

# МОВОЮ ДОКУМЕНТІВ

---

## СПОГАДИ МИХАЙЛА ЖУКА ПРО КИЇВСЬКУ ШКОЛУ МИКОЛИ ІВАНОВИЧА МУРАШКА (ОДЕСА, 1951-52 рр.)

(Підготовка до друку, вступне слово, коментарі Ольги  
Єрмоленко, Наталії Суспи)

*1905 року до нашого древнього Чернігова приїхав на роботу та на постійне мешкання талановитий художник і поет, учень Київської рисувальної школи М.І.Мурашка, випускник Краківської Академії Мистецтв Михайло Іванович Жук. Він одержав призначення на посаду учителя малювання в жіночій гімназії, а згодом у духовній семінарії.*

*Високоосвічений, інтелектуально багатий митець скрізь шукає для себе духовну віраду: художників, письменників, громадських діячів. У Кракові його близьким другом стає Б.Лепкий, у Львові М.Жук сходиться з Нечуєм-Левицьким, Старицьким, Лисенком, Саксаганським, Садовським. Чернігів оточує Михайла Жука своєю інтелектуальною аурою: Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, Микола Вороний, Володимир Самійленко, Микола Чернявський, Степан та Іван Бутники, Петро Циганок, Іван Рашевський.*

*Михайло Іванович активно входить у чернігівське коло. Одразу по приїзді він приходить до Михайла Коцюбинського. Ось як згадує про це дочка М.Коцюбинського Ірина Михайлівна: «Задзвонив дзвоник. Служниця Явдося відчинила двері, і до передпокою ввійшло двоє: молодий чоловік з м'яким виразом обличчя, з трохи опуклими блакитними очима, з кучерявим білявим волоссям, високим чолом. Одягнений він був скромно, в сіренький костюм. З ним огрядна енергійна жінка – його мати».*

*Уже з першої зустрічі Михайло Жук сподобався М.Коцюбинському, і знайомство згодом переросло в міцну дружбу. Приятелі зустрічалися майже щодня, а влітку М.Жук виносил в садку Коцюбинських оберемки квітів, які потім малював у своїй майстерні. Охоче малює художник портрети М.Коцюбинського та його дочок Оксани та Ірини, допомагає в усьому родині вже й після смерті письменника.*

*А тоді молоді, завзяті, енергійні М.Коцюбинський та М.Жук творять не тільки самі, а й шукають і допомагають талановитим юнакам – учням духовної семінарії та реального училища – знайти своє місце в творчій ніші.*

*На літературні суботи до Михайла Коцюбинського учитель приводить своїх найулюбленіших учнів Павла Тичину, Аркадія Казку, Василя Еланського, Олександра Соколовського. Разом з М.Коцюбинським Михайло Жук радіє кожному творчому здобутку своїх учнів, а на Павла Тичину покладає надії ще й як на художника, довіривши йому ключі від малювального класу в семінарії.*

*Між М.Коцюбинським і М.Жуком росте не лише взаємна людська симпатія, а й творча взаємодія. Михайло Коцюбинський допомагає молодому товаришеві опублікувати перші літературні твори в «Літературно-науковому віснику», а Михайло Жук створює два прекрасні прижиттєві портрети М.Коцюбинського, ілюструє його твори.*

*М.Жук захоплюється фотографією. І частим об'єктом фотографування ставала родина Коцюбинських. Завдяки цьому збереглася чимала колекція родинних фотографій Коцюбинських.*

*Радість спілкування була обірвана смертю М.Коцюбинського, яка сталася в присутності М.Жука. Знімки похорону теж були зроблені художником.*

*Ще довгий відрізок часу М.Жук живе в Чернігові. За прикладом свого старшого товариша Михайло Іванович збирає у своєму домі творчих людей на літературні сесії, даючи можливість вільного і плідного спілкування письменникам і художникам.*

*Сам багато й успішно працює на ниві літератури: видає поезії, казки для дітей зі своїми малюнками.*

Лютнева революція 1917 року пробудила в багатьох, в тому числі і в М.Жука, потяг до національно усвідомленої роботи. Художник їде до Києва, бере активну участь у створенні Вищої художньої школи в Україні – Академії мистецтв, керує портретною майстернею вузу, де одержує звання професора.

Через два роки, 1919-го, М.Жук повертається до Чернігова, викладає малювання в школі ім. М.Коцюбинського, очолює ізостудію при губнаросвіті, створює аматорські драматичні хорів та музичні гуртки.

Михайло Іванович одержує «Охоронний лист» на художню майстерню, яка однак не стає його власністю. «УРСР. Робітничо-селянський уряд. Комісаріат народної освіти. Відділ мистецтв. Всеукраїнський комітет образотворчих мистецтв. 4 липня 1919 р. № 410, Бібіковський бульвар.

На підставі декрету Раднаркому УРСР про історичні художні цінності («Известия ЦИК», 3<sup>о</sup> апреля с.г.за № 11) приміщення в м. Чернігові по Воскресенській вулиці, в будинку Фесюкової, яке займає художник професор Академії мистецтв Михайло Іванович Жук під художню майстерню, а також увесь інвентар художньої техніки переходять у відання Народного комісаріату освіти і реквізиції не підлягає, а також не може бути забрано іншою установою».

Протягом усього життя М.Жук багато уваги приділяє книжковій графіці. Він намагається перетворити книгу в твір мистецтва, вводить елементи українського орнаменту. В 1904 році працює над ескізом до книги «300 найкращих українських пісень». Через рік сам пише й ілюструє книги для дітей «Ох» та «Три глечики», в 1909 році оформляє книгу М.Коцюбинського «З глибини». 1912 року М.Жук ілюстрував свої поезії «Співи землі» та книгу М.Коцюбинського «Тіні забутих предків». Потім – обкладинка до «Грицевої шкільної науки» І.Франка, своїх же «Дрімаліків», переклад творів М.Коцюбинського шведською мовою тощо.

На замовлення кооперативного видавництва «Книгоспілка» створює серію портретів-плакатів класиків української літератури. 1925 року 20 таких плакатів М.Жук виконав у техніці кольорової літографії, вісім були випущені: «Г.Сковорода», «І.Котляревський», «Т.Шевченко», «П.Куліш», «Марко Вовчок», «М.Коцюбинський», «І.Франко», «Леся Українка». Далі випуск плакатів-портретів припиняється.

По суті, художник позбувається заробітків, а родину треба утримувати.

Михайло Жук звертається до Академії наук, до вченого секретаря А.Кримського (аналогічний лист і до голови уряду України Х.Раковського) з листом: «Велмишановний Агафангел Юхимовичу! Як Вам відомо, я український літератор і художник. Звичайно, що зараз доволі бути просто культурним робітником, щоб ледве тягнути своє існування, а коли в додаток ще мати титул українського робітника на Україні, що це звичайно забезпечує крах. Я маю родину з чотирьох чоловік, а головне маю двох дітей у тому віці, коли їм потрібна школа, а шкіл немає. Крім того, я вже два місяці як без заробітку і без посади. Все, що можна було на протязі революції проїсти, вже проїдено. Дружина моя учителька і одержує не постійно, а випадково 50 міліонів на місяць. Вона учителька рукоділля, от усі ресурси. Дають мені академічну пайку, але вона теж має вигляд випадковий і дуже мізерний. Наприклад, 23 фунта борошна, 23 фунта солонини з крупною на всю родину. Працювати в своєму обсязі я не маю змоги: немає художніх матеріалів (для малювання), писати, правда, пишу, а складаю у шафу-шухляду од столу, бо немає де друкувати. Прошу дозволити мені уїхати до Америки, не через політичні причини, а тому, що немає чим дихати і все одно я позину тут безславною смертю, нічого не давши не собі, не людям. Ви також розумієте, що я лишився на Україні, до цього момента в надії, що робота для мене тут буде, але далі залишатися не годен. Я й так доволі нагодован в минулому царськими насильствами.

23 березня 1923 р. Чернігів, вул. Воскресенська, 46».

На листі резолюція: «Дати відповідь, що Академія в даних справах допомогти не може».

Та все таки в 1925 році Михайлові Жуку пропонують роботу в Одеському по-

літехнікумі мистецтв (пізніше – інститут) на посаді керівника новоствореної графічної майстерні. Тут він викладав літографію.

1928 року на архітектурному факультеті було відкрито відділ майоліки, який згодом переріс в керамічний факультет, і очолив його професор М.І.Жук. Михайло Іванович освоює декілька видів художньої техніки: станкова графіка, ксилографія, лінорит, літографія, починає успішно працювати у техниках акватинти, офорта, сухої голки, передає свої знання студентам.

В Одесі добігає кінця життя видатного майстра пера і пензля.

Ще 1955 року громадськість України відзначала 50-річчя художньої і літературної діяльності М.Жука. Йшла мова про видання його вибраних творів, яке так і не здійснилося.

Останні роки майстер тяжко хворіє, прикутий до ліжка. Він писав спогади, творив поезії, перекладав Оскара Уайльда.

8 червня 1964 року зупинилося його серце.

Багатий архів художника розпорошений серед музеїв та колекціонерів Одеси, Києва, Чернігова.

У Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику зберігається велика кількість матеріалів М.Жука: малюнки, портрети, фотографії, особисті речі. Серед них – спогади про малювальну школу Миколи Мурашка, – надзвичайно цікаві, написані вправною рукою талановитої людини, з великим фактологічним матеріалом.

Пропонуємо читачам журналу поринути у світ художників – відомих і не дуже, з якими доля звела Михайла Жука.

1. Бурд Герц. Обранець двох муз.// Вітчизна. – № 8. - 1968. – С. 188-193.

2. Єрмоленко О. Спадицина М.Жука у фондах музею-заповідника М.М.Коцюбинського. В кн.: До історії формування зібрання Чернігівського обласного художнього музею.//Збірник наукових матеріалів. – Чернігів. – 2003. – С. 54-59.

3. Жук Михайло. Альбом. К. – 1987. – 119 с.

4. Жук Михайло. Співи землі. Чернігів – 1912. – 128 с.

5. Каталог виставки художника М.Жука. – Одесский Дом-музей им. Н.К.Рериха. – 2006. – 73 с.

6. Пархоменко Інна. Михайло Жук – поет і художник.// Слово і час. – № 7. – 1991. – С. 85-89.

7. Спогади про Михайла Коцюбинського. К. – 1989. – С. 191.

## А-5447

Гадаю, що моє бажання подати свої спогади про художню школу Миколи Івановича Мурашка в Києві<sup>1</sup> можуть заслужити увагу читача. Це теж сторінка минулого, але минулого, що розсіювало морок, що скромно творило культуру серед загального занепаду, що дало можливість талановитій молоді (в тому числі й Серову<sup>2</sup>) робити перші кроки до вершини малярської культури, що потому завершувалася або в школі живопису, скульптури й архітектури в Москві, або в Академії в Петербурзі.

Товариш Рєпіна<sup>3</sup> по Академії – Мурашко віддав багато своїх сил і уваги на справу художньої освіти на Україні.

Художня школа була заснована в 1875 році, а я прийшов уже на її розклад, напередодні того, коли малося відкривати «з правами» школу (під егідою Петербурської Академії Мистецтва).

Нам усім було шкода учбового закладу М.І.Мурашка. За його школою вже малося багато років педагогічної праці, створилися навіть традиції художньої культури, а головне – вона причаровувала своєю свободою, своїм демократизмом. Не маючи офіційних прав на видачу дипломів, найменше вона мала й випадкового контингенту. До неї вступали люди, що дійсно любили мистецтво. Школа нічого не обіцяла, але й не нав'язувала ніякої казенщини, що в більшій мірі панувала в тодішніх офіційних установах. Правда, й тут переводили з класу до класу, починаючи з класу геометричних фігур і до живої натури включно, але не було жодних оцінок і жодних категорій.

Коли тебе перевели, то вважали, що ти засвоїв матеріал в тій мірі, що можеш працювати й продовжувати навчання далі. Коли тебе не переводили – значить тобі треба було ще попрацювати. Оцінкою служив переклад, а перекладений нічим не одрізнявся од свого товариша. І це нікого не ображало й не будило зайвої пихи, що я, мовляв, кращий, а ти гірший, що з мене будуть люди, а з тебе ніщо. Не було ніяких інспекторів, і ніхто не стежив, щоб ти приходив щоденно. Як спізнялися до початку занять (а це було дуже рідко), то терпляче очікували, коли можна буде зайти до класу, а можна було зайти лише на перерві. Ніяких меж, що до завдання в годинах не ставилося. Межі ці визначав педагог, який просто казав: – Завтра ти почнеш то-то, розмір рисунку повинен бути такий-то, і все.

Тиша під час роботи панувала абсолютна. В цих умовах, ми, учні, почували себе дуже вільними й цілком самостійними.

Ми в першу чергу відповідали самі перед собою, а свідомість цієї відповідальності найвища, якої може досягнути людина.

І ця відповідальність виростала разом з нами, з нашими успіхами, з нашими поривами до праці. Серед складу учнів була частина хлопчаків 10-13 років, що часом могли пустувати. Але після двох, найбільше трьох розмов з директором (себто з Миколою Івановичем) такі випадки ліквідувалися зовсім, і життя школи йшло нормально. Після третього разу (непоправні) зовсім виключалися зі школи, і ніщо не могло примусити директора змінити свою постанову. За чотири роки мого перебування в школі я пам'ятаю лише один випадок виключення учня.

Треба ще відзначити, що школа Мурашка впливала й на художнє життя міста. Наявність школи, та ще школи, що працювала довший час, не могла не відбитися на культурному рівні населення. Тим більше, що школу відвідували й літографи й гравірувальники й ліпники й деревообробники. Всім вона давала підвищення культурного рівня, а тим саме підвищувала й рівень роботи того ж саме літографа, ліпника, деревообробника і т.д.

Ще особливо треба згадати, з якою любов'ю ставилися до школи видатні майстри живопису.

Репін, Полєнов, Ге, Віктор Михайлович Васнєцов, Нестєров та інші не тим лише виявили свою любов, що подарували свої твори до галереї школи, а кожного разу, коли хто з них бував у Києві, – навідували школу, давали свої поради учням.

Надзвичайно великою культурною допомогою слугувала нам збірка приватного музею братів Ханєнків<sup>4</sup>. На чолі з Миколою Івановичем ми відвідували цей музей двічі на місяць. Музей Ханєнків був зачинений для широкого загалу і ним користувалися або добрі приятелі господарів, або видатні вчені.

Мурашко для своїх учнів – теж набув права на відвідування музею.

І це було його великою заслугою і заслугою Ханєнків, що давали змогу молоді бачити прекрасні оригінали живопису Голанців – портрети, натюр-морти, інтер'єри, а також побутові речі нашої батьківщини, – фарфор, тканини, чеканне срібло, шкло й т.і. Хороший відділ був старовинної руської ікони. Разом з галереєю в самій школі, з Володимирським собором<sup>5</sup>, а ще більше з виставками «Передвижників»<sup>6</sup>, – міцнівся фундамент художньої освіти. Особливо впливали «передвижники», що вчили нас приглядатися до життя, вивчати його зміст і засобами мalarства говорити до глядача, доносити свою думку до нього.

## Київ

Я прибув до Києва у вересні 1896 року<sup>7</sup>. До Києва великих міст я не бачив, крім Херсона, де жив мій дядько, мамин брат, Іван Микитович Крюков. Херсон і Київ, наче дві сторінки в ілюстрованому журналі. Уважно подивився на обидві і зразу ж викреслив Херсон зі своєї уяви. Мені було тоді тринадцять років, і така рішучість була цілком натуральною для мого віку й для мого світогляду.

Оселилися ми, себто батько, мати і я, на самому початковій Боричового току, де наняли невеличку кімнатку з кухнею. Мій шлях до міста йшов на стрімкі сходи

Андрієвської церкви, а там через Софійську площу з пам'ятником Богдану Хмельницькому на Велику Володимирську вулицю. На тій же вулиці, трохи за прорізною, стояв будинок Міхельсона, де й містилася рисункова школа М.І.Мурашко. Тут же, недалечко, в садочку, розташувалася «Золота брама», що являла собою незрозумілі руїни якогось далеко часу.

Там, де ми жили, дальшого проїзду не було і вся вулиця перебувала завжди тихою, наче ганок під горою. Як на долоні розташувався перед очима Поділ, Дніпро, частина Десни, синяві смуги лісів на обрїю землі Чернігівської, а в глибині – Куренівка.

Низче за Боричев ток ішла інша вулиця і всі двори ліпилися до нашої вулиці тільки поверхом низче. Я дуже полюбив цей шматочок дороги до сходів Андрієвської церкви, бо мав нагоду стежити за життям людей низчого поверху.

Кожний двір зробився мені знайомим: я знав у якому дворі стоять човни, де на дахах сохнуть со[н]яшники; скільки в якому дворі курей, качок, індиків, поросят. Якими ковдрами хто вкривається, яку одержу носять та скільки дітей в кожному дворі. Це була наче книжка, яку я щодня перегортав на тих же саме сторінках. І мені було завше весело розглядати одне й те саме. Хіба може докучити життя?

Нарешті певного таки дня ми з мамою і цілим жмутком моїх таки ж малюнків у моїх же руках, – вирушили до Миколи Івановича Мурашко.

Які то були малюнки? – от те звичайне, що буває в таких випадках: копії з репродукцій «Нивы»<sup>8</sup>, «Родины»<sup>9</sup>, «Вокруг света»<sup>10</sup> й тому подібне.

Ми не довго чекали, і нас запросили, до кабінету директора. Репрезентувала мене мама, бо я наче позбувся мови, стояв і тремтів, скося поглядаючи, як мої малюнки перегортав Мурашко. Перегортав він довго і дивився уважно. А я почував себе все гірше і гірше. Кожний свій малюнок я бачив ніби вперше, ніби чужий, і бачив безліч помилок. А тут же на стінах в кабінеті такі чудові роботи і олівцем і в акварелі і олійними фарбами.

– Ну й ну! Що ж то буде?

Та чого він все мовчить? Хоч би тобі яке слово. Мама поривається дати пояснення, але він, директор, припиняє усі спроби. А маму не легко втихомирити, а ніж й вона мовчить. І так моторошно посеред тиші кабінету, що так оздоблений чийось творами. Може то все сам Мурашко малював? – майнуло у мене в голові. – Директор – поправився я. Було не зручно навіть у думці так мовити «Мурашко». Він же на правду директор. Я пильно дивлюся на його. Він одягнений у чорний сурдут. Голова, з дуже ріденьким волоссям, загострена угорі. Вуса й борода, а особливо борода, досить пишні. Обличчя біле з високим чолом. Очі привітні, але трохи лукаві, що дуже непокоїть мене. Нарешті Микола Іванович сказав мамі заплатити за моє навчання три карбованці на місяць і що я можу ходити до його школи. Ще додав до цього, що коли я буду добре працювати й не лінуватимуся, то й зовсім за навчання платити не буду, але це вже залежить од мене, од моєї роботи, од моєї пильності, од мого старання. Сказав ще, що треба принести з собою. Одним словом мене наче на хвилі підняло вгору і я побачив таке, чого ніколи ще не бачив і що може ввижатися лише один раз в житті. Додому з мамою я не йшов, а наче линув на крилах. Завтра я буду в школі, завтра я по справжньому буду навчатися малярству!

### Перший день

Коли я прийшов до школи, то було ще занадто рано і туди не пускали. Крім мене – ще нікого не було. Мені весь час видавалося, що там, се б то в школі, помилилися і помилилися якраз сьогодні, коли для мене настав перший день мого навчання. Що ж такі помилки, очевидячки, бувають. І того, що трапляються такі помилки я зовсім не знаю, що мені робити іменно тепер, коли там помилилися. А що трапилася помилка, – це я добре відчуваю усією своєю істотою. Не можу ж я, тільки я помилятися.... Там також можуть помилятися. В руках у мене зошит для рисування з гарними білими аркушами, де кожний аркуш по середині перекладе-

ний цигарковим папером. Крім того, зовсім новенький дерев'яний пенал, де, я так виразно це бачу, спочивали, два новеньких олівці, хороша гума із слоном і невеличкий, але дуже гострий ножик. Це все було придбано за порадою директора і придбано в величезній крамниці на Хрещатику. Мене тільки засмутило, що просто недозволено було купувати ніяких фарб. Чи ж можна обійтися без фарб, коли все, що я бачив навколо, грало іменно фарбами. А тут лише папір, два олівці, гума зі слоном і ножик. А на шитковій, на пеналі, чітко написано: «Чернуха». Хрещатик. Крамниця канцелярських і письмових приладів». В тій же крамниці були й акварелі. Вони мені добре тоді запали в очі. Всі люди, звичайно, дорослі, ніби змовилися, що всяке навчання повинно бути найбільш нудним. Те саме я відчував, коли навчався читати або писати. Те саме трапилося й тепер: розділили навмисне, що треба спочатку тільки робити вправи олівцем, а тоді вже можна й до фарби братися. Це мені було легко робити, коли я копіював з «Ниви», бо там фарби відсутні, а як же воно вийде, коли я почну працювати «по натурі», як суворозазначив Мурашко /працюй лише по натурі/, як у натурі все забарвлено в якийсь колір, а я цей колір навмисне повинен не бачити, а навмисне бачити все так, як воно є в журналі. І мені знову видалося, що це зроблено для того, що би науку мистецтва зробити такою ж нудною при навчанні, як читання й писання. З таких іменно міркувань я й упрохав маму купити мені коробочку з акварелями, де було чудових два пензлики – один більший, а другий менчий і обидва на одному держальці. Я запевнив маму, що до школи цього брати не буду, а буду працювати дома сам «по натурі» і тільки по натурі.

Так я стояв і міркував перед замкненими дверима школи. Я намагався собі з'ясувати те протиріччя, що так яскраво повставало в моїй уяві: ти повин[ен] працювати лише по натурі, а разом з тим не вживати фарб, себто бачити не так, як воно є, а якось по-чудному, не по-справжньому. Друге діло, коли я копіював – там було очевидно, що треба робити так, як воно є: однокольорове можна робити олівцем, а коли хромо-літографія, то виразно, що потрібні фарби. Так я робив, і це не викликало у мене сумнівів. А виходить зовсім інакше. Тут щось не так, і відповідь я певне дістану тут, у школі. Зараз же я просто збентежений і такого складного питання сам не вирішу. Треба чекати. Може, день, може, два, а може, й довго – хіба я знаю!

Напроти дверей до школи Мурашка – другі двері, де на табличці по синьому полю золотими літерами написано: «Приватна жіноча гімназія Бейтель». Туди вже заходять дівчатка у бурякових сукенках з білими комірчиками і з білими нарукавничками. По двоє, по троє, а то й більше. Вони поводяться дуже весело й шумливо і мене не минають своїми гострими, блискавичними поглядами. А двері їх неустанно ковтають, як велетень у казці, – по двоє, по троє, а то й більше. Біля дверей до школи Мурашка вже також зібралось кілька хлопчаків. Вони розмовляють про між себе, а я поки що «чужий» і стою осторонь. Невдовзі клацнув з середини ключ і сезам розчинився. Я останнім увійшов за хлопчачками і попростував з ними до роздягальні. Так потому з'ясувалося. Праворуч і ліворуч по коридорові – дві великих кімнати, де всі стіни завішані малюнками. В кінці коридор звертає ліворуч, і аж тоді я трапляю до гардеробу. Це світла кімната, менша половина якої перегороджена дерев'яними ґратами, а там повно вішалок на верхню одягу. Я скидаю своє пальто, відаю кашкета і отримую залізний, кругленький номерок зі шворочкою.

### **Я в школі!**

Не знаю ще, куди саме піти, бо за гардеробом видно дальший коридор, але воно якось буде. Треба почекати. Людей прибувало все більше і більше. Хлопчаків таких, як я, було небагато. А дівчаток мого віку й зовсім не було. Приходили люди з вусами й бородами та з великими скриньками на ремінці через плече. Приходили жінки, також дорослі і також зі скриньками. Вони роздягалися, отримували залізні номерки так само, як і я, але поверх одяжі вбиралися в халати темно-синього або темно-сірого коліру і разом зі скриньками швидко зникали в кори-

дорі, