. Заметки и воспоминания художника живописца. С. 655–656.
[582] Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове. С. 24.
[583] Леонтьева Г. Некоторые особенности творческого метода Венецианова // Художник. 1980. №2. С. 34.

возрождение»[584]. Подобное о произведениях Брюллова можно встретить и в публикациях Рамазанова[585]. Граф М. Д. Бутурлин[586], вспоминая увиденный в галерее В. А. Кокорева портрет графини Ю. П. Самойловой[587], отмечал, что картина «пылала жизнью», как и все, что написано неподражаемым художником. Мокрицкий также говорит, что Брюллов на «мертвом полотне» «рождал» «живую голову»: «Прошло два часа и он (Брюллов. – *Е. Ш.*) написал превосходный портрет (портрет Н. В. Кукольника. – *Е. Ш.*), в котором, не говоря уж о сходстве, рисунок, лепка, правда тонов и рельеф доведены до такого совершенства, что право, кажется, живой человек стоит перед вами»[588].

При этом «оживление» модели не выходило за рамки художественного образа. Как сообщалось в 1839 году в журнале «Библиотека для чтения»[589], Брюллов не просто писал портреты людей, он создавал поэтические картины, являющие душу и характер каждого человека. Похожее мнение высказывал и В. Г. Белинский[590], который замечал, что в портретах Брюллова как в художественных произведениях помимо внешнего сходства передана душа оригинала.

Немаловажно, что Мокрицкий справедливо подчеркивает точность, с которой Брюллов раскрыл характер каждой личности. «Воспоминание» написано в то время, когда портрет отказывался от главного достижения романтизма – изображения внутреннего мира человека, скрывая его за социальной маской[591]. В

---

[584] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 163.

[585] Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове. С. 21; Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. С. 258.

[586] [Бутурлин М.Д.] Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив. 1898. №10. С. 177.

[587] Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини (не позднее 1842, ГРМ).

[588] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 163.

[589] Каменский П.П. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. С. 49.

[590] Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая // Современник. 1848. Т. 7. №1, отд. 3. С. 27.

[591] Панченко И.А. Женские образы в русском портрете середины XIX века (конец 1840-х – 1870-е гг.) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 38 (82)–1. С. 266.

способности помимо внешнего сходства раскрыть личностные качества модели Мокрицкий видит ценность художника-портретиста.

Характерное для тех лет стремление к жизненной достоверности проявилось во внимании к аксессуарам и деталям одежды. Иллюзорно переданные элементы костюма часто конкурировали с лицом. Рассказывая о работе Брюллова над портретом госпожи А. К. Демидовой, урожденной баронессы Шернваль, Мокрицкий описывает процесс написания костюма, в частности – собольего палантина, и сообщает: «Видал я, как и другие пишут мех, но сколько же труда положено на какой-нибудь воротник шубы, доведенной наконец до того, что шуба лучше лица того, у кого она на плечах. Нет, это не живопись!»[592]. Вероятно, Мокрицкий имеет в виду портреты С. К. Зарянко, чье творчество, получившее широкую известность с начала 1850-х годов, активно обсуждалось в обществе. Так, обозреватель годичной выставки Академии художеств[593] среди представленных произведений портретной живописи в первую очередь отмечал два полотна Зарянко – портрет Д. В. Хвостова и портрет вице-президента Академии художеств графа Ф. П. Толстого, и признавал, что они в самом деле являют собой «что-то необыкновенное». По его мнению, до Зарянко очень немногим мастерам удавалось так точно воспроизводить реальность. Первые работы художника, как сообщал Ковалевский[594], «обещали действительно многое», при этом за максимальную завершенность, точный рисунок и предельное сходство ему прощалась сухость живописной манеры.

Сравнения Брюллова и Зарянко в контексте технического мастерства и сходства с натурой демонстрировали полярность и противоречивость общественных мнений. Так, по утверждению Рамазанова[595], портреты Зарянко, поражающие своей «похожестью и сделанностью», не лучше портретов Тициана,

---

[592] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 168.

[593] Годичная выставка Императорской Академии художеств. Октябрь. 1850 // Современник. 1850. Т. 24. С. 119.

[594] Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России. С. 374.

[595] Рамазанов Н. Петербургские художественные новости от возвратившегося в Москву // Москвитянин. 1851. №2. С. 105–119. Цит. по: Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания. С. 42.

Ван Дейка, Рубенса, Рембрандта и стоящего с ними в одном ряду Брюллова. Граф Бутурлин[596] писал, что своей эффектностью, мастерством кисти и богатством колорита, портреты Брюллова впечатляют зрителя больше, чем произведения Зарянко. Бутурлин признавал превосходство Брюллова, однако видел большую близость к натуре у Зарянко. П. Н. Петров[597] считал технику Брюллова неповторимой. Метод живописи Зарянко, по его мнению, напротив, был достижим, поэтому и породил большое количество подражателей. Противоположное отмечал граф Бутурлин[598], утверждая, что свою оригинальную манеру Зарянко должным образом не смог передать никому из своих последователей.

Зарянко был учеником Венецианова, однако по-своему развил призывы последнего следовать за натурой. Стремившись к иллюзорным эффектам, он, как отмечал Петров[599], изумлял зрителя своими волшебно исполненными «живыми» портретами. По словам Бутурлина[600], художник раболепно копировал модель на холсте, изображая без исключения все ее видимые качества. Его профессиональное мастерство, позволяющее передать внешнее сходство и материальную достоверность предметов, как известно, не поддерживалось умением глубоко проникать во внутренний мир портретируемого[601]. При этом, однако, замечено, что портреты Зарянко «не поверхностно “подобны”»[602]: через предельную схожесть с моделью проявляется внутренняя натура, формирующая особенности внешнего облика.

---

[596] [Бутурлин М.Д.] Записки графа М. Д. Бутурлина. С. 179–180.

[597] Петров П.Н. Отечественная живопись за сто лет. Статья II. Портрет и пейзаж // Северное сияние. Русский художественный альбом. 1863. Т. 2. Стлб. 117.

[598] [Бутурлин М.Д.] Записки графа М. Д. Бутурлина. С. 180.

[599] Петров П.Н. Отечественная живопись за сто лет. Статья II. Портрет и пейзаж. Стлб. 117.

[600] [Бутурлин М.Д.] Записки графа М. Д. Бутурлина. С. 179.

[601] Венецианов и его школа: Альбом / Сост. и вступ. ст. Г. В. Смирнова. – Л.: Аврора, 1973. С. 75.

[602] Степанова С.С. Иллюзия реальности. О портретном искусстве С.К. Зарянко // Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом. М.: СканРус, 2004. С. 186.

Современники[603], говоря о невероятной иллюзорности, с которой Зарянко передавал детали, отмечали, что вместе с портретом лица он писал «портреты» одежды и аксессуаров. По свидетельству Ковалевского[604], искусство живописца все больше приближалось к «фотографическому станку». Интерес к внешней характеристике модели и подробность в передаче аксессуаров во многом были вызваны тем, что художники невольно обращали внимание на те аспекты портретного изображения, благодаря которым обрела успех фотография[605].

В середине XIX века в художественной среде звучала обеспокоенность возросшей популярностью механических способов отображения действительности. Высказывания о пагубном воздействии фотографии на изобразительное искусство, как отмечает Стернин[606], появились практически сразу после ее возникновения. «Мир искусства далек и непостижим для нее (фотографии. – *Е. Ш.*), и до него она не должна простирать своих притязаний» [607], – писал Стасов в 1856 году в статье «Фотография и гравюра». «Искусство не дагерротип» – таков, по словам Коваленской[608], «стон» критики 1850-х годов. Это волнение выразилось в поиске задач, которые, помимо точного воссоздания объекта, должна реализовывать живопись.

По мнению Мокрицкого, в «слепом подражании натуре», когда идеалы художника заключаются в «шитье мундира с золотыми эполетами, в бобровом воротнике» или «в лаке паркета и мебели», отсутствует творчество[609]. В своих суждениях о портретной живописи Мокрицкий не был одинок. Так, в 1850 году автор статьи, посвященной годичной выставке Академии художеств[610] заявлял,

---

[603] Петров П.Н. Отечественная живопись за сто лет. Стлб. 117; [Бутурлин М.Д.] Записки графа М. Д. Бутурлина. С. 180.

[604] Ковалевский П.М. О художествах и художниках в России. С. 374.

[605] Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской: Жизнь и творчество. 1837 – 1887. М.: Искусство, 1965. С. 62.

[606] Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 113.

[607] Стасов В.В. Фотография и гравюра // Русский вестник. 1856. Т. 6. Декабрь. Кн. 2. С. 576.

[608] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства. С. 51.

[609] ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 3 об.

[610] Годичная выставка Императорской Академии художеств. Октябрь. 1850 // Современник. 1850. Т. 24. С. 126.

что одного умения копировать с натуры, верно передавая ее облик, недостаточно: важно показывать то впечатление, которое она производит на душу. В напечатанном в «Отечественных записках» письме-отзыве об академической выставке[611], проходившей в начале 1858 года, сообщалось, что практически вся она состояла из «портретов с людей, собак, цветов и местностей». Подобного рода работы, как утверждал автор письма, удовлетворят тех, для кого живопись – лишь точное воспроизведение объекта. По его мнению, плоды искусства должны говорить уму и сердцу. При этом автор публикации сетовал, что среди современных художников много «верных копиистов природы» и мало творцов художественных произведений[612]. Спустя год в журнале «Современник» М. Л. Михайлов[613] писал, что портреты Зарянко, при всей тщательности и верности в передаче черт лица и аксессуаров, безжизненны, а написание таких работ из творческого процесса превращается в механический. Схожее мнение высказывал и Перов[614], для которого истинное искусство не заключалось в иллюзорной передаче лишь внешних качеств натуры. При этом он с сожалением замечал: не только публика, но и сами художники «падки на эти приманки».

В портретах Брюллова, как замечает Мокрицкий[615], аксессуары, при всей своей натуралистичности, не затмевают главного: прекрасно написанные меха, бархат, атлас и металлические предметы, как и в реальности, всегда отдают первенство лицу и рукам. Таким образом, произведения Брюллова, в которых не нарушена природная гармония и второстепенное подчинено главному, для Мокрицкого оказываются ближе к действительности, чем иллюзорные портреты Зарянко. Более того, картины, где подобно природе человек сохраняет свое превосходство над всем, что его окружает, являются истинными произведениями искусства. С одинаковым совершенством, по словам Мокрицкого, Брюллов

---

[611] Современная хроника России // Отечественные записки. 1858. Т. 118. № 5. Раздел V. С. 27.

[612] Там же. С. 29.

[613] [Михайлов М.Л.] Художественная выставка в Петербурге (Май и июнь 1859 г.) // Современник. 1859. Т. 76. №7–8. С. 109.

[614] Перов В. Рассказы художника. С. 99–100.

[615] Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове. С. 168.

изображал людей, лошадей, собак, деревья и цветы. Однако в его творениях, как и в самой натуре, животные и растения подчинены главному объекту изображения – человеку, господство которого было обязательным для академической картины. Не лишним будет отметить, что в завершении «Воспоминания о К. П. Брюллове» автор представляет перечень известных ему произведений художника.

Став учеником выдающихся представителей русской художественной школы, Мокрицкий оказался внутри важных процессов, происходящих в искусстве второй трети XIX века. Его воспоминания о Венецианове и Брюллове – художниках, в творчестве которых зарождался более непредвзятый взгляд на действительность, выразили проблемы и тенденции живописи того времени. Академик Мокрицкий, обладавший консервативными взглядами, не рассматривал новые, появляющиеся вне академической системы пути развития отечественного искусства, не допускал возможности существования иных, отличных от классических целей, задач и методов последнего. Мемуары «писателя-художника», как Мокрицкого охарактеризовал Меликов[616], имеют субъективный характер и не несут серьезного искусствоведческого анализа. Однако его суждения, затрагивающие вопросы сходства с натурой и жизненной достоверности, дополняют картину развития отечественной критической мысли рассматриваемого периода.

[616] Меликов М.Е. Заметки и воспоминания художника живописца. С. 655.

Заключение

Анализ исследований по теме диссертации, известных и неопубликованных ранее архивных материалов, периодики, художественного и литературного наследия как самого Мокрицкого, так и его современников, дал возможность рассмотреть творческий путь и педагогическую деятельность художника, продолжив изучение истории МУЖВЗ, а также воссоздать панораму художественной среды второй трети XIX века и взаимосвязи часто противоборствующих в искусстве тенденций академизма и реализма.

Представленная структура исследовательской работы наиболее полно отражает этапы жизни и направления деятельности Мокрицкого.

Изучение периода детства и юности позволило рассмотреть годы учебы в Нежинской гимназии. Царившая в ней интеллектуальная атмосфера внесла большой вклад в развитие личности будущего художника. Приобретенный опыт сочинительства и склонность к написанию хроник в дальнейшем воплотились в его литературных работах: «Дневнике», «Автобиографии», публикациях о художниках, а также в мемуарных очерках, посвященных зрелищным римским праздникам и дорогим сердцу эпизодам жизни в Италии. Важно отметить, что в гимназии Мокрицкий не только получил необходимые знания по основным предметам, но и познакомился с эстетическими установками и практическими основами академической художественной школы, которые, в свою очередь, задали вектор его дальнейшего профессионального развития. Вероятно, по этой причине последующее влияние творческого метода Венецианова, сформировавшегося вне русла академических традиций, оказалось для Мокрицкого-живописца не столь сильным и продолжительным.

Исследование этапа обучения в Петербурге – у Венецианова и в Императорской Академии художеств, дало возможность составить представление о противоречивости Мокрицкого как ученика Венецианова, с одной стороны, и последователя Брюллова – с другой, и аккумулировавшего в своих суждениях и

творчестве двойственный художественный опыт. На основе анализа мемуаров Мокрицкого, рассмотренных в качестве суждений непосредственного очевидца и обозревателя художественной ситуации второй трети XIX века, автор исследования приходит к выводу: освещая события современной культурной жизни, он не ставил себе цель уничижение заслуг Венецианова и значения его школы. Мокрицкий – свидетель, выразивший взгляд своего поколения на художественный метод учителя, а не сознательный искажатель, каким он предстает нам в суждениях исследователей XX века. В исторической перспективе развития искусства школа Венецианова стала восприниматься уже не локальным, а ярким вневременным явлением, чего не мог предполагать очевидец ее расцвета и неизбежного угасания – Мокрицкий. Учеба у Венецианова явилась для него (как и для многих других воспитанников) лишь начальным этапом профессионального становления. В его воззрениях как художника, а в большей степени как преподавателя, соединились основы обучения и Брюллова, и Венецианова. Формирование педагогических взглядов Мокрицкого происходило пусть и в неравной степени, но под воздействием личности и творческого метода каждого из его учителей. Сам Мокрицкий, хотя и применял в своей педагогической практике принципы Венецианова, став для нового поколения художников проводником Венециановской линии, был твёрдо убежден в незыблемости академических устоев.

Особое внимание в представленной работе уделено годам, проведенным Мокрицким в Италии. В результате исследования значительно дополнены сведения о его жизни и творчестве этого периода, воссозданы характерные ситуации и ключевые события жизни римской колонии русских художников. Отмечено, что в атмосфере Вечного города Мокрицкий работал очень активно и максимально раскрыл в себе талант живописца. Он тесно взаимодействовал не только с членами русской колонии в Риме, но и представителями европейских художественных школ. Обратившись к актуальному на тот момент «итальянскому жанру», Мокрицкий оказался достаточно успешен. Его портреты и сюжетные композиции, ориентированные на полотна Брюллова, носили подражательный

характер. Он также отдал дань пейзажу, распространенному в пенсионерской среде. При этом отмечено, что, увлекаясь видами Италии, Мокрицкий тесно взаимодействовал с европейскими мастерами, много работал на натуре и в своих законченных пейзажах стремился к овладению реалистическими приемами письма. Но, следуя натурным наблюдениям, он не нарушал правил построения классической композиции.

Тем не менее, анализ изысканий по теме диссертации показывает, что в начале XX века о Мокрицком сложилось представление как о слабом художнике, мало работавшем творчески. В исследовательской работе продемонстрировано, что данное убеждение является необъективным. Подобные несправедливые суждения отчасти можно оправдать малочисленностью сохранившихся произведений художника. Так, из множества работ, написанных им за годы пребывания в Италии, до наших дней дошли единицы: пейзаж «Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к “Зеркалу кипарисов”» (1842, ГТГ), «Турчанка» (1843, Ярославский художественный музей), «Девушка на карнавале (Мария Джолли)» (1840–1845. Таганрогский художественный музей), «Рим. Итальянки на террасе (Тарантелла)» (1846, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения), «Итальянский пейзаж с античными руинами» (1847, ГРМ), «Итальянец» (1848, ГТГ), «Озеро в горах» (1848, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения). Об остальных произведениях этого времени можно судить лишь по литературным источникам и архивным документам. В диссертации показано, что сложившееся в начале XX века представление о нем как о слабом художнике, мало работавшем творчески, является необъективным. О профессиональных качествах этих работ говорит и тот факт, что за время пребывания в Риме Мокрицкий неоднократно получал пособия от Академии художеств, а по возвращении в Петербург был удостоен звания академика.

Годы пребывания в Италии, несомненно, стали ключевым периодом в судьбе художника и существенным этапом его профессионального развития.

Творчество Мокрицкого, развивавшееся в русле культурных процессов того времени, позволило проследить особенности возникновения и формирования «итальянского жанра», а также характерные черты пейзажа 1840-х годов.

Необходимо отметить, что заграничная поездка оказалась плодотворной не только для Мокрицкого-живописца, но и Мокрицкого-педагога. Приобретенные им знания, навыки работы на натуре и уроки, полученные от европейских мастеров пейзажа, оказались востребованы во время преподавания в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Драгоценные воспоминания Мокрицкого о жизни в Италии нашли отражение в очерках, подробно описывающих восхождение художника на Везувий, виды ночного Неаполя, эффектные сцены карнавала и масштабное празднование дня Петра и Павла в Риме. Восторженно написанные статьи, основанные на зрительном восприятии художника, не только воссоздают в деталях эти яркие события, но и содержат актуальные советы и рекомендации для путешественников того времени. Публикации Мокрицкого служат полезным источником сведений о некоторых аспектах жизни римлян, содержат много ценных наблюдений и выводов, характеризующих быт и мировосприятие итальянцев.

Ставшая временем перемен и обострившихся противоречий в обществе вторая половина 1850-х годов явилась и периодом разногласий, возникших в преподавательской среде училища. В спорах, касавшихся выбора метода обучения, Мокрицкий защищал академические устои: обращал внимание на вопросы дисциплины и воспитания, подчеркивал первостепенную роль рисунка, говорил о важности изучения анатомии, перспективы и архитектуры, а также отмечал значение традиции копирования произведений великих мастеров.

Конечно, консервативные взгляды Мокрицкого казались архаичными молодым художникам. Став, однако, компетентным и требовательным педагогом, совместившим в себе мировоззрения и Венецианова, и Брюллова, он сыграл важную роль на раннем этапе формирования московской художественной школы. Преподавательская деятельность Мокрицкого, направленная на воспитание молодежи в русле традиций Академии художеств, оказалась крайне важной не

столько в контексте нарастающих реалистических тенденций искусства, сколько в дальнейшей перспективе его развития. Он сохранил и передал будущему поколению традиционный опыт обретения технического мастерства и воспитания высокой художественной культуры. Большое внимание Мокрицкий уделял роли рисунка и работы с натуры, что легло в основу художественного метода некоторых его учеников, в частности Шишкина. Добросовестно исполняя обязанности преподавателя, Мокрицкий и вне стен училища оставался небезразличным к нуждам своих учеников. Используя личные знакомства, он изыскивал дополнительные возможности для их обучения и профессионального роста. В качестве наставника у Мокрицкого получилось передать импульс для дальнейшего развития многим молодым талантам, в том числе и тем, кто оставил заметный след в искусстве.

Художник и педагог Мокрицкий живо откликался на события, происходящие в культурной жизни России второй трети XIX века. Именно живописец среднего уровня, каковым считается Мокрицкий, в большей степени является типичным представителем художественной среды, с которой связан и от которой напрямую зависит. При этом его деятельность и убеждения нельзя причислить к усредненным явлениям. Ревностно отстаивая высокие критерии искусства, он устремлял свои взгляды на современников – выдающихся представителей русской художественной школы. В связи с этим в работе подробно рассмотрена статья Мокрицкого, посвященная картине А. А. Иванова «Явление Христа народу». Публичная демонстрация этого произведения, как и трагический исход жизни его автора, стали знаковыми событиями культурной жизни середины XIX века. За произошедшим незамедлительно последовали многочисленные публичные отзывы и статьи, посвященные памяти художника. Оперативно откликнулся и Мокрицкий. Совершая разбор полотна Иванова и размышляя над проблемами исторической живописи, он изложил свое мнение на природу искусства вообще. Анализ текста Мокрицкого позволил проследить его собственные эстетические взгляды, высказанные в контексте художественной ситуации 1850–1860-х годов.

Отмечено, что суждениям Мокрицкого был свойственен определенный эклектизм. Для него, как и для многих питомцев Академии художеств, главным проводником эстетических идей стал В. И. Григорович. Покровитель Мокрицкого не только сыграл ключевую роль в профессиональной судьбе, но и существенно повлиял на воззрения будущего академика. Тесное знакомство с Н. В. Кукольником также оказало на него определенное влияние. Большой авторитет для Мокрицкого в годы его преподавания в МУЖВ имело мнение С. П. Шевырёва.

Читая теорию изящных искусств в Московском училище живописи и ваяния, а также в Строгановском училище технического рисования, Мокрицкий опирался на хорошо знакомые ему труды крупнейших западных философов XVIII – начала XIX века. Взгляды некоторых из них он, очевидно, разделял. К сожалению, тексты лекций Мокрицкого нам неизвестны. Ряд обнаруженных совпадений некоторых тем с содержанием книги «Всеобщее начертание теории изящных искусств» Бахмана, позволил предположить, что Мокрицкий, готовясь к лекциям, ориентировался на это издание.

Предпринятый анализ статьи Мокрицкого о картине А. А. Иванова показал, что его собственные эстетические представления во многом были сформированы идеями Винкельмана и мыслями представителей немецкого классического идеализма. Кроме того, он, вероятно, был неплохо знаком с Дидро. Имя родоначальника художественной критики не указано Мокрицким среди философов, труды которых служили ему основой для лекций по теории изящных искусств. Однако отдельные публикации текстов «Салонов» и «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением Салонов», как и тексты других произведений Дидро могли быть ему известны. Некоторые суждения, высказанные Мокрицким в статье, дали возможность проследить определенное сближение его эстетических взглядов с воззрениями французского просветителя, в свою очередь воспринявшего и переработавшего многие мысли Винкельмана.

Важно отметить, что в своих наблюдениях Мокрицкий не был одинок. Так, убежденный в том, что в основе выбранного сюжета должна лежать высокая духовно-нравственная идея, он замечает: современная живопись в большей степени направлена на повседневность, на предметы часто пошлые и не заслуживающие быть увековеченными, при этом картины высокого исторического содержания стали большой редкостью. В словах Мокрицкого прослеживается обеспокоенность состоянием исторического жанра и перспективами его развития. Говоря о европейских выставках, наводненных жанровыми картинами, портретами, пейзажами, маринами, баталиями и портретами животных, он сетует, что публика почти не знакома с произведениями высокого стиля. При этом данную тенденцию «измельчания жанра» отмечали многие критики 1840–1850-х годов.

Мокрицкий, как и его современники, чьи высказывания о «Явлении Мессии» также вышли в свет в 1858 году вскоре после смерти её создателя, затрагивал вопрос соотношения в картине Иванова «истинного» с «прекрасным». Кроме того, Мокрицкий, вслед за философами, труды которых были им изучены, касался проблемы установления границ между изобразительным искусством и литературой.

Следует подчеркнуть, что Мокрицкий глубоко верил в незыблемость академических основ, однако в условиях новых требований, предъявляемых к искусству, в своих суждениях о задаче и форме исторической картины был вынужден пойти на компромисс: его кумир и прославленный представитель Академии художеств – Брюллов – первым преодолел условности академической (пусть и западноевропейской) системы. Вслед за ним Иванов продолжил трудиться над освобождением исторической живописи от устоявшихся канонов. При этом Мокрицкий остался верен себе: задача искусства (избавленного от прежних академических шаблонов) неизменно заключается в изображении прекрасного. Именно в Иванове он обнаружил стремление создать прекрасное по новым современным критериям искусства.

В вопросе подчинения пейзажа конкретной натуре Мокрицкий также уступал новым тенденциям в искусстве. Он признавал, что пейзаж в исторической картине может быть натуралистичным и с точностью передавать характер конкретной местности, однако при этом, как и прежде оставаться для фигур выгодным фоном. Таким образом, автор статьи пытался примирить реализм пейзажа Иванова с постулатами академической концепции.

В результате рассмотрения текста Мокрицкого отмечено, что отклик на картину Иванова не только представляет собой декларацию суждений о задачах исторического жанра и дальнейшем пути его развития, но и во многом отражает проблемы рубежа пятидесятых – шестидесятых годов XIX века. В своей публикации Мокрицкий предпринял попытку примирить ревностно отстаиваемые им академические догмы, во многом устаревшие и не отвечающие нарастающим реалистическим тенденциям искусства, и очевидную близость Иванова натуре. При этом автор статьи не рассматривал творческий метод художника, новаторство которого и заключалось в глубоком изучении натуры. Несущественными оказались для него вопросы цветового решения картины, хотя Мокрицкий обнаружил в ней «приятнейшее сочетание колеров».

Анализ слов Мокрицкого позволяет сделать вывод: обеспокоенный состоянием исторической картины и её перспективами в новых условиях искусства второй половины 1850-х годов и возрастающей популярности жанровой живописи, он стремился сохранить искусство «высокой цели». Мокрицкий справедливо считал «портретное копирование натуры» недостаточным для создания картины (исторической – особенно), но видел дальнейшее развитие отечественной художественной школы исключительно в границах академической системы. При этом, говоря о классической ясности произведения Иванова, восхваляя подуманную композицию и изящный рисунок, он не оставил без внимания очевидные достижения художника в области реалистической живописи. Несмотря на несколько абстрактный характер некоторых высказываний и пространные исторические отступления, автор статьи точно отметил главную идею картины, пластически переданное разнообразие

характеров, а также реалистичность пейзажа, ставшего одной из составляющей художественного образа.

Мемуары Мокрицкого о Брюллове и Венецианове впервые рассмотрены в качестве критических суждений художника-академиста, отражающих сложность и неоднозначность художественной ситуации середины XIX века. Зарождающийся конфликт параллельно развивающихся тенденций – реализма и академизма, обнаруживался в первых попытках их противопоставления. Требование правдивого отображения реальности оказалось в это время главным критерием искусства, определяющим его ценность.

Исследование воспоминаний Мокрицкого показало, что в произведениях своих учителей и современников он также отмечал верность натуре и сходство с действительностью, затрагивая вопросы реализма как стиля. Его тексты позволяют проанализировать мнение представителя официального академизма в ракурсе актуальной для середины XIX века эстетической проблемы натуры и реалистического метода.

Рассматривая художественный метод Венецианова, Мокрицкий дал оценку и внешней стороне его творчества. Подчеркнув отсутствие изящного рисунка и живописности в «простом, незатейливом костюме русского мужика», он оставил без внимания характерные для Венецианова поэтизацию крестьянских образов и идеализацию деревенского быта.

Воспоминания Мокрицкого о Брюллове изданы в период необычайного интереса общества не только к произведениям художника, но и к его личности. При этом восторженные отзывы в адрес автора «Последнего дня Помпеи» сменились более резкими критическими оценками его творчества. Именно 1850-е годы стали переломными для общественного мнения о художнике. В следующем десятилетии в свете отрицания официального академического искусства творения «Великого Карла», в первую очередь как мастера 1830-х годов, встретили резкие высказывания.

Середина 1850-х годов явилась и временем начинающейся критики существующей системы художественного образования и назревающего кризиса в

развитии академической художественной школы. Необходимо отметить, что Мокрицкий, выступая поборником традиционного обучения, рассматривал своего кумира как последовательного приверженца классицизма. Действительно, художественный метод Брюллова не нарушал границы господствующей художественной системы. Однако Мокрицким не было замечено, что творчество, как и педагогический подход его наставника, во многом отступали от норм академического искусства. Упорядоченность и гармонию, свойственные классицизму, Мокрицкий видел и в цветовом решении картин Брюллова. При этом многие современники, придерживающиеся консервативных взглядов на искусство, напротив, обнаруживали композиции Брюллова «раздерганными и клочковатыми»[617], а также находили недостатки в его живописном видении, считая цвета «Помпеи» слишком интенсивными и вычурными. Некоторые упрекали картины Брюллова «в излишней цветности и резкости красок»[618].

Возросшая потребность сближения искусства с действительностью приводила к поиску нового восприятия натуры и, как следствие, новых технических способов ее воплощения. Характерное для того времени стремление к жизненной достоверности проявилось во внимании к аксессуарам и деталям одежды. Ставшая актуальной в живописи иллюзорность, была характерна и для портретов Брюллова. При этом, по мнению Мокрицкого, восхищавшегося натуралистичностью созданных образов, «оживление» модели не выходило за рамки художественного образа, а иллюзорно переданные элементы костюма не затмевали значимость лица.

Став учеником выдающихся представителей русской художественной школы, Мокрицкий оказался внутри важных процессов, происходящих в искусстве второй трети XIX века. Его воспоминания о Венецианове и Брюллове – художниках, в творчестве которых зарождался более непредвзятый взгляд на действительность, написаны в момент перехода от приемов натурализма к реализму и высветили характерные проблемы живописи второй половины 1850-х

[617] Железнов М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве. С. 116.
[618] Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. С. 194.

годов. Мокрицкий, обладавший консервативными взглядами, не рассматривал новые, появляющиеся вне академической системы пути развития отечественного искусства, не допускал возможности существования иных, отличных от классических, целей, задач и методов последнего. Мемуары академика имеют субъективный характер и не несут серьезного искусствоведческого анализа. Однако его суждения, затрагивающие вопросы сходства с натурой и жизненной достоверности, дополняют картину развития отечественной критической мысли рассматриваемого периода.

Одной из реализованных целей настоящего исследования явилось составление каталога произведений Мокрицкого (Приложение Б). Исправить, уточнить и существенно дополнить имеющиеся в известных научных изданиях данные позволили неопубликованные архивные материалы, а также информация о работах художника, включенных в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Таким образом, в перечень впервые были включены 20 произведений Мокрицкого, ранее не упоминавшиеся в научных публикациях, а в названиях и датировках его известных работ выявлены и исправлены неточности.

Для достижения обозначенной цели исследования более пристальное внимание было обращено на малоизученные страницы жизни художника, что позволило точнее определить его роль и значение в русском искусстве 1830–1860-х годов, а также переосмыслить и откорректировать оценку, данную ему исследователями советского времени.

Вместе с тем биография Мокрицкого, в которой отразилась вся сложность художественной ситуации второй трети XIX века, требует дальнейшего изучения. Возможно, со временем обнаружится литературный и документальный материал, который дополнит наши знания о жизни и творчестве Мокрицкого, а также позволит продолжить комплексное исследование художественной среды второй трети XIX века и истории становления МУЖВЗ на новом уровне представлений о многофакторности художественных процессов и личном вкладе участников художественной жизни.

Список сокращений

АВПРИ – Архив внешней политики Российской Империи МИД РФ

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЭ – Государственный Эрмитаж

МОЛХ – Московское общество любителей художеств

МУЖВ – Московское училище живописи и ваяния

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества

МХО – Московское художественное общество

НИОР РГБ – Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

ОПИ ГИМ – Отдел письменных источников Государственного Исторического музея

ОПХ – Общество поощрения художников

ОР ГТГ – Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

РГИА – Российский государственный исторический архив

Список использованных источников и литературы

1. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 566.

2. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586.

3. АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637.

4. Г.С. Лошкарев – И.А. Потемкину. 22 октября 1841, Житомир // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 109. Л. 262–262 об.

5. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 112 об.

6. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 114–115.

7. НИОР РГБ. Ф. 111. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 117.

8. ОПИ ГИМ. Ф. 457. Д. 8. Л. 40–41.

9. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2395 (Письмо А.Н. Мокрицкого к П.М. Третьякову. 12 марта [1861]).

10. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2396 (Письмо А.Н. Мокрицкого к П.М. Третьякову. 9 мая 1960 года).

11. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2397 (Письмо А.Н. Мокрицкого к П.М. Третьякову. 3 октября [1860]).

12. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2398 (Письмо А.Н. Мокрицкого к П.М. Третьякову. 23 декабря [1860]).

13. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 2400 (Письмо А.Н. Мокрицкого к П.М. Третьякову. 13 октября [1861]).

14. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 3358 (Письмо Н.П. Собко к П.М. Третьякову).

15. ОР ГТГ. Ф. 4. Ед. хр. 89. Л. 1–79 (Виппер Ю.Ф. История Московского училища живописи и ваяния от основания его в 1832 году).

16. ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 1502 (Письмо А.П. Боткиной к И.С. Остроухову. Петербург. 27 февраля 1901 года).

17. ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 1273 (Письмо О.В. Пузино к П.И. Нерадовскому. 5 августа 1918 года).

18. ОР ГТГ. Ф. 31. Ед. хр. 2311 (Сведения о А.Н. Мокрицком из отчета ОПХ. 1839 год).

19. ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30 (Рукопись А.Н. Мокрицкого «Мнение академика <А. Н.> Мокрицкого <о Московском Училище Ж. В. и З.>» <1856 – 1857>).

20. [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

21. П.И. Кривцов – графу М.Ю. Виельгорскому. 24 июля/5 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 274.

22. П.И. Кривцов – графу М.Ю. Виельгорскому. 6/28 августа 1843, Рим // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 278.

23. Письмо от президента ИАХ М. Лейхтенбергского – начальнику русских художников в Риме. 15 сентября 1848 // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ч. 1. Ед. хр. 566. Л. 338.

24. РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 736 (Письмо Мокрицкого в Московское общество любителей художеств о передачи Обществу этюда Штернберга. 13 ноября 1868 года).

25. РГАЛИ. Ф. 191. Оп. 1. Ед. хр. 2059 (А. Мокрицкий, П.Н. Петров. Статьи о Венецианове Алексее Гавриловиче).

26. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120 (Личное дело преподавателя живописи Мокрицкого Аполлона Николаевича, 1811 г. р.)

27. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 140 (Дело о представлении к чинам за выслугу лет служащих Училища).

28. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 173 (Мнения преподавателей Е.Я. Васильева, П.А. Десятова, С.К. Зарянко, А.Н. Мокрицкого, А.К. Саврасова об улучшении учебного процесса, методов преподавания и др.).

29. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185 (Дело о переизбрании председателя и членов Совета Художественного общества, годовые отчеты преподавателей Училища об исполнении учебных планов и успехах учеников).

30. РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 2200 (Академия художеств Министерства императорского двора. 1837 г. Выписка из журнала правления Академии о выдаче пенсионеру А. Мокрицкому в пособие 200 руб.).

31. РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 2383 (Академия художеств Министерства императорского двора. 1838 г. Материалы к отчету Академии за 1837-1838 гг., в том числе отчеты членов, профессоров и академиков, списки программ на художественные звания, списки награжденных медалями).

32. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2896 (Академия художеств Министерства императорского двора. 1844 г. Дело о доставлении отчета начальника над русскими художниками в Риме за 1843 и 1844 годы).

33. РГИА. Ф. 789 Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2958 (Академия художеств Министерства императорского двора. 1845 г. Дело по представлению начальника русских художников в Риме о назначении пособия художникам, находящимся за границей на своем содержании).

34. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360 (Академия художеств Министерства императорского двора. 1848 г. О предоставлении художником Мокрицким на рассмотрение Академии работ его и об исходатайствовании ему содержания от казны на один год).

35. РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Ед. хр. 3600 (Академия художеств Министерства императорского двора. Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находившихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году).

36. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка 1806–1858 гг. / Издал Михаил Боткин. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. – XL, 477, XI с.

37. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И.А. Виноградов. – М.: XXI в. – Согласие, 2001. – 774, [1] с.

38. Алексеева, Т. Венецианов и его школа / Т. Алексеева // Художник. – 1980. –№ 2. – С. 52–61.

39. Алексеева, Т.В. Художники школы Венецианова / Т.В. Алексеева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Искусство, 1982. – 419 с.

40. Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина / Гос. Третьяковская галерея. – М., 2021. – 264 с.

41. Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. А.В. Корниловой. – Л.: Искусство, 1980. – 391 с.

42. Алленов, М.М. Александр Андреевич Иванов / М.М. Алленов. – М.: Изобразит. искусство, 1980. – 206 с.

43. Алпатов, М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. Т. 2 / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967. – 234 с.

44. Анисов, Л.М. Александр Иванов / Л.М. Анисов. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 345, [7] с.

45. Анисов, Л.М. Шишкин / Л.М. Анисов. – М.: Мол. Гвардия, 1991. – 301, [3] с.

46. Асмус, В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В.Ф. Асмус. – 3-е изд., стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2019. – 312 с.

47. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2 / Сост., подготовка текста и коммент. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович. – 1985. – 575 с.

48. А.С. Пушкин и его современники в портретах: музей Пушкинского Дома. – СПб.: Logos, 1999. – 483 с.

49. Ацаркина, Э.Н. Карл Павлович Брюллов: Жизнь и творчество / Э.Н. Ацаркина. – М.: Искусство, 1963. – 534 с.

50. Бакмейстер, И.Г. Историческое известие о изваянном конном изображении Петра Великаго / Сочиненное коллежским ассессором и библиотекарем Имп. Академии наук Иваном Бакмейстером; переведено Николаем Карандашевым. – СПб.: Тип. Шнора, 1786. – 100 с.

51. Бахман, К.Ф. Всеобщее начертание теории изящных искусств. В 2-х ч. Ч. 1 / [Соч.] Бахмана; пер. с нем. Михаил Чистяков. – М.: Тип. Лазаревых Института восточных языков, 1832. – XV, 57, [I] с.

52. Беглый взгляд на выставку Академии художеств. Статья 3 // Северная пчела. – 1839. – № 228, 10 окт., вторник. – С. 909–912.

53. Белинский, В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая / В.Г. Белинский // Современник. – 1848. – Т. 7. – №1, отд. 3. – С. 1–39.

54. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / А.Н. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – 3-е изд. – М.: Республика, 1999. – 448 с.

55. Берлинский, М.Ф. Краткие наставления о рисовании и черчении / Изданныя от Главнаго правления училищ. – СПб.: При Императорской Академии наук, 1811. – 75 с.

56. Бобринская, Е.А. Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века / Е.А. Бобринская // Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом. – М.: СканруС, 2004. – С. 136–163.

57. Брун, В. История костюма от древности до Нового времени // В. Брун, М. Тильке; пер. с нем Г.А. Светличной. – М.: ЭКСМО, 1996. – 462 с.

58. [Бутурлин, М.Д.] Записки графа М.Д. Бутурлина / М.Д. Бутурлин // Русский архив. – 1898. – №10. – С. 153–222.

59. Ватагин, В.А. Воспоминания: Записки анималиста. Статьи / В.А. Ватагин; сост. И.В. Ватагиной. – М.: Сов. художник, 1980. – 214 с.

60. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / Вступ. ст., редакция и примеч. Абрама Эфроса и А.П. Мюллер. – М.; Л.: Academia, 1931. – 312 с.

61. Венецианов и его школа: Альбом / Сост. и вступ. ст. Г.В. Смирнова. – Л.: Аврора, 1973. – 243 с.

62. Виен, И.И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи с полным показанием сильнаго влияния анатомии в сии два свободныя художества: Объясненное доказательствами извлеченными из преданий искуства и из самой опытности, по существующим твореним славнейших художников протекших веков и наших времен / Сочинение коллежскаго советника, Государственной Медицинской коллегии и Санктпетербургскаго Вольнаго экономическаго общества, члена Ивана Виена; изданное в пользу питомцев С.Петербургской Академии художеств. – СПб.: Тип. Государственной Медицинской коллегии, 1803. – 159 с.

63. Винкельман, И.И. История искусства древности: Малые сочинения / И.И. Винкельман; подгот. И.Е. Бабанов; Гос. Эрмитаж. – СПб.: Алетейя, 2000. – 780 с.

64. Войцехович, И.П. Опыт начертания общей теории изящных искусств / И. П. Войцехович. – М.: Университетская тип., 1823. – 83, [5] с.

65. Гевлич, А.П. Об изящном / Сочинение А. Гевлича. – СПб.: Тип. Карла Крайя, 1818. – 47, [1] с.

66. Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 1881. – 474, CXCII с.

67. Гоголевский сборник. 1852 – 1902 / Изданный состоящей при Историко-филологическом институте кн. Безбородко Гоголевской комиссией, под ред. проф. М. Сперанского. – Киев: тип. С.В. Кульженко, 1902. – 445 с.

68. Гоголь в воспоминаниях современников / Ред., предисл. и коммент. С.И. Машинского. – М.: Гос. издат. худож. лит., 1952. – 719 с.

69. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: антология мемуаров / Сост. и коммент. П.В. Михед, Ю.В. Якубина. – СПб.: Пушкинский дом, 2014. – 627 с.

70. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. [В 14 т.] Т. 8: Статьи / Н.В. Гоголь; АН СССР, Ин-т рус. Лит. (Пушкинский Дом); ред. Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – 816 с.

71. Годичная выставка Императорской Академии художеств. Октябрь. 1850 // Современник. – 1850. – Т. 24. – С. 109–132.

72. Гольдштейн, С.Н. Иван Николаевич Крамской: Жизнь и творчество. 1837–1887 / С.Н. Гольдштейн. – М.: Искусство, 1965. – 439 с.

73. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия Живопись XVIII-XX веков. Т. 3: Живопись первой половины XIX века. – М.: СканРус, 2005. – 484 с.

74. Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. В 15 т. Т. 3. Первая половина XIX века (К-Я). – СПб.: Palace Editions, 2008. – 271 с.

75. Григорович, В.И. Избранные труды / В.И. Григорович; сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева; науч. ред. Г.В. Бахарева; Б-ка Рос. акад. наук. – СПб.: Лемма, 2012. – 480 с.

76. Григорович, В.И. Отчет Комитета Общества поощрения художеств за истекший год, с 28-го апреля 1836-го по 28-е апреля 1837 года, читанный в общем собрании г. членом-секретарем В.И. Григоровичем / В.И. Григорович // Художественная газета. – 1837. – №№ 9–10. – С. 141–156.

77. Дидро, Д. Салоны. В 2 т. Т. 2 / Д. Дидро; примеч. Е.Ю. Сапрыкиной. – М.: Искусство, 1989. – 399 с.

78. Дитерихс, Л.К. В.Г. Перов, его жизнь и художественная деятельность: Биографический очерк Л.К. Дитерихса: С портр. Перова и 8-ю снимками с его произведений / Л.К. Дитерихс. – СПб.: Тип. Ю.Н. Эрлих, 1893. – 80 с.

79. Дмитриева, Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 167 с.

80. Дневник художника А.Н. Мокрицкого / А.Н. Мокрицкий; вступ. ст. и примеч. Н.Л. Приймак. – М.: Изобраз. искусство, 1975. – 271 с.

81. Дукшт, В. Материалы к истории Московского Художественного общества и состоящего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества. 1832–1866 / В. Дукшт. – М., 1904.

82. Железнов, М.И. Заметка о К.П. Брюллове / М.И. Железнов // Живописное обозрение. – 1898. – № 33. – С. 662–666.

83. Железнов, М.И. Значение К.П. Брюллова в искусстве / М.И. Железнов // Отечественные записки. – 1856. – № 7. – С. 109–120.

84. Зарянко, С. Ответ г. Погодину / С. Зарянко // Современная летопись. – 1864. – Июнь. – № 20. – С. 13–15.

85. Зотов, В. Иванов и его картины / В. Зотов // Северное сияние. – 1862. – Т.1. – Стлб. 65–74.

86. Зубец, В.М. Роль Строгановского училища в развитии художественно-промышленного образования в дореволюционной России / В.М. Зубец // Искусство и образование. – 2009. – № 4. – С. 170–179.

87. Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. И.Н. Шуваловой. – Л.: Искусство, 1978. – 463 с.

88. Иван Иванович Шишкин: Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост., вступ. ст. и примеч. И.Н. Шуваловой. – 2-е изд., доп. – Л.: Искусство, 1984. – 478 с.

89. Игумнова, Т. «Тихое имя ученика “великого Карла”» / Т. Игумнова // Дон. – 2008. – № 1. – С. 248–255.

90. Иордан, Ф.И. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана / Ф.И. Иордан; сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева; науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. – СПб.: БАН, 2012. – 383 с.

91. Каменский, П.П. Выставка русских художественных произведений в Санкт-Петербурге и Риме. 1839. Статья первая. Живопись / П.П. Каменский // Библиотека для чтения. – 1839. – Т. 37, отд. 3. – С. 25–56.

92. Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: Судьбы картин из Императорского Московского Румянцевского музея и исторически связанных с ним собраний / Российская гос. б-ка; [авт.-сост.: Т.Н. Игнатович]. – М.: Пашков дом, 2009. – 373 с.

93. Каштанова, Е.В. Начальник над русскими художниками в Риме П.И. Кривцов / Е.В. Каштанова // Вопросы истории. – 2006. – №9. – С. 146–151.

94. Каштанова, Е.В. Римская колония русских художников в записках графа Ф.П. Толстого / Е.В. Каштанова // Вопросы истории. – 2002. – № 3. – С.126–132.

95. Кининг ер, В.Г. Начальныя и главныя основания рисовальнаго искуства г. Кининг ера: Примеры гравированы в Москве у Василья Логинова 1817 года / В.Г. Кининг ер. – М.: Тип. В. Логинова, 1817. – 30 л. ил.

96. Кирюшкина, В.В. Торквато Тассо: образ безумного поэта в интерпретации романтиков / В.В. Кирюшкина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. – 2016. – Т. 16. –№1. – С. 49–54.

97. Ковалевский, П.М. О художествах и художниках в России (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) / П.М. Ковалевский // Современник. – 1860. – Т. 83. – № 10, отд. 3. – С. 363–382.

98. Коваленская, Н.Н. Из истории классического искусства: Избр. труды / Н.Н. Коваленская. – М.: Сов. художник, 1988. – 277с.

99. Коваленская, Т.М. Русский реализм и проблема идеала / Т. М. Коваленская. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 303 с.

100. Коваленский, П. О художествах и художниках в России (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) / П. Коваленский // Современник. –1860. – Т. 83. – №10, отд. Современное обозрение. – С. 363–382.

101. Комарова, А.Т. Лесной богатырь-художник / А.Т. Комарова // Книжки недели. – 1899. – № 11. – С. 7–35; № 12. – С. 42–68.

102. Кондаков, С.Н. Юбилейный справочник Императорской Санкт-петербургской Академии художеств. 1764-1914. [В 2-х частях]. Ч. 2: Список русских художников к юбилейному справочнику / С.Н. Кондаков. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – [4], VI, 454, [5] с.

103. Корина, Н.Д. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества как центр формирования московской школы живописи в середине XIX – начале XX века / Н.Д. Корина // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2014. – № 2. – С. 117–135.

104. Корнилова, А.В. Карл Брюллов в Петербурге / А.В. Корнилова. – Л.: ЛЕНИЗДАТ, 1976. – 176 с.

105. Корнилов, П.Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века / П.Е. Корнилов. – Л.; М.: Искусство, 1947. – 215 с.

106. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. и авт. предисл. Н.Г. Машковцев. – 2-е изд., доп. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 318 с.

107. Крамской об искусстве / И.Н. Крамской; сост., вступ. ст. и примеч. Т.М. Коваленской. – 2-е изд., доп. – М.: Изобр. искусство, 1988. – 176 с.

108. Кузнецов, А.А. Наградная медаль. В 2-х т. Т. 1: 1701–1917 / А. А. Кузнецов, Н. И. Чепурнов. – М.: Патриот, 1992. – 415 с.

109. Кузнецова, И.А. Франция XVI – первой половины XIX века: Собрание живописи / И.А. Кузнецова, Е.Б. Шарнова; Музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина (Москва). – М.: Красная площадь, 2001. – 479 с.

110. Кукольник, Н.В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / Н.В. Кукольник; сост., вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляева; ред. Г.В. Бахарева; БАН. – СПб.: Издательство Библиотеки Российской академии наук (БАН), 2013. – 456 с.

111. Кукольник, Н. Ф.О. Зингер / Н. Кукольник // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 1881. – С. 261–262.

112. Кулиш, П.А. Записки о жизни Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. В 2 т. Т. 1 / П.А. Кулиш. – СПб.: Тип. Александра Якобсона, 1856. – 340 с.

113. [Курочкин, В.С.] Выставка в Московском училище живописи и ваяния // Русский вестник. – 1856. – Т. 2. – Март. Кн. 1. – С. 63–77.

114. Лаврентьев, А.Н. «Работа устроения жизни»: К 195-летию МГХПА имени С. Г. Строганова / А.Н. Лаврентьев, К.Н. Гаврилин // Третьяковская галерея. – 2020. – № 2. – С. 4–63.

115. Лавровский, Н. Гимназия высших наук князя Безбородко / Н. Лавровский // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 1881. – С. 27–109.

116. Лакомб де Презель, Оноре. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописнаго и резнаго художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С французскаго переведен академии наук переводчиком Иваном Акимовым. – СПб.: При Имп. Акад. наук, 1763. – [18], 1-320, 305-328 [=344 с.]

117. Лаланд, Ж. Ж. Ле Ф. де. Описание римския ватиканския церкви святаго Петра, и великолепнаго Казертскаго дворца, находящагося не далеко от Неаполя / [Перевел М.И. Попов]. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1776. – VI, 124 с.

118. Леонтьева, Г.К. Алексей Гаврилович Венецианов / Г.К. Леонтьева. – Л.: Искусство, 1988. – 288 с.

119. Леонтьева, Г. Некоторые особенности творческого метода Венецианова / Г. Леонтьева // Художник. – 1980. – №2. – С. 24–34.

120. Литературная газета. – 1831. – Т. 3. – № 20. – С. 157–158.

121. Любопытный художник и ремесленник или Записки касающияся до разных художеств, рукоделии, составов, и до некоторых экономических, поваренных и садовых работах, по которым всякой сам собою без затруднения удобным образом составлять разные к тому смешения, и делать многия любопытныя художества и работы может без всякаго показания / Собранныя как из практическаго оных употребления, так и из достоверных записок, А.

Решетниковым; Со многими рисунками, на которых изображены до тех художеств принадлежашие инструменты и прочее. Ч. 1. – М.: Тип. А. Решетникова, 1791. – 12-270 с., 24 л. ил.; 271-478, [8] с., 7 л. ил.

122. Магия тела: Живопись, скульптура, графика XVIII – XX веков из собрания Третьяковской галереи / Гос. Третьяковская галерея. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. – 127 с.

123. Мальцева, Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа. Вып. 1: Сложение пейзажной живописи во второй половине XIX века. А.К. Саврасов, И.И. Шишкин / Ф.С. Мальцева; под общ. ред. Г.В. Жидкова. – М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1952. – 178 с.

124. Машинский, С.И. Художественный мир Гоголя: Пособие для учителей / С.И. Машинский. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1979. – 432 с.

125. Машковцев, Н.Г. Из истории русской художественной культуры: Избранные искусствоведческие труды / Н.Г. Машковцев; [вступ. ст. Т. Н. Гориной]. – М.: Советский художник, 1982. – 327 с.

126. Меликов, М.Е. Заметки и воспоминания художника живописца / М.Е. Меликов // Русская старина. – 1896. – Т. 86. – № 6. – С. 643–674.

127. Менгс, А.Р. Письмо дон Антония Рафаела Менгса, перваго живописца двора е. в. короля испанскаго, к дон Антонию Понзу / Переведенное с испанскаго (писаннаго самим художником) на италиянской, а с италиянскаго на российской [Н. И. Ахвердовым]. – СПб.: Печ. при Имп. Сухопут. шляхет. кадет. корпусе, 1786. –100 с.

128. [Михайлов, М.Л.] Художественная выставка в Петербурге (Май и июнь 1859 г.) / М.Л. Михайлов // Современник. – 1859. – Т. 76. – №7–8. – С. 105–114.

129. Мокрицкий, А. Автобиография / А. Мокрицкий // Художественный журнал. – 1882. – Т. 3. – С. 147–158.

130. Мокрицкий, А.Н. Воспоминание об А.Г. Венецианове и учениках его / А.Н. Мокрицкий // Отечественные записки. – 1857. – № 11. – С. 81–102.

131. Мокрицкий, А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове / А.Н. Мокрицкий // Отечественные записки. – 1855. – № 12. – С. 145–184.

132. Мокрицкий, А.Н. Восхождение на Везувий / А. Мокрицкий // Современная летопись. – 1864. – Июнь. – № 22. – С. 13–15.

133. Мокрицкий, А.Н. Петров день в Риме / А. Мокрицкий // Современная летопись. – 1864. – Июнь. – № 23. – С. 12–15.

134. [Мокрицкий, А.Н.] Римский карнавал // Современная летопись. – 1864. – Июнь. – № 20. – С. 4–9.

135. [Мокрицкий, А.Н.] Явление Христа Народу. Картина Иванова / Разбор Академика Мокрицкого. – М.: Тип. И. Чуксина, 1858. – 72 с.

136. Молева, Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги: Кн. для учителя / Н.М. Молева. – 2-е изд., доп. – М.: Просвещение, 1991. – 413 с.

137. Молева, Н.М. Русская художественная школа первой половины XIX века / Н.М. Молева, Э.Н. Белютин. – М.: Искусство, 1963. – 407 с.

138. Молева, Н.М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века / Н.М. Молева, Э.Н. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 564 с.

139. Муратов, А.М. Сергей Константинович Зарянко: Художник, педагог, теоретик искусства / А.М. Муратов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 256 с.

140. Некрасов, М.Я. Краткое наставление к рисовальной науке: В пользу российскаго юношества / Сочиненное Императорскаго Московскаго университета рисовальным мастером Михайлом Некрасовым. – М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1760. – 6 с., 29 л. ил.

141. Николаева, Н. А.Г. Венецианов / [Соч.] Н. Николаевой; под ред. Сергея Глаголя. – М.: И.А. Маевский, 1914. – 48 с.

142. Новейший рисовальный учитель, или Основательныя правила рисовальнаго художества, с 25 фигурами, гравированными с лучших иностранных оригиналов. – М.: Тип. Н.С. Всеволожского, 1815. – 12 с., 25 л. ил.

143. Новейшее руководство к рисовальному искусству. – М.: Тип. Августа Семена, 1818. – 4 с., [37], V л. ил.

144. Новейший учитель рисовального художества, или Основательные правила, служащие к усовершенствованию юношества, обучающегося рисовальному искусству, с 22 фигурами, гравированными с лучших иностранных оригиналов**.** – М.: Университетская тип., 1814. – 19 с.

145. Новицкий, А.П. Опыт полной биографии А.А. Иванова / Сост. А. Новицкий. – М.: Изд. худож. фототип. К.А. Фишер, 1895. – [4], IV, XIV, 253 с.

146. Основательное и ясное наставление в миниатурной живописи, посредством котораго, можно сему искусству весьма легко и без учителя обучиться, с приобщением многих редких, и особливых способов, как разныя краски, твореное золото, серебро и китайской лакфернис делать, и как на полименте золотить / Переведено с немецкаго языка переводчиком Михайлом Агентовым. – М.: При Имп. Моск. ун-те, 1765. – 119, [9] с.

147. Отчет Комитета Московского общества любителей художеств [за 1861 год], чит. в общем собрании членов 4-го февр. 1862 года секретарем О-ва К.К. Герцом. – М., 1862. – 17 с.

148. [Панаев, И.И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта / И.И. Панаев // Современник. – 1858. – Т. 69. – № 6. – С. 207–227.

149. Панченко, И.А. Женские образы в русском портрете середины XIX века (конец 1840-х – 1870-е гг.) / И.А. Панченко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 38 (82): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 263–270.

150. Пассек, Т.П. Из дальних лет: Воспоминания Т.Н. Пассек. [В 3 т.]. Т. 2 / Т.П. Пассек. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1879. – 495, [1] с.

151. Перов, В. Рассказы художника / В. Перов; сост., вступ. ст. и примеч. А. Леонова. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. – 189 с.

152. Петербургские новости // Современник. – 1854. – Т. 48, отд. 6. – С. 119–138.

153. Петинова, Е.Ф. Венецианов в Петербурге / Е.Ф. Петинова. – СПб.: Лениздат, 1992. – 286,[2] с.

154. Петров, П.Н. Алексей Гаврилович Венецианов, отец русской бытовой живописи. 1780 – 1846 / П.Н. Петров // Русская старина. – 1878. – Т. 23. Ноябрь. – С. 457–476; Октябрь. – С. 265–280.

155. Петров, П.Н. Итальянские сцены и виды в русской живописи / П.Н. Петров // Северное сияние. Русский художественный альбом, издаваемый Васильем Генкелем. – 1863. – Т. 2. – Стлб. 53–60.

156. Петров, П.Н. Отечественная живопись за сто лет. Статья II. Портрет и пейзаж / П.Н. Петров // Северное сияние. Русский художественный альбом. – 1863. – Т. 2. – Стлб. 113–136.

157. Пикулев, И.И. Иван Иванович Шишкин. 1832 – 1898 / И.И. Пикулев. – М.: Искусство, 1955. – 275 с.

158. Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцов; и Примечание о портретах / Переведены, первое с италиянскаго, а второе с французскаго коллежским ассессором Архипом Ивановым. – СПб.: Печ. у Вильковскаго, 1789. – X, 226 с.

159. Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов: Альбом / Гос. Третьяковская галерея; авт. ст.: Е.А. Бобринская и др.; авт.-сост. кат.: О.А. Алленова и др. – М.: СканруС, 2004. – 339 с.

160. Повесть Тараса Шевченко «Художник»: Иллюстрации, документы: Альбом / Сост. Л.Н. Сак; предисл. П.А. Белецкого; коммент. В.Е. Судак. – Киев: Мыстэцтво, 1989. – 383 с.

161. Погодина, А.А. В.И. Григорович в Риме в 1842 году. К истории римской русской колонии художников / А.А. Погодина // Третьяковские чтения, 2012: Материалы отчетной научной конференции. – М., 2013. – С. 79–97.

162. Погодина, А.А. «Импровизированная» выставка русских художников в 1843 году / А.А. Погодина // Степанова С.С. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов / С.С. Степанова, А.А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. – С. 379–385.

163. Погодина, А.А. Пути развития русского пейзажа 1830–1900-х годов // Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х

годов: Альбом / Гос. Третьяковская галерея; авт. ст.: Е.А. Бобринская и др.; авт.-сост. кат.: О.А. Алленова и др. – М.: СканРус, 2004. – С. 244–265.

164. Погодина, А.А. Римский отчет Павла Ивановича Кривцова (30 декабря 1843 года / 12 января 1844 года): Публикация источника / А.А. Погодина // Искусствознание. – 2015. – № 1-2. – С. 502–524.

165. Прейслер, И.Д. Основательныя правила или Краткое руководство к рисовальному художеству. Часть первая (-третия) / Изданная от Иоанна Даниила Прейслера, управителя Нирнбергской академии живописнаго художества; Переведено с немецкаго языка при Академии наук [И.К.Таубертом]. – St. Petersburg: Gedr. bev der Kayserl, Acad. der Wissenschafften, 1752. – 43 с.

166. Приймак, Н.Л. Подлинник рукописи А.Н. Мокрицкого «Воспоминание о Брюллове» в собрании ОР ГТГ / Н.Л. Приймак // Третьяковские чтения, 2009: материалы отчетной научной конференции. – М., 2010. – С. 103–114.

167. Пожарова, М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века: очерки / М.А. Пожарова. – М.: БуксМАрт, 2022. – 230 с.

168. Раев, В.Е. Воспоминания из моей жизни / В.Е. Раев; предисл., общ. ред. и примеч. М.М. Раковой. – М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. – 221 с.

169. Ракова, М. Брюллов-портретист / М. Ракова. – М.: Искусство, 1956. – 158, [2] с.

170. Ракова, М.М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века / М.М. Ракова. – М.: Искусство, 1979. – 243 с.

171. Рамазанов, Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове / [Скульптор Рамазанов]. – М., 1852. – 28 с.

172. Рамазанов, Н.А. Материалы для истории художеств в России: статьи и воспоминания / Н.А. Рамазанов; сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н.С. Беляев, науч. ред. Г.В. Бахарева; БАН. – СПб.: БАН, 2014. – 784 с.

173. Рамазанов, Н.А. О выставке Московского училища живописи и ваяния / Н.А. Рамазанов // Москвитянин. – 1853. – Т. 1. – № 3-4. – С. 79–88.

174. Рамазанов, Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1 / Н. Рамазанов. – М.: Губернская тип., 1863. – 312 с.

175. Рисовальное искусство, или способ самому собою научиться рисовать, состоящей в тринатцати таблицах из примеров славных художников, Карла Ле Бруна и Роберта / [Пер. с фр. яз.]; На кошт книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера. – М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1774. – 13 с., 13 л. ил.

176. Ростовцев, Н.Н. История методов обучения рисованию: Рус. и сов. школы рисунка Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд»/ Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1982. – 240 с.

177. Русская жанровая живопись: [Альбом репродукций] / [Сост. и вступ. ст. А. Леонова]. – М.: Изогиз, 1961. – 14 с.

178. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. / Сост., вступ. ст. и примеч. З.А. Каменского. – М.: Искусство, 1974. – 2 т.; 21 см.

179. Русский художник за границей в сороковых годах. Семейные письма покойного Николая Александровича Рамазанова // Русский вестник. – 1877. – Т. 132. – Ноябрь. – С. 94–128; 1878. – Т.133. – Февраль. – С. 687–717; 1878. – Т. 134. – Апрель. – С. 634–684.

180. Русский энциклопедический словарь, издаваемый профессором С.-Петербургскаго университета И.Н. Березиным / И.Н. Березин. – СПб.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1873–1880. Отдел 3, т. 2: М–Н. – 1875. – II, XXXVI, 671с.

181. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Первая половина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. – М.: Искусство, 1954. – 744 с.

182. Рылов, А.А. Воспоминания / А.А. Рылов. – 4-е изд. – Л.: Художник РСФРСР, 1977. – 287 с.

183. Сабашников, М.В. Воспоминания / М.В. Сабашников; вступ. ст. Е.И. Осетрова; примеч. и крат. коммент. указ. имен В.Г. Уткова. – 2-е изд., доп. – М.: Книга, 1988. – 510 с.

184. Савинов, А.Н. Алексей Гаврилович Венецианов: Жизнь и творчество / А.Н. Савинов. – М.: Искусство, 1955. – 223 с.

185. Савинская, Л.Ю. Германия, Австрия, Швейцария XV – XX века; Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция XVIII – XX века: Собрание живописи / Л.Ю. Савинская, В.А. Садков, А.В. Познанская; Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. – М.: Красная площадь, 2009. – 479 с.

186. Сарабьянов, Д.В. Образы века: о русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах / Д. Сарабьянов. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 174, [2] с.

187. Сарабьянов, Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнит. исслед. / Д.В. Сарабьянов; вступ. статья Г.Г. Поспелова. – М.: Сов. художник, 1980. – 261 с.

188. Северная пчела: Газ. полит. и лит. / Ред.-изд. П.С. Усов. – 1836. – № 228, 6 окт., вторник. – С. 909–912.

189. Смирнов, Г.В. Венецианов и его школа: [Альбом] / Сост. и вступ. ст. Г.В. Смирнова. – Л.: Аврора, 1973. – 243 с.

190. Смирнов, Г.В. Сергей Константинович Зарянко, 1818-1870 / Г.В. Смирнов. – М.: Искусство, 1951. – 30 с.

191. Собко, Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и прочее: с исследователями времен до наших дней (XI-XIX вв.). Т. 2. Вып. 1: И, I: (425 имен) / Сост. на основании летописей, актов, арх. документов, автобиогр. заметок и печ. материалов Н.П. Собко. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1895. – 536 стб.

192. Современная хроника России // Отечественные записки. – 1858. – Т. 118. – № 5. Раздел V. – С. 1–34.

193. Соломатина, Н.Н. Знаменитый и неизвестный Карл Брюллов / Н.Н. Соломатина, О.Н. Антонов // Третьяковская галерея. – 2013. – № 2. – С. 78–93.

194. Сребницкий, И. Нежин / И. Сребницкий // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 1881. – С. 11–26.

195. Станкевич, Н. Рисовальный учитель, или Правила рисовального искусства, с 25 рисунками, изображающими фигуры, цветы и ландшафты, с кратким толкованием о пропорции человеческого тела на российском, французском и немецком языках / Соч. худож. живописи и скульптуры Н. Станкевича. – СПб.: Императорская тип., 1811. – [6], 33 с., 25 л. ил.

196. Станкевич, Н. Рисовальный учитель, или Правила рисовального искусства, с 25 рисунками, изображающими фигуры, цветы и ландшафты, с кратким толкованием о пропорции человеческого тела / Соч. худож. живописи и скульптуры Н. Станковича [Станкевича]. – 2-е изд. – СПб.: Тип. Конрада Вингебера, 1834. – 16 с., 25 л. ил.

197. Стасов, В.В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве / В.В. Стасов // Русский вестник. – 1861. – Т. 35. – Сентябрь. – С. 5–48; Октябрь. – С. 341–405.

198. Стасов, В.В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. / В.В. Стасов; сост. О.И. Гапонова, А.Н. Щекотова; под общ. ред. В.М. Лобанова. – М.: Искусство, 1954. – 458 с.

199. Стасов, В.В. Фотография и гравюра / В.В. Стасов // Русский вестник. – 1856. – Т. 6. – Декабрь. Кн. 1. – С. 359–400; Кн. 2. – С. 555–576.

200. Степанова, С.С. А.А. Иванов и А.Н. Мокрицкий. К вопросу о взаимоотношениях автора «Явления Мессии» с русскими пенсионерами в Риме / С.С. Степанова, Е.А. Шарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3. Часть 1. – С. 175–183.

201. Степанова, С.С. Александр Иванов / С.С. Степанова. – М.: АРТ-РОДНИК, 2005. – 72 с.

202. Степанова, С.С. Александр Иванов. Явление Христа народу / С.С. Степанова; Гос. Третьяковская галерея. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2014. – 55 с.

203. Степанова, С.С. Иллюзия реальности. О портретном искусстве С.К. Зарянко / С.С. Степанова // Пленники красоты: Русское академическое и салонное

искусство 1830–1910-х годов: Альбом / Гос. Третьяковская галерея; авт. ст.: Е.А. Бобринская и др.; авт.-сост. кат.: О.А. Алленова и др. – М.: СканРус, 2004. – С. 180–187.

204. Степанова, С.С. Московское училище живописи и ваяния: Годы становления / С.С. Степанова. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 287 с.

205. Степанова, С.С. Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830 – 1850-х годов / С.С. Степанова, А.А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. – 456 с.

206. Степанова, С.С. Римские пленэры / С.С. Степанова // Степанова С.С., Рим – русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830 – 1850-х годов / С.С. Степанова, А.А. Погодина. – М.: БуксМАрт, 2018. – С. 203–240.

207. Степанова, С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс / С.С. Степанова. – СПб.: Искусство-СПБ, 2011. – 288 с.

208. Степанова, С.С. «Сеятель твой и хранитель» / С.С. Степанова // Третьяковская галерея открывает свои фонды. Крестьянский мир в русской живописи XIX – начала XX века: Каталог выставки. – М., 2007. – С. 4–8.

209. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1991. – 207 с.

210. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века / Г.Ю. Стернин; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации. – М.: Галарт, 2005. – 239 с.

211. Толбин, В. А.Н. Мокрицкий / В. Толбин // Гимназия высших наук и лицей князя Безбородко. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 1881. – С. 421–423.

212. [Урванов, И.Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: Тип. Мор. шляхет. кадет. корп., 1793. – 133 с.

213. Учитель рисовального художества, или Основательные правила, служащие к усовершенствованию юношества, обучающегося рисовальному искусству, с 30 фигурами, гравированными с антиков и других лучших

иностранных оригиналов / [Гравировал Кудреков]. – 2-е изд. – М.: Тип. С. Селивановского, 1816. – 20 с., 30 л. ил.

214. Фомичева, З.И. А.Г. Венецианов - педагог / З.И. Фомичева; Акад. художеств СССР. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. – 142 с.

215. Хомяков, А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору / А.С. Хомяков // Русская беседа. – 1858. – Т. III. – Кн. 11. – С. 1–22.

216. Художники школы А. Венецианова: [Альбом репродукций] / Авт.-сост. Т. Алексеева. – М.: Сов. художник, 1964. – [15] с.

217. Чекалевский, П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников / Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. – СПб.: [Тип. Сухопут. Кадет. корпуса], 1792. – [3], 231, [1] с.

218. Чернышевский, Н.Г. Сочинения и письма Гоголя / Н.Г Чернышевский. // Современник. – 1857. – № 8. – С. 85–132.

219. Черты из жизни Гоголя. Рассказ современника и соученика Гоголя // Берег. Ежедневная политическая и литературная газета. – 1880. – 18 декабря. – № 268. – С. 1–2; с примечанием: «Со слов современника и соученика Гоголя – Тимофея Григорьевича Пащенко, написал Виталий Пашков. 8-го августа 1880 г.».

220. Чижов, Ф.В. О работах русских художников в Риме: Письмо Ф. Чижова / Ф.В. Чижов // Московский литературный и ученый сборник. – М.: Тип. Ав. Семена, 1846. – С. 49–136.

221. Чижов, Ф. Римские письма с эпиграфом: Delectat me, Roma, tuas spectare ruinas (Aeneas Sylvius). 2 части, в 12°. Спб. 1846 / Ф. Чижов // Московский литературный и ученый сборник. – М.: Тип. Ав. Семена, 1847. – С. 61–112.

222. Чулков, М.Д. Краткой мифологической лексикон / М.Д. Чулков. – СПб.: Тип. Акад. наук, 1767. – [8], 124 с.

223. Чурак, Г.С. «Природу нужно искать во всей ее простоте…» / Г. Чурак // Третьяковская галерея: Ежеквартальный журнал по искусству. – 2007. – № 4 (17). – С. 16–33.

224. Шарова, Е.А. А.Н. Мокрицкий и Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Роль метода преподавания на раннем этапе становления Московской художественной школы / Е.А. Шарова // SECRETA ARTIS. – 2020. – № 2. – С. 28–52.

225. Шарова, Е.А. Аполлон Николаевич Мокрицкий – ученик А.Г. Венецианова и последователь К.П. Брюллова: к вопросу об эволюции взглядов на художественный метод / Е.А. Шарова // Культурное наследие России. – 2019. – № 4. – С. 75–81.

226. Шарова, Е.А. Истоки формирования художественных взглядов А.Н. Мокрицкого: обучение в Нежинской гимназии высших наук князя А.А. Безбородко / Е.А. Шарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3. Часть 1. – С. 283–289.

227. Шарова, Е.А. Итальянский жанр в творчестве А.Н. Мокрицкого / Е.А. Шарова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 3. – С. 76–90.

228. Шарова, Е.А. Статья «Явление Христа народу. Картина Иванова» как декларация эстетических взглядов А.Н. Мокрицкого / Е.А. Шарова // Искусствознание. – 2021. – № 3. – С. 194–215.

229. Шарова, Е.А. Художник А.Н. Мокрицкий в Италии в 1840-е гг.: опыт работы над пейзажем / Е.А. Шарова // Вестник славянских культур. – 2020. – № 58. – С. 289–299.

230. Шевченко, Т.Г. Близнецы / Т.Г. Шевченко. – Харьков: Фолио, 2013. – 350 с.

231. Шевырев, С.П. Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях / С.П. Шевырев // Публичные лекции ординарных профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. Читаны в 1851 году в императорском Московском университете. – М.: Университет. тип., 1852. – С. 1–135 (раздельная пагинация).

232. Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 14: Калака – Кардам / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895. – 488 с.

233. Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 16а: Коялович – Кулон / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895. – 501 с.

234. Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 26а: Резонанс и резонаторы – Роза ди-Тиволи / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1899. – 502 с.

235. Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 32а: Тай–Термины / Изд. Ф. А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Тип. Акц. Общ. «Издательское Дело», Брокгауз-Ефрон, 1901. – 503 с.

236. Энциклопедический словарь. В 86 т. Т. 40: Шуйское–Электровозбудимость / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; под. ред. К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. – СПб.: Тип. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1904. – 469 с.

237. Яйленко, Е.В. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века / Евгений Яйленко. – М.: Новое лит. обозрение, 2012. – 335 с.

238. Яйленко, Е.В. «Отечество красоты»: Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции академизма / Е.В. Яйленко // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. – 2011. – № 3-4. – С. 149–185.

239. Shishkin: [Album] / Introd. by A. Savinov, A. Fedorov-Davydov; comp. by I. Shuvalova. – L.: Aurora art publishers, 1981. – 255 p.

240. Neue deutsche Biographie Neue deutsche Biographie. Bd.1: Aachen – Behaim. – Berlin: Duncker und Humblot, 1953. – XX, 780 S. URT: https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00016233/image_125 (дата обращения: 15.12.2019).

241. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [Электронный ресурс]. URT: https://goskatalog.ru/portal/#/ (дата обращения: 4.05.2022).

Приложение А

Хроника жизни А. Н. Мокрицкого с параллельными событиями художественной жизни второй трети XIX века[619]

Даты	Хроника жизни А. Н. Мокрицкого	События художественной жизни второй трети XIX века
1810	28 июля. В городе Пирятин Полтавской губернии родился А. Н. Мокрицкий (Мокрицкий А. Автобиография. С. 147).	
1818 – 1824	Мокрицкий обучался в Полтавском доме воспитания бедных дворян (Там же. С. 147–148).	
1821		В Петербурге по инициативе меценатов и любителей искусства создано Общество поощрения художников (ОПХ).
1824 – 1830	Мокрицкий обучался в Нежинской гимназии (с 1832 – Нежинский лицей) высших наук князя И. А. Безбородко (Там же. С. 150).	

[619] Даты событий в России даны по старому стилю.

1825		В Москве основана Строгановская «школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам».
1826		После смерти графа Н. П. Румянцева собранная им коллекция перешла в ведение государства.
1828		Императором Николаем I подписан указ о создании Румянцевского музея. Н. В. Гоголь окончил Нежинскую гимназию. В декабре переехал в Петербург.
1829		В. И. Григорович занял должность конференц-секретаря Академии художеств.
1830	Окончив курс в Нежинской гимназии со званием действительного студента, Мокрицкий переехал в Петербург (Там же. С. 150; Дневник художника А. Н. Мокрицкого, с. 8).	19 января А. Г. Венецианов получил звание императорского живописца. Май. А. А. Иванов в качестве пенсионера ОПХ уехал из Петербурга в Италию.

		Григорович назначен преподавателем истории искусств в Академии художеств. 19 декабря проведена первая реформа Академии художеств. Введены возрастные и образовательные цензы, три категории учеников (Молева Н. Т., Белютин Э. Н. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 252–253).
1831	С 1 апреля Мокрицкий значился канцеляристом при Департаменте горных и соляных дел. Служил в Департаменте горных и соляных дел чуть больше года (Мокрицкий А. Автобиография. С. 150; Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 8). Апрель. В «Литературной газете» за 1831 год в №20 помещен перевод Мокрицкого немецкой статьи «Микеланджело. Из романа Ардингелло» (Литературная газета. 1831. Т. 3 № 20. С. 157 – 158).	

	С сентября Мокрицкий числился «посторонним учеником» Академии художеств (Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. С. 164).	23 ноября в Петербурге в доме графа Румянцева открыт публичный музей, получивший название «Румянцевский музей».
1832	В начале года Мокрицкий становится учеником А. Г. Венецианова (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 9). С 11 февраля по 22 сентября Мокрицкий служил писарем при журналисте экспедиции Ссудной казны Санкт-Петербургского Опекунского совета (Там же. С. 8–9).	В Москве начались регулярные собрания художников и любителей для работы с натуры, что положило начало созданию Натурного класса.
1832, 1833	Систематические занятия Мокрицкого с Венециановым.	
1833	Под руководством Венецианова Мокрицким был написан интерьер «Перспективный вид галереи Эрмитажа вдоль Висячего сада»	1 июня организовано Московское художественное общество, на средства и под покровительством которого существовал

	(Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 9.)	Художественный класс, а затем Московское Училище живописи и ваяния.
	Состоялось знакомство Мокрицкого с С. Д. Шержинским.	К. П. Брюллов завершает работу над картиной «Последний день Помпеи».
	В конце года Мокрицкий уехал на родину в Малороссию (Мокрицкий А. Автобиография. С. 151).	Григорович занимает должность Секретаря Комитета ОПХ.
1834		Июль. «Последний день Помпеи» Брюллова доставили в Петербург.
	30 ноября Мокрицкий вернулся в Петербург из Малороссии, возобновив занятия в Академии художеств (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 9).	Первая награда Художественного класса: Е. И. Маковский за рисунок «Два натурщика» получил малую серебряную медаль от Академии художеств (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 37, 242).
1835[620]	Декабрь. Мокрицкий награжден	Николаем I отдано распоряжение

[620] Согласно Т. В. Алексеевой, с мая 1835 года по конец ноября Мокрицкий вновь жил в Малороссии (Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. С. 198). Однако записи дневника свидетельствуют об обратном: в это время он находился в Петербурге, лишь в августе совершил выезд из столицы в Павловск, оттуда – в Царское Село (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 42).

	малой серебряной медалью за «Портрет Е. И. Пузино», становится пенсионером Академии художеств (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 11).	о вызове Брюллова из Италии.
1836		Приезд Брюллова из Италии. Не ранее 10 января К. П. Брюллов прибыл в Москву (проездом из Одессы в Петербург), где пробыл до 18 мая (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 204). 28 января МХО в честь Брюллова в стенах Художественного класса (Большая Никитская ул.) устраивает торжественный обед (Там же. С. 31). Конец мая. Брюллов прибыл в Петербург. 11 июня в его честь дан торжественный обед в круглой зале ИАХ (Мокрицкий А. Н. Воспоминание о Брюллове. С. 148).
	Мокрицкий стал учеником Брюллова, обучался в классе портретной и исторической живописи.	
1837	Мокрицкий становится автором рисунка, запечатлевшего А. С.	Январь. Смерть А. С. Пушкина.

	Пушкина на смертном одре.	Февраль – март. В Петербурге проведена Первая художественная лотерея ОПХ. Среди картин, разыгранных в лотерее были работы Венецианова, Щедровского, Мокрицкого, Лапченко (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. С. 216). Весна. Гоголь прибыл в Рим.
1838	Летние месяцы, вероятно, Мокрицкий проводил на родине в Малороссии. По возвращении в Петербург показал свои «слабые опыты по пейзажу» Брюллову (Мокрицкий А. Автобиография С. 156). 2 октября Мокрицкий получил большую серебряную медаль за классный этюд «Святой Себастьян» и портрет ученика Академии Ф. И. Эппингера (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 238)	Сентябрь. В Академию художеств были представлены работы учеников Художественного класса. Двое из учеников удостоились малых серебряных медалей (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 32).
1839	24 сентября за композицию	В Москве состоялась первая

	«Римлянка, кормящая грудью отца в темнице» Мокрицкий получил вторую золотую медаль и со званием свободного художника окончил Академию художеств (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 17). В конце года Мокрицкий вернулся в Пирятин.	выставка работ учащихся Художественного класса.
1840	Мокрицкий уехал из Пирятина в Житомир.	Новые преобразования Академии художеств, по сути зачеркнувшие предыдущую реформу 1830 года (Молева Н. Т., Белютин Э. Н. Русская художественная школа первой половины XIX века. С. 257).
1841	Мокрицкий вернулся в Пирятин. 2 августа. Из Пирятина уехал в Италию. Отправившись за границу на собственные средства, живет и работает в Риме.	
1842	Лето Мокрицкий провел во Фраскати.	19 марта – 27 июля Григорович пребывал в Риме, посещал мастерские русских художников.

1843		1 октября утвержден Устав Московского училища живописи и ваяния.
1844	Апрель. Мокрицкий получил от Академии художеств единовременное пособие (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 2896. Л. 16 об.) Лето Мокрицкий провел в Неаполе, писал виды Соренто и Вико (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.)	
1845	Май. О денежном пособии для Мокрицкого ходатайствовал Л. И. Киль. Лето. Мокрицкий писал этюды в окрестностях Рима.	Июнь. Обед в честь приехавшего в Рим актера В. А. Каратыгина. Осень. Граф П. Ф. Толстой, уполномоченный советом Академии выдать художнику пособие, приехал в Рим.

	В конце года Мокрицкий обращается в Академию с просьбой о новом поощрении.	1 декабря в Рим прибыл Николай I. Для императора организована выставка работ русских живописцев (Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. С. 126–129).
1846	Мокрицкий получил от Академии единовременное пособие, а также двухгодичное содержание (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 70–71 об.; РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 12 об.	В Москве состоялась вторая выставка МУЖВ (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. С. 227).
1847	В конце лета отправился в Римскую Кампанью «для занятий по части пейзажной». В августе Мокрицкий выслал на рассмотрение Академии свои работы (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2). Пансион Мокрицкого продлен еще на один год.	Осень. Н. А. Рамазанов переехал из Петербурга в Москву, став преподавателем скульптуры в МУЖВ.
1848	Лето Мокрицкий посвятил написанию пейзажных этюдов.	Николай I повелел отозвать из Италии всех пенсионеров Академии художеств.

	Мокрицкий покинул Рим.	В МУЖВ состоялась выставка И. К. Айвазовского.
1849	Март. Мокрицкий вернулся в Петербург и показал свои этюды и неоконченную картину Брюллову (Мокрицкий А. Автобиография. С. 156).	Январь. В залах МУЖВ состоялась 4-я выставка училища (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. С. 229).
	Сентябрь. Мокрицкий получает звание академика за «портрет митрополита Никанора Новгородского и другие известные Академии работы» (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 245).	Брюллов переезжает из Петербурга на о. Мадейру.
1850		Апрель. В залах МУЖВ состоялась 5-я выставка училища (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. С. 231).
1851	Мокрицкий переехал в Москву. По рекомендации Григоровича был принят на службу в Московское училище живописи и ваяния (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120.	Весна. С. П. Шевырев читает в Московском университете несколько публичных лекций «об искусстве, преимущественно о Рафаэле» (Стернин Г. Ю.

	Л. 1-1 об.).	Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991. С. 180).
	С октября Мокрицкий исполняет должность старшего преподавателя.	Сентябрь. В залах МУЖВ состоялась 6-я выставка училища (Там же. С. 181).
1852		21 февраля в Москве умер Гоголь. 23 июня в Италии умер Брюллов. Август. В МУЖВ зачислен И. И. Шишкин. 14 ноября в Петербурге умер П. А. Федотов. Ноябрь – декабрь. В залах МУЖВ состоялась 7-я выставка Училища (Там же. С. 182). В журнале «Москвитянин» опубликован ряд очерков Н. А. Рамазанова, в числе которых «Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове».
1853		4 октября Турция объявила войну

		России. Началась Крымская война. В МУЖВ поступает В. Г. Перов.
1854		Апрель – май. В залах МУЖВ состоялась 8-я выставка Училища (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 183).
1855		Январь. В Москве состоялось торжественное празднование столетия со дня основания Московского университета. 18 февраля – кончина Николая I.
	В «Отечественных записках» опубликована статья Мокрицкого «Воспоминание о К. П. Брюллове». (Мокрицкий А.Н. Воспоминание о К.П. Брюллове // Отечественные записки. 1855. № 12. С. 145–184).	26 ноября в залах МУЖВ проведено торжественное чествование 50-летнего юбилея творческой деятельности М. С. Щепкина. М. И. Скотти покидает МУЖВ.
1856	Мокрицким написана большая картина «Вид Москвы» (Степанова С. С. Московское училище	Январь. Шишкин переезжает в Петербург, продолжает обучение в Академии художеств.

	живописи и ваяния. С. 229).	19 января – 25 февраля в залах МУЖВ состоялась 9-я выставка Училища (Там же. С. 185). На освободившееся место М. И. Скотти приходит С. К. Зарянко. 18 марта в Париже подписан Парижский мирный договор, знаменовавший окончание Крымской войны. Свою собирательскую деятельность начинает П. М. Третьяков.
1857	9 мая Мокрицкий произведен в чин коллежского асессора (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 22). Мокрицкий награжден бронзовой медалью «В память воины 1853 – 1856 годов» на Владимирской ленте (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 27). В «Отечественных записках» опубликована статья Мокрицкого	4 мая в Москве умер В. А. Тропинин.

	«Воспоминание об А. Г. Венецианове и учениках его» (Мокрицкий А. Н. Воспоминание о А. Г. Венецианове и учениках его // Отечественные записки. 1857. № 11. С. 81–102).	
	Октябрь. Мокрицкий подал в совет МХО свое «Мнение» (ОР ГТГ. Ф. 33. Ед. хр. 30. Л. 1– 8).	Дискуссия в стенах МУЖВ, вызванная «Мнением» Зарянко о методе преподавания.
1858		12 января в залах МУЖВ открылась 10-я выставка училища (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 188).
	Советом МХО на Мокрицкого возложено чтение курса теории изящных искусств. При этом он оставил за собой преподавание рисунка в натурном классе (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 20).	Введение в МУЖЗ общеобразовательных предметов. Май. Из Италии в Петербург вернулся А. А. Иванов. 30 мая в Петербурге состоялось торжественное освящение Исаакиевского собора. Июнь. В Академии художеств демонстрировалась картина

		«Явление Христа народу». 3 июля умер Иванов. Август. Письмо Хомякова, посвященное картине Иванова, опубликовано в «Русской Беседе».
	Ноябрь. Отдельной книжкой опубликована большая статья Мокрицкого «Явление Христа народу. Картина Иванова».	
		Декабрь. На очередной выставке в МУЖВ экспонировались этюды Иванова и эскиз его картины[621] (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 250).
1859	Лето. Мокрицкий живет в Сокольниках (Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. С. 65).	11 марта Совет МХО постановил составить проект нового устава. До предоставления проекта на утверждение, Совет решил предложить его на обсуждение преподавателей Училища. 30 августа принят новый устав Академии художеств.

[621] Эскизы Иванова, как сообщает Г. Ю. Стернин (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 189–190), были показаны на 11-ой выставке МУЖВ в декабре 1859 года.

1860		12 декабря на рассмотрение Совета МХО предложено мнение, составленное и подписанное преподавателями училища. Григорович оставляет должность конференц-секретаря Академии художеств. Январь. Строгановская «школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам» преобразована в Строгановское Училище технического рисования. Май. Организовано Московское общество любителей художеств (МОЛХ). 13 октября принят новый устав МХО, зафиксировавший введение научного курса в МУЖВ. В МУЖВ состоялась 12-я выставка училища (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 192).

		Инспектором МУЖВ назначен М. С. Башилов.
1861	11 января Совет МХО определил Мокрицкого смотрителем классов (должность исполнялась им до этого времени по найму). Мокрицкий отстранен (по инициативе Зарянко) от преподавания в этюдном классе (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 18). При этом ему поручены занятия в классах античных фигур. Так же исполняет должность преподавателя теории изящных искусств (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 251).	15 января в Москве проведено первое учредительное собрание МОЛХ. 19 февраля Александр II подписывает Положение о крестьянах и манифест об отмене крепостного права. Март. МОЛХ устраивает выставку картины «Явление Христа народу» в актовом зале 1-й гимназии напротив храма Христа Спасителя (Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств: судьбы картин из Императ. Московского Румянцев. и исторически связанных с ним собр./ Российская гос. б-ка [авт.-сост.: Т. Н. Игнатович]. М.: Пашков дом, 2009. С. 28). В МУЖВ на вакантное место (умершего Е. Я. Васильева)

		приглашен В. В. Пукирев (Степанова С. С. Московское училище живописи и ваяния. С. 187). Перов завершает обучение в МУЖВ.
1862		22 января в Москве открылась Кокоревская картинная галерея. Из Петербурга в Москву переведен Румянцевский музей, на основе коллекции которого созданы Московский публичный и Румянцевский музеи. Картина «Явление Христа народу» передана императором Александром II в дар Румянцевскому публичному музею. В Москве состоялась выставка МУЖВ, на которой также участвовали известные петербургские художники и ученики Академии художеств (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века.

		С. 195).
1863		8 января в Москве в зале дома 1-й гимназии на Пречистенке открылась выставка картин русского отдела на всемирной выставке в Лондоне 1862 года, организованная МОЛХ (Там же). 9 ноября четырнадцать выпускников Академии художеств отказались исполнять заданную программу на большую золотую медаль («бунт 14-ти»). Декабрь. В Петербурге организована Артель художников, членами которой стали участники «бунта 14-ти». В течение года в Москве в доме Почтамта на Мясницкой улице действует постоянная выставка МОЛХ.
1864	Помимо занятий в МУЖВ Мокрицкий преподавал в Константиновском межевом институте и читал курс теории	19 декабря преподавателями МУЖВ составлена и подписана докладная записка в Совет МХО с просьбой ходатайствовать о

	изящных искусств и лекции о стилях орнамента в Строгановском училище (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 173 об.).	самостоятельности училища и о даровании ему прав и преимуществ.
1865		26 января в Москве в доме С. М. Голицына (Волхонка, 14) торжественно открыт Голицынский музей. 17 февраля на собрании совета МХО объявлено о создании при МУЖВ архитектурного отделения. Училище получило право присуждения больших и малых серебряных медалей и званий художников (Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. С. 197). Зарянко покидает МУЖВ, переезжает в Петербург для исполнения заказов Императорского двора.
1866	Помимо занятий в МУЖВЗ Мокрицкий читал курс теории изящных искусств и лекции о стилях в орнаменте в Строгановском училище и вел	22 мая Московское училище живописи и ваяния переименовано в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ).

	рисование во 2-й московской гимназии (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 185. Л. 271).	
1868		31 декабря в помещении МУЖВЗ по случаю двадцатипятилетия со времени утверждения первого устава МХО состоялось его торжественное собрание.
1870	26 февраля в Москве умер Мокрицкий (Дневник художника А. Н. Мокрицкого. С. 18). После смерти художника его вдове и трем сыновьям назначен пансион (РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 70).	В конце года в МУЖВЗ возвращается Зарянко и вскоре умирает.
1881		В «Художественном журнале» опубликован рассказ В. Г. Перова «Наши учителя».
1882		В «Художественном журнале» опубликована «Автобиография» Мокрицкого (Мокрицкий А. Автобиография. С. 147).

Приложение Б

Каталог произведений А. Н. Мокрицкого

При составлении каталога произведений Мокрицкого использованы научные публикации: Дневник художника А. Н. Мокрицкого / вступ. ст. и примеч. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1975. С. 233–252; Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. 2-е изд. М.: Искусство, 1982. С. 364–365. Исправить и существенно дополнить имеющуюся информацию позволили архивные материалы, а также данные о работах художника, включенных в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации. Произведения, в названии и датировке которых были обнаружены неточности или внесены изменения, как и произведения, впервые включенные в перечень работ художника, отмечены *.

Живопись

1829

1. Картина. 1829.

Название, техника, мнх неизвестны.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1833

*2. Перспективный вид галереи Эрмитажа вдоль висячего сада. (Галерея Эрмитажа. Вид внутренности коридора Зимнего дворца. Картинная галерея Эрмитажа вдоль висячего сада. Западная галерея. Вид западной картинной галереи Эрмитажа.) 1833. Х., м. 91х70,5 (Илл.: Рисунок В.2). Подпись: *п. Апол. Мокрицкий 1833*. На обороте холста старая надпись: *Перспект. Галереи Эрмитажа. Писана с натуры 16-го мая 1832 года. Пр. Ея Имп. Вел. 18-го Июля 1833 г.*

Собрания: Большой дворец в Петергофе; Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине; Центральное хранилище музейных фондов пригородных дворцов, Государственный Эрмитаж.

Выставки: Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов в 1905 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого), список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.).

*3. Портрет Е. П. Гребенки. 1833. Х., м. 70х60 (Илл.: Рисунок В.13).

Собрания: Национальный музей Тараса Шевченко (Киев, Украина).

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

С живописного оригинала выполнены гравюры и литографии по рисункам П. Ф. Бореля и Д. А. Китченко. Существует портрет Е. П. Гребенки (1840), написанный с литографии Бореля и ошибочно приписываемый Мокрицкому (Упоминается: Українська радянська енциклопедія: у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. – 2-ге вид. – Київ: Головна редакція УРЕ, 1982. – Т. 7: Мікроклін – Олеум. С. 76).

4. Портрет Н. А. Маркевича. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

5. Портрет П. Левенца. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

6. Портрет Н. А. Маркевича. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

7. Портрет Н. А. Маркевича. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

8. Портрет Школиковой. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1834

9. Портрет В. А. Маркевич (в замужестве Ушаковой). 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

10. Портрет А. Ф. Мокрицкой, невестки художника. 1833. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

11. Автопортрет. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

12. Портрет Н. А. Маркевича. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

13. Автопортрет. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

14. Портрет гр. С. П. де Бальмена. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

15. Портрет Петра Г. Галагана (в шляпе). 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

16. Полуперспектива гостиной в господском доме Галаганов в Дегтярях. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

17. Портрет С. Г. Вишневской. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

18. Портрет У. Н. Селивановичевой. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

19. Портрет В. Н. Селивановичевой (в замужестве Казадаевой). 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

20. Портрет С. А. Галаган. 1834. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1835

21. Портрет Павла Г. Галагана. Копия. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

22. Картина. 1835. [Х., м.]. Название и местонахождение неизвестны.

Выставки: Постоянная выставка Общества поощрения художников.1835 год.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

23. Портрет члена семьи Казадаевых. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

24. Портрет Фенеллы. 1835. [Х., м.].

Упоминается: в списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого): Портрет Фенеллы (возможно, балерины М. Д. Новицкой).

25. Портрет М. П. Прокопович. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

26. Портрет Е. И. Пузино. 1835. Х. м. 82,5х62 (Илл.: Рисунок В.5). Подпись: *A. Mokritski fecit anno, 1835*. За этот портрет 24 декабря 1835 года А. Н.

Мокрицкому была присуждена Советом Академии художеств 2-я серебряная медаль.

Собрания: семьи Пузино, Государственный Русский музей.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

27. Портрет П. И. Пузино. 1835. Х. м. 81,5х65 (Илл.: Рисунок В.6). Подпись: *Мокрицкій*. Парный к Портрет Е. И. Пузино.

Собрания: семьи Пузино, Государственный Русский музей.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

28. Портрет Анны Федоровны. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

29. Портрет еврея. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

30. Портрет Прохора. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

31. Портрет Андреевой. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

32. Портрет неизвестного. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

33. Портрет Л. К. Плахова. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

34. Портрет Федорова. 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

35. «Картинка» (написана для С. А. Галаган). 1835. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*36. Автопортрет. 1830-е. Х. м. 32,7х26,5 (Илл.: Рисунок В.14).

Собрания: А. Н. Мокрицкого, Г. С. Лошкарева, семьи Лошкаревых, ГРМ.

Упоминается: в списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) датирован: декабрь 1835 – январь 1836.

37. Портрет Э. Ф. Потс. Окончен в январе 1836. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1836

38. Ярмарка. Эскиз. 1836. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*39. Портрет Н. В. Кукольника. 1836. Х., м. 36х30 (Илл.: Рисунок В.15).

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) (без указания размеров и собрания), А. С. Пушкин и его современники в портретах: музей Пушкинского Дома. СПб.: Logos, 1999. С. 399.

Собрания: А. В. Жиркевич, Ульяновский областной художественный музей, Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук.

40. Петр Великий в Саардаме. Эскиз. 1836. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*41. Петр Великий в Саардаме. 1836. Х., м.

Собрания: А. Л. Волынского, М. А. Зеликиной. Ныне неизвестно.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого). В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – Петр в Саардаме, в собрании ГРМ (?).

42. Разносчик плодов. 1836. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

43. Портрет мисс Муррей. 1836. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

44. Портрет детей Н. И. Греча. 1836. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*45. Субботнее собрание у В. А. Жуковского. 1834-1836. Х., м. 54,3х106,7 (по центру 107) (Илл.: Рисунок В.3).

В соавторстве с другими художниками школы Венецианова. По предположению Приймак, в этой коллективной работе Мокрицким был написан портрет А. В. Кольцова.

Собрания: Всероссийский музей А. С. Пушкина.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1837

46. Семейный портрет. 1837. Х., м. 41,5х32 (Илл.: Рисунок В.16). Подпись монограммой и дата: *А. М. 18 III 37*.

Собрания: А. Я. Голебской, ГРМ.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

47. Закат солнца. 1837. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

48. Портрет П. Д. Григорович, матери В. И. Григоровича. 1837. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

49. Портрет А. Ф. Мокрицкой, невестки художника. 1837. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

50. Голова Велизария. 1837. Х. м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

51. Ян Усмович. Эскиз. 1837. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

52. Старики. 1837. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1838

53. Портрет художника К. П. Брюллова. 1838. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

54. Портрет В. Вильде. 1838. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

55. Бахчисарайский фонтан. 1838. Х., м. Копия с картины К. П. Брюллова (1838–1849. Всероссийский музей А. С. Пушкина).

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

56. Портрет скульптора Ф. И. Эппингера. 1838. Х., м.

За этот портрет А. Н. Мокрицкий 2 октября 1838 года получил первую серебряную медаль.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого). В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) под названием: Портрет Эппингера, датирован 1839 годом.

57. Святой Себастьян. Этюд. 1838. Х., м.

За этот классный этюд А. Н. Мокрицкий 2 октября 1838 года получил первую серебряную медаль.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

58. Портрет В. А. Жуковского. 1838. Х., м. Копия с портрета работы К. П. Брюллова (1837–1838. Национальный музей Тараса Шевченко (Киев, Украина)).

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1839

59. Распятие. Образ для церкви в имении майора Новикова в Симферопольском уезде Таврической губернии. 1839. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

60. Портрет баснописца И. А. Крылова. 1839. [Х., м.]. Копия с портрета работы К. П. Брюллова (1839, ГТГ)

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

61. Дочерняя любовь римлянки. (Римлянка, кормящая грудью отца в темнице. Любовь римлянки. Добродетельная римлянка). 1839. Х., м.

За эту картину А. Н. Мокрицкий получил 24 сентября 1939 года вторую золотую медаль.

Собрания: Г. С. Лошкарева, Н. Г. Лошкарева, мнх неизвестно.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1840

62. Портрет князя А. Н. Голицына. 1840.

По заказу вице-президента ОПХ Ф. И. Прянишникова.

Упоминается: Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / Сост. и вступ. ст. А. В. Корниловой. Л.: Искусство, 1980. С. 341.

1840-1841

63. Портрет графини Ильинской. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

64. Портрет графа Я. Ильинского. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

65. Портрет Г. С. Лошкарева. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

66. Портрет Раковской (урожденной Бейзим). 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

67. Портрет коменданта г. Житомира полковника Гурьева и его супруги. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

68. Портрет председателя гражданской палаты в г. Житомире Ротзамунда. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

69. Портрет губернского почтмейстера г. Житомира С. Д. Шержинского. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

70. Портрет архиепископа Никанора. 1840-1841. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1841

71. Женский портрет. (Портрет дамы перед зеркалом. Портрет неизвестной перед зеркалом). 1841. Х., м. 108х84 (Илл.: Рисунок В.17).

Подпись: *А. Мокрицкій 1841*.

Собрания: Калужский музей изобразительных искусств.

Упоминается: в списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1841-1842

В списке работ Мокрицкого, составленном Н. Л. Приймак (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве ссылок на произведения, относящиеся к 1841-1842 годам, сообщены два источника в ЦГИА, ныне – РГИА: Ф. 789. Оп.1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. ЛЛ. 1–1 об.; Ф. 789. Оп.1. Ч. 2. Д. 3600. Л. 2. Однако в деле: Ф.

789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, имеющем следующий заголовок: «Академия художеств Министерства императорского двора. 1848 г. О предоставлении художником Мокрицким на рассмотрение Академии работ его и об исходатайствовании ему содержания от казны на один год», указанный Приймак лист 1 отсутствует (что отмечено и в листе заверки дела), нумерация начинается с листа 2. Таким образом, первый вшитый в дело документ находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. и представляет собой рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург. Работы, созданные в 1841-1842 годах, в данном документе не упоминаются.

Источник, указанный как РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600, представляет собой «Алфавитный Список Господ Русских Художников в Риме и описание их работ, находившихся в их мастерских при посещении Василия Ивановича Г-на Григоровича в 1842 году» (впервые полностью опубликован в статье: Погодина А.А. В.И. Григорович в Риме в 1842 году. К истории римской русской колонии художников // Третьяковские чтения, 2012: Материалы отчетной научной конференции. М., 2013. С. 79–87). На листе 2 перечислены произведения Мокрицкого, выполненные в 1841-1842 годах. Прочтение данного текста Приймак в некоторых моментах отличается от прочтения Погодиной.

*72. Голова старика. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*73. Голова старика. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*74. Иоанн Креститель (погрудное изображение). Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*75. Портрет Василия Ивановича. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Портрет художника В. И. Штернберга. Этюд.

*76. Голова натурщика Пасквaля. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Голова натурщика Паскоаля. Этюд.

*77. Натурщик с черной бородой и мечом в руках. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*78. Нагая фигура с мадам Цезаре (погрудное изображение). Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Натурщик Цезарь (в рост). Этюд.

*79. Портрет девочки Мариете в красном платье. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Портрет девочки в красном платье.

*80. Этюд черноволосой Джузеппы в шляпе и плаще. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) соответствует двум работам: Мариэтта. Этюд черноволосой натурщицы в хитоне и плаще. Натурщик Джузеппе. Этюд.

*81. Портрет девочки в красном спенсере. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2.

*82. Профиль натурщицы Кларучи. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Профиль натурщицы Клариче.

*83. Натурщица Кларучи со спины. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Натурщица Клариче со спины. Этюд.

*84. Портрет скульптора П. А. Ставассера. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*85. Портрет архитектора К. А. Бейне. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*86. Портрет в кватроченто юного итальянца. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2.

*87. Портрет Мариучча в костюме чочары. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*88. Портрет епископа восточной церкви (поколенный). (Портрет армянского епископа). 1841-1842. Х., м.

По предположению Н. Л. Приймак (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) – портрет Г. К. Гайвазовского (Айвазовского), жившего в Италии с 1826 по 1848 год, брата И. К. Айвазовского.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) датирован 1843 годом. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – под названием: Портрет епископа Педро Эдуарда, не датирован.

*89. Портрет епископа восточной церкви (погрудное изображение). (Портрет армянского епископа). 1841-1842. Х., м.

По предположению Н. Л. Приймак (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) – портрет Г. К. Гайвазовского.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) датирован 1843 годом.

Возможно, один из этих портретов указан в списке произведений русских художников для выставки на вилле Фарнезина в декабре 1845 года (АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541).

*90. Голова мальчика. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*91. Голова мальчика. Этюд. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*92. Голова итальянца Мазоли с лысиной, черной бородой и усами. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Голова натурщика с лысиной, черной бородой и усами.

*93. Портрет франц[уза Бензмана] (погрудное изображение). 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Портрет франта (погрудное изображение). Далее в списке следует: Портрет архитектора И. А. Бенземана и натурщицы Клариче у фонтана. Однако упоминания, прямо или косвенно свидетельствующие о том, что в начале 1840-х годов архитектор И. А. Бенземан находился в Риме и мог позировать Мокрицкому, в литературных источниках и архивных материалах не встречаются. Таким образом, прочтение данной фамилии как «Бенземан» может быть ошибочным.

*94. Кьяруча у фонтана. 1841-1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Портрет архитектора И. А. Бенземана и натурщицы Клариче у фонтана.

1842

*95. Пейзажи во Фраскати. Этюды. 1842. Х., м.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 3. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве источника сведений о данных пейзажных этюдах в числе прочего указаны листы архивного документа: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. ЛЛ. 1–1 об. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Виды Фраскати упоминаются на листе 3.

*96. Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к «Зеркалу кипарисов». 1842. Х., м. 61х48 (Илл.: Рисунок В.10). Подпись: *А. Мокрицкій. 1842.*

Собрания: ГТГ.

97. Портрет директора русских художников в Риме П. И. Кривцова. 1842. Х., м.

В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – портрет Кравцова.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

98. Портрет Е. Н. Кривцовой, жены П. И. Кривцова. 1842. Х., м. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – портрет Е. Н. Кравцовой.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1843

*99. Турчанка. (Портрет турчанки. Голова турчанки. Вероятно, она же – Шехерезада. Упоминается: АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 470 об.). 1843. Х., м. 99х74 (Илл.: Рисунок В.7). Подпись: *А. Мокрицкій. Римъ 1843.*

Собрания: В. А. Перцева, Ярославский художественный музей.

Выставки: «Русские римляне» в Ярославском художественном музее в апреле – августе 2023 года.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*100. Сибилла персика. Копия с Гверчино. 1843. Х., м.

Исполнена по заказу вел. кн. Марии Николаевны.

Упоминается: АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 274; АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 278; АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 593; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого). В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.): Сибилла, не датирована; Сибилла Персидская (копия с картины Гверчино), датирована 1850 годом.

101. Портрет женщины с грудным ребенком. (Портрет женщины с ребенком. Женщина с грудным младенцем. Женщина с ребенком). 1843. Х., м.

Упоминается: АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 593, список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*102. Девушка на карнавале (Мария Джоли). (Итальянка с цветами на балконе дома на Корсо в Риме во время карнавала; Римский карнавал; Карнавал; Итальянка в костюме чочары, бросающая цветы с балкона во время карнавала; Сцена из римского карнавала). 1840-1845. Х., м. 135х99 (Илл.: Рисунок В.1). Холст дублирован. На обороте холста до дублирования была надпись: *Maria Joli d’Atvi Begnosi Napoli Macrizki. Roma. 1840.*

Собрания: вел. кн. Марии Николаевны, Таганрогский краеведческий музей, Таганрогский художественный музей.

Выставки: Выставка художественных произведений Академии художеств в Петербурге в 1846 году, «Пленники красоты» в Государственной Третьяковской галерее в октябре 2004 года – январе 2005 года.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1843-1846

103. Портрет г-да Риччи. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

104. Портрет г-да Давициелли. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

105. Портрет римлянина Мазелли. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

106. Портрет живописца Мозанчида. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

107. Портрет Бонафеде (вероятно, Ю. Ж. П. Бонафеде, химика-мозаичиста). 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

108. Портрет доктора Розетти. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

109. Портрет детей адвоката Якучи. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

110. Портрет живописца из Милана Кеса. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

111. Портрет наместника армянского епископа Педро Эдуарда (В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – под названием: Портрет епископа Педро Эдуарда). 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

112. Этюды женских головок. 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

113. Портрет римлянки с вуалью на голове (поясной). 1843-1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1844

*114. Портрет скульптора А. Н. Рамазанова. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

Очевидно, не единственный портрет А. Н. Рамазанова, находившегося в Италии с сентября 1843 по октябрь 1846 года. «Грудной портрет скульптора Рамазанова» был одной из девяти работ, отправленных Мокрицким из Рима в Петербург в августе 1847 года (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2) и представленный в том же году на выставке художественных произведений в Академии художеств.

*115. Портрет архитектора А. И. Резанова. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160. В списке произведений Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) – Портрет архитектора А. И. Резанова, датирован 1843 – 1846 годами. В «Художественном журнале», 1882, т. 3 под названием: Портрет Рязанова. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) под названием: Портрет Рязанова, не датирован.

*116. Портрет молодого человека. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*117. Голова нищего старика. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*118. Голова натурщицы Марии. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*119. Молодая женщина (натурщица Мария) в задумчивом положении в костюме Альвито. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*120. Молодая женщина с младенцем на руках. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*121. Портрет монаха. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*122. Женские грудные портреты. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*123. Портрет архитектора Бейне. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*124. Женщина в Альбанском костюме. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

*Виды Сорренто и Вико. Этюды. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

Из них:

*125. Вид с деревьями возле моста Ponte Cesare в Сорренто. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*126. Дворик с апельсинными деревьями в Соренто. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*127. Обрыв с мостиком и Мадонной во рву Fosso de Torrente в Соренто. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*128. Виноградный навес в Вико. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*129. Виды на Везувий в Сорренто и Вико. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*130. Виды Неаполя. Этюды. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160–160 об.

*131. Вид с моря на Сорренто при закате солнца с точки Щедрина, откуда виден дом Тассо. 1844. [Х., м.].

Упоминается: [Перечень работ Раева, Мокрицкого и Орлова в 1844 году] // АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 586. Л. 160.

1845

132. Пейзажи окрестностей Дженцано. Этюды. 1845. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*133. Пейзаж, изображающий местность между Аричча и Дженцано. 1845. [Х., м.].

Упоминается: АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 541 об.

После 1845

*134. Сибилла. Копия с Гверчино. После 1845. [Х., м.].

Выполнена по заказу императора Николая I.

Упоминается: АВПРИ. Ф. 190. Оп. 525. Ед. хр. 637. Л. 460.

1846

*135. Рим. Итальянки на террасе (Тарантелла). (Жанровая итальянская сцена). 1846. Х., м. 35х47,5 (Илл.: Рисунок В.8). Подпись: *Римъ. 1846 г. Мокрицкій.*

Собрания: Ю. В. Невзорова, Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

136. Пейзажи окрестностей Вероны. Этюды. 1846. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1847

*137. Скорбящая Богоматерь. Образ для церкви в имении У. Н. Селивановичевой. 1847. [Х., м.].

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2; Л. 3 об. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве источника сведений о данном образе в числе прочего указаны листы архивного документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3360. ЛЛ. 1–2. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Два страстных образа для церкви в имении У. Н. Селивановичевой упоминаются на листе 2 и листе 3 об.

*138. Спаситель в терновом венце. Образ для церкви в имении У. Н. Селивановичевой. 1847. [Х., м.].

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2; Л. 3 об. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве источника сведений о данном образе в числе прочего указаны листы архивного документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3360. ЛЛ. 1–2. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Два страстных образа для церкви в имении У. Н. Селивановичевой упоминаются на листе 2 и листе 3 об.

*139. Три женские полуфигуры. (Три женских поясных этюда с натуры). 1847. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений в Академии художеств в 1847 году.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в

качестве источника сведений о данном произведении в числе прочего указан лист архивного документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 1. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Три женские полуфигуры упоминаются на листе 2.

*140. Пейзажи. Этюды. (Три этюда с натуры по части пейзажной). 1847. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений в Академии художеств в 1847 году.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве источника сведений о данном произведении в числе прочего указан лист архивного документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3360. Л. 1. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Три этюда с натуры по части пейзажной упоминаются на листе 2.

По предположению Н. Л. Приймак, два из них: «Лес. Пейзаж» (1847) и «Итальянский пейзаж с античными руинами» (1847, ГРМ). Однако сам Мокрицкий в «Автобиографии» сообщает, что отправил в Академию художеств (помимо образов для церкви в имении У. Н. Селивановичевой и «нескольких этюдов») и два пейзажа:

141. Лес. Пейзаж. 1847. [Х., м.].

Упоминается: Художественный журнал. 1882. Т. 3, список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

142. Пейзаж гористой местности с мотива, взятого в Ариччи. 1847. [Х., м.].

Упоминается: Художественный журнал. 1882. Т. 3.

143. Итальянский пейзаж с античными руинами. 1847. Х., м. 68х88 (Илл.: Рисунок В.11). Подпись: *Апол. Мокрицкій Римъ. 1847.*

Собрания: М. А. Тиховой, ГРМ.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*144. Портрет скульптора А. Н. Рамазанова (погрудное изображение). 1847. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений в Академии художеств в 1847 году.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) в качестве источника сведений о данном портрете в числе прочего указаны листы архивного документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3360. ЛЛ. 1-2. Однако в деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360, нумерация начинается с листа 2. Первый вшитый в дело документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Портрет скульптора Рамазанова упоминаются на листе 2.

1848

*145. Итальянец. 1848. Х., м. 58х48 (Илл.: Рисунок В.9). Подпись: *А. Макрицкій 1848.*

Собрания: С. М. Оранского, ГТГ.

Выставки: «Русское искусство XVIII – начала XX века. Живопись. Скульптура. Новые поступления» в Государственной Третьяковской галереи в 2000 году.

146. Пейзаж в Коллепардо. 1848. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

147. Пейзаж. 1848. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*148. Озеро в горах. 1848. Х., м. 75х100 (Илл.: Рисунок В.12).

Подпись: *Апол. Мокрицкій Римъ 1848.*

Собрания: частное собрание (г. Ленинград), Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения.

Авторство Мокрицкого было подтверждено экспертным заключением искусствоведа из Института им. И.Е. Репина А.Н. Савинова от 29.07.1962 г.: «Картина “Озеро в горах” как бы подводит итог его пребыванию в командировке: она написана в 1848 году, а в 1849 он уже вернулся на родину. Это серьезная пейзажная композиция, основанная на внимательном изучении натуры, тщательно продуманная и красиво написанная. В ней нет каких-либо дешевых эффектов; Мокрицкий нашел при ее исполнении единый колорит и хорошо передал огромный масштаб изображенного им вида. Среди известных его картин эту должно считать наиболее удачной, лучшей его работой. В экспозиции музея она будет характеризовать не только своего автора, но и вообще стремление к правдивому образу, к реалистическому методу в русской пейзажной живописи середины XIX столетия. Поступление такой картины в государственное собрание

прямо отвечает интересам научного исследования русской живописи. Не исключается возможность определить в дальнейшем ту местность в горах северной Италии, в Итальянских Альпах, которую изобразил Мокрицкий».

1849

149. Портрет преосвященного Никанора, митрополита Новгородского и Санкт-Петербургского (В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) под названием: Портрет митрополита Никанора Новгородского и С.-Петербургского). 1849. Х., м.

За этот портрет А. Н. Мокрицкий получил в сентябре 1849 года звание академика.

Собрания: Древлехранилище Свято-Троицкой Александро-Невской лавры в Петербурге, мнх неизвестно.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*150. Сватовство майора. Копия с картины П. А. Федотова. 1849. Х., м.

Собрания: ГТГ, Днепропетровский художественный музей, мнх неизвестно.

Выставки: «Павел Андреевич Федотов. 1815 – 1852» в Государственном Русском музее в 1941 году. Демонстрировалась как принадлежавшая Киевскому музею русского искусства.

Упоминается: Русский художественный архив. 1892. Вып. 1. С. 36–37; список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого); Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Серия Живопись XVIII-XX веков. Т. 3: Живопись первой половины XIX века. М., 2005. С. 310.

151. Портрет Олениной. 1849.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.), техника и мнх – не указаны.

1850-е

*152. Портрет девушки за фортепьяно. 1850-е. [Х., м.].

Упоминается: Перов В. Рассказы художника / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Леонова. М., 1960. С. 98.

*153. Портрет неизвестного. (Портрет неизвестного (Кольцова ?)). 1850-е. Х., м. 80,5х67,3 (Илл.: Рисунок В.18).

Собрания: А. Г. Гордона, Национальный художественный музей Украины (Киев, Украина).

Упоминается: Словник художників України / за ред. М. П. Бажана (відп. ред.) та ін. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. С. 154; в списке произведений А. Н. Мокрицкого (Приймак Н. Л. Указ. соч.) – не датирован.

1851

154. Портрет А. Г. Собоцинского. 1851. Х., м.

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

155. Портрет В. Г. Дриневича. 1851. Х., м.

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

156. Пейзаж. Утро. 1851. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

157. Пейзаж. Полдень. (Полдень. Местность в окрестностях Рима). 1851. [Х., м.].

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

158. Пейзаж. Вечер. (Вечер. Местность в окрестностях Рима). 1851. [Х., м.].

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

159. Пейзаж. Ночь. (Ночь. Местность в окрестностях Рима). 1851. [Х., м.].

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1852

160. Утро в Апеннинах. 1852. Х., м. 77,5х104,5 (Илл.: Рисунок В.19). Подпись: *Мокрицкий 1852.*

Собрания: Ю. В. Невзорова.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

161. Пейзаж. Мотив из природы итальянской. 1852. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

162. Воскресение. Образ. 1852. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*163. Карнавал. (Итальянки на балконе). 1852. Х., м. 165х140,5 (Илл.: Рисунок В.20). Подпись: *1852 Аполлонъ Мокрицкій.*

Представляет собой переработанный вариант картины «Девушка на карнавале (Мария Джоли)» (1840 – 1845).

Собрания: В. П. Клементьевой, Красноярский краевой краеведческий музей, Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова.

Возможно, она же:

Сцена из римского карнавала. 1852. [Х., м.].

Выставки: Выставка в Училище живописи и ваяния в Москве в 1852 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1853

*164. Портрет М. А. Мокрицкой, жены художника. 1853. Х., м. 77х61 (Илл.: Рисунок В.21).

Подпись: *Аполлонъ Мокрицкій 1853 г. июля 23*

Собрания: семьи Мокрицких; Д. И. Вострякова; Национальный художественный музей Украины (Киев, Украина).

Выставки: историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов в 1905 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого). В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) под названием: Женский портрет. В том же списке: Портрет жены, не датирован.

165. Портрет г-жи Стукен. 1853. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

166. Портрет г-жи Дюпюи. 1853. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

167. Портрет Карташева. 1853. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

168. Портрет десятилетнего сына г-на Иордана. 1853. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

169. Портрет доктора Самсона с его семейством. 1853. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

170. Голова юноши. Этюд. 1853. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

171. Пейзаж. Местность в окрестностях Рима. Копия с картины Гурлита. 1853. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

172. Портрет трех детей полковника Зеленого, директора Лаз[аревского] п[едагогического] и[нститута]. 1853. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*173. Портрет девочки в белом платочке. 1853. Х., м. 42х37,5, овал (Илл.: Рисунок В.22).

Подпись: *А. Мокрицкій 1853*

Собрания: А. Д. Семенова (С.–Петербург), Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени.

Выставки: «Мир и образы детства» в Международном фонде славянской письменности и культуры в 2002 году, «Мир детства XVIII-XIX веков. Из собрания Музея В. А. Тропинина и московских художников его времени» в Владимиро-Суздальском историко-архитектурном и художественному музее-заповеднике в 2005 году, «Мир детства XVIII-XIX веков. Из собрания Музея В. А. Тропинина и московских художников его времени» в Красноярском художественном музее им. В. И. Сурикова в 2006 году, «“Москва и москвичи” совместно с “Московским музеем-усадьбой Останкино”» в Национальном художественном музее Республики Беларусь (Минск, Республика Беларусь) в 2007 году, «Детский образ в русском искусстве» в Самарском областном художественном музее в декабре 2013 года – феврале 2014 года, «Мир детства XVIII – XXI веков» в Школе акварели Сергея Андрияки в декабре 2014 года – феврале 2015 года, «Усадебный дом. Мария Поленова. Василий Тропинин» в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени в сентябре 2019 года – январе 2020 года, «От барокко до модерна. Поиск духовности в русском искусстве Нового времени» в Музее В. А. Тропинина и московских художников его времени в 2022 году.

1856

*174. Вечерняя Москва. 1856. Х., м. 142х219 (Илл.: Рисунок В.23).

Собрания: Липецкий областной краеведческий музей.

175. Вид Москвы (В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) – Вид Москвы (Вид с балкона дома Кокорева), не датирован). 1856. Х., м.

Приобретен для лотереи в Училище живописи и ваяния в Москве в 1860 году.

Выставки: Художественные выставки в Училище живописи и ваяния в Москве в 1858 и 1860 годах.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1858

176. Портрет детей профессора Н. А. Вышнеградского. 1858. [Х., м.].

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

177. Добродетельная римлянка. 1858. Х., м.

Выставки: Художественные выставки в Училище живописи и ваяния в Москве в 1858 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

178. Спящая красавица. Копия с картины Скиавони. 1858. Х., м.

Выставки: Художественные выставки в Училище живописи и ваяния в Москве в 1858 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1859

*179. Портрет А. В. Киреевой (Портрет Олениной). 1859. Х., м. 82х66 (Илл.: Рисунок В.24). Подпись: *А. Мокрицкій. 1859.*

Собрания: Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки.

Выставки: Художественные выставки в Училище живописи и ваяния в Москве в 1860 году.

В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.) под названием: Портрет Олениной, датирован 1849 годом. В Государственном каталоге Музейного фонда РФ под названием: Портрет Киреевой (урожденной Алябьевой), датирован первой половиной - серединой XIX в.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*180. Портрет сыновей художника Владимира и Александра. (Портрет В. А. и Ал. А. Мокрицких, сыновей художника, в детстве.) 1859. Х., м. 52,5х63,5.

Собрания: А. А. Мокрицкого, К. А. Пирозерской (урожд. Мокрицкой), ГРМ.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1862-1864

181. Взятие богоматери на небо. Запрестольный образ в иконостасе церкви при школе межевых топографов в Москве. 1862-1864. Х., м.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

182. Пейзаж. 1862-1864. [Х., м.].

Приобретен для лотереи Училище живописи и ваяния в Москве в 1864 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

183. Пейзаж. 1862-1864. [Х., м.].

Приобретен для лотереи Училище живописи и ваяния в Москве в 1864 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

184. Пейзаж. 1862-1864. [Х., м.].

Приобретен для лотереи Училище живописи и ваяния в Москве в 1864 году.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

1865-1866

185. Пейзаж с натуры в окрестностях Москвы. 1865-1866.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.).

186. Пейзаж с натуры в окрестностях Москвы. 1865-1866. Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.).

187. Портрет (погрудный) Алексеевой. 1865-1866.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.).

1867

188. Пейзаж. 1867. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений при Училище живописи и ваяния в Москве в 1867 году. Был приобретен для лотереи.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

189. Пейзаж. 1867. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений при Училище живописи и ваяния в Москве в 1867 году. Был приобретен для лотереи.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

190. Внутренний вид итальянской виллы. 1867. [Х., м.].

Выставки: Выставка художественных произведений при Училище живописи и ваяния в Москве в 1867 году. Был приобретен для лотереи.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

Недатированные произведения

191. Лаццарони, предлагающий рыбу девушкам. Х., м. 30х36,6.

Собрания: Частное собрание в Москве

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Алексеева Т. В. Указ. соч.).

Графика

Рисунок

192. Рисунок с картины А. Г. Венецианова «Захарка». 1832.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

193. Портрет Н. А. Маркевича. 1833.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

194. Портрет С. А. Галаган. 1834.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

195. Кошка, глядящаяся в лакированный сапог. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

196. Фонарик. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

197. Портрет чумака. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

198. Портрет Л. К. Плахова. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

199. Германик. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

200. Боргезский боец. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

201. Анатомия головы. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

202. Автопортрет. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

203. Портрет Свечина. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

204. Петр Великий в Саардаме. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*205. Пет. (Рисунок Пета). 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

206. Анатомия. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

207. Копия с неизвестного произведения Рафаэля. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

208. Античная фигура. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

209. Германик. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

210. Рынок. (Ярмарка). 1836 год.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

211. Портрет С. А. Плетневой. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

212. Портрет О. П. Плетневой. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

213. Портрет гувернантки Плетневых, Марии Яколевны. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

214. Боргезский боец. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

215. Аполлино. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

216. Германик. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

217. Портрет М. А. Бенземан (в профиль). 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

218. Портрет Делисы (в профиль). 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

219. Портрет Казекова. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

220. Портрет К. П. (в профиль). 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

221. Проволочная головка. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

222. Череп. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

223. Дама и кавалер в четвертой фигуре кадрили. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

224. Боргезский боец. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

225. Анатомия. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

226. Кисть руки. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

227. Две головки скелета. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

228. Кисть руки. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

229. Портрет П. П. Ершова. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*230. Пушкин А. С. на смертном одре. (А. С. Пушкин в гробу). 1837. Б., наклеенная на картон, граф. кар. 15,1х16,9 (лист); 16х17,7 (подложка) (Илл.: Рисунок В.4). На обороте подложки подпись орешковыми чернилами: *«Снятъ съ натуры академикомъ Аполлономъ Николаевичемъ Мокрицкимъ, вечеромъ 30 января 1837 года и подаренъ имъ Петру Андреевичу Каратыгину. (См. Каталогъ Пушкинской выставки. СПб. 1880 г. стр.9 № 61.)»*. Со значительными изменениями оригинал Мокрицкого был вырезан на дереве К. О. Брожем и гравирован Л. А. Серяковым, опубликован в приложении к журналу «Русская Старина» в августе 1880 года.

Собрания: П. А. Каратыгина, Мемориальный музей-квартира А. С. Пушкина, Всероссийский музей А. С. Пушкина.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

231. Следок Германика. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

232. Лаокоон. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

233. Анатомия. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

234. Портрет Н. Менцова. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

235. Лаокрон. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

236. Торс Геркулеса Бельведерского. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

237. Портрет И. Т. Дементьева. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

238. Бюст К. П. Брюллова. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

239. Портрет А. Ф. и Ю. А. Мокрицких, невестки и племянницы художника. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

240. Портрет В. А. Богдановича, дяди художника. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

241. Ездовой. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

242. Гуси. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

243. Крестьянские дети (7 рисунков с натуры). 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

244. Портрет А. Ф. Мокрицкой, невестки художника (в профиль). 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

245. Портрет Ю. А. Мокрицкой, племянницы художника, танцующей с «мамкою». 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

246. Копия с иллюстрации Д. Флаксмана к «Илиаде» Гомера. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

247. Закат солнца. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

248. Дом Мокрицких в Пирятине. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

249. Портрет Галенко. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

250. Портрет В. А. Богдановича, дяди художника. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

251. Портрет молодой девушки. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

252. Кавалер и старичок. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

253. Портрет [Н. А.] Банземана. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

254. Копия с неизвестной работы Карраччи. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

255. Портрет Е. Т. Готовцева с племянником. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

256. Ян Усмович. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

257. Спаситель. 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

258. Натурщик. 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

259. Венера. 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

260. Боргезский боец. 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

261. Руки В. А. Жуковского (копия с портрета В. А. Жуковского работы К. П. Брюллова). 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

262. Эскиз для программы «Добродетельная римлянка». 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

263. Портрет Жигмонта. 1838.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

264. Портрет В. И. Штернберга (в профиль). 1839.

Собрания: Был сделан в альбоме Е. П. Гребенки. Принадлежал Н. Д. Быкову, мнх неизвестно.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

265. Портрет У. И. Клодт фон Юргенсбург, жены скульптора. 1839.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

266. Автопортрет. 1839.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*267. Карикатура «В. Штернберг болен. Бенуа приколачивает к стене одеяло – профиль М. Эльстон». 1841. Б., тушь, кар. 17,6х14,3.

Собрания: Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева.

Акварель.

268. Портрет С. А. Галаган. 1834.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

269. Портрет Вульферта. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

270. Портрет Шевича. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

271. Портрет Шевича. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

272. Портрет Э. Ф. Потс. 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

273. Портрет Р. И. Лукомского (исполнен совместно с И. М. Сошенко). 1835.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

274. Портрет Валмусова. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

275. Портрет Ал. Н. Мокрицкого, брата художника. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

276. Портрет Свечина. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

277. Портрет [М. П.] Глинки. 1836.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

278. Портрет Ивановой. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

279. Ездовой, пасущий гусей. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

280. Портрет М. Бородиной. 1837.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

*281-323. Рисунки классные и костюмы (итальянские народные) акварелью 42 номера. 1841-1842.

Упоминается: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2: 1842 г. Ед. хр. 3600. Л. 2. В списке произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого) под названием: Костюмы (итальянские народные). При этом, в качестве источника сведений о данных произведениях исследователем указан следующий лист документа РГИА (ранее – ЦГИА): Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 360. Л. 2. Очевидно, в номере дела имеется опечатка: Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 360 (с заголовком «Академия художеств Министерства императорского двора. 1824 г. Дело о доставлении в Департамент народного просвещения ведомостей о переменах в чиновниках Академии за 1824 г.») вместо Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360. Первый вшитый в дело РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3360 документ (рапорт Мокрицкого в Совет Императорской Академии художеств, в котором художник перечисляет произведения, отправленные им в августе 1847 года из Рима в Санкт-Петербург) находится на листах 2, 2 об., 3, 3 об. Однако работы, созданные в 1841-1842 годах, в данном документе не упоминаются.

Вероятно, в их числе:

*Костюм неттунской женщины.

Упоминается: Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830 – 1850-х годов. М., 2018. С. 383.

*324. Рисунок. 1845.

Упоминается: Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830 – 1850-х годов. М., 2018. С. 387.

*325. Рисунок. 1845.

Упоминается: Степанова С.С., Погодина А.А. Рим – русская мастерская. Очерки о колонии русских художников 1830 – 1850-х годов. М., 2018. С. 387.

326. Соррентинка у калитки сада дарит плодами пустырника. Копия с акварели В. И. Штернберга. 1853.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

327. Пейзаж с натуры (для г-на Бабкина). 1858.

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

Литография

*328. Портрет А. В. Кольцова. 1836. Бумага, литография

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого). Справа от изображения надпись: *Р. Апол. Мокрицкій*. Ниже автограф-факсимиле А. В. Кольцова.

Собрания: Государственный музей А. С. Пушкина; Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля.

329. А. С. Пушкин в гробу. 1837.

Собрания: Всероссийский музей А. С. Пушкина;

Упоминается: список произведений А. Н. Мокрицкого (Дневник художника А. Н. Мокрицкого).

Приложение В

Альбом иллюстраций



Рисунок В.1. Девушка на карнавале (Мария Джоли). 1840-1845 годы. Х., м. 135х99. Таганрогский художественный музей



Рисунок В.2. Перспективный вид галереи Эрмитажа вдоль висячего сада. 1833 год. Х., м. 91х70,5. Государственный Эрмитаж



Рисунок В.3. Субботнее собрание у В. А. Жуковского. 1834-1836 годы. Х., м. 54,3х106,7 (по центру 107). Всероссийский музей А. С. Пушкина



Рисунок В.4. Пушкин А. С. на смертном одре. (А. С. Пушкин в гробу). 1837 год. Б., наклеенная на картон, граф. кар. 15,1х16,9 (лист); 16х17,7 (подложка). Всероссийский музей А. С. Пушкина



Рисунок В.5. Портрет Е. И. Пузино. 1835 год. Х. м. 82,5х62. Государственный Русский музей



Рисунок В.6. Портрет П. И. Пузино. 1835 год. Х. м. 81,5х65. Государственный Русский музей



Рисунок В.7. Турчанка. 1843 год. Х., м. 99х74. Ярославский художественный музей



Рисунок В.8. Рим. Итальянки на террасе (Тарантелла). 1846 год. Х., м. 35х47,5. Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения



Рисунок В.9. Итальянец. 1848 год. Х., м. 58х48. Государственная Третьяковская галерея



Рисунок В.10. Вилла Фальконьери во Фраскати. Вход к «Зеркалу кипарисов». 1842 год. Х., м. 61х48. Государственная Третьяковская галерея



Рисунок В.11. Итальянский пейзаж с античными руинами. 1847 год. Х., м. 68х88. Государственный Русский музей



Рисунок В.12. Озеро в горах. 1848 год. Х., м. 75х100. Музейный комплекс имени И. Я. Словцова, Тюмень – структурное подразделение Тюменского музейно-просветительского объединения



Рисунок В.13. Портрет Е. П. Гребенки. 1833 год. Х., м. 70х60. Национальный музей Тараса Шевченко (Киев, Украина)

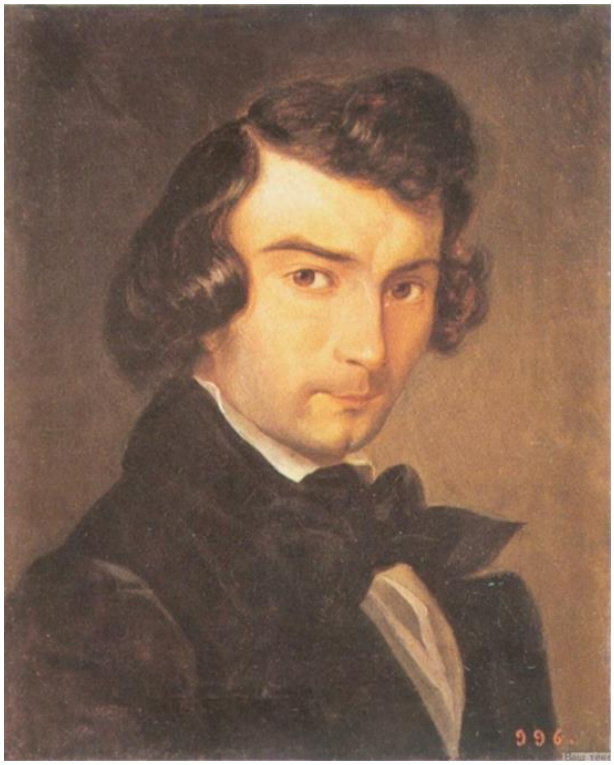


Рисунок В.14. Автопортрет. 1830-е годы. Х. м. 32,7х26,5. Государственный Русский музей



Рисунок В.15. Портрет Н. В. Кукольника. 1836 год. Х., м. 36х30. Литературный музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук



Рисунок В.16. Семейный портрет. 1837 год. Х., м. 41,5х32. Государственный Русский музей



Рисунок В.17. Женский портрет. 1841 год. Х., м. 108х84. Калужский музей изобразительных искусств

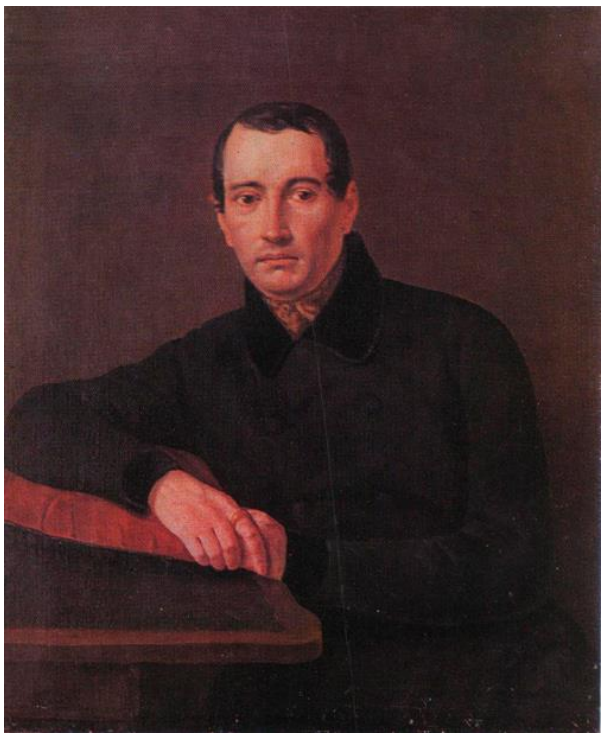


Рисунок В.18. Портрет неизвестного. (Портрет неизвестного (Кольцова ?)). 1850-е годы. Х., м. 80,5х67,3. Национальный художественный музей Украины (Киев, Украина)



Рисунок В.19. Утро в Апеннинах. Х., м. 1852 год. 77,5х104,5. Собрание Ю. В. Невзорова



Рисунок В.20. Карнавал. (Итальянки на балконе). 1852 год. Х., м. 165х140,5. Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова



Рисунок В.21. Портрет М. А. Мокрицкой, жены художника. Х., м. 1853 год. 77х61. Национальный художественный музей Украины (Киев, Украина)



Рисунок В.22. Портрет девочки в белом платочке. 1853 год. Х., м. 42х37,5, овал. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени



Рисунок В.23. Вечерняя Москва. 1856 год. Х., м. 142х219. Липецкий областной краеведческий музей



Рисунок В.24. Портрет А. В. Киреевой (Портрет Олениной). 1859 год. Х., м. 82х66. Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки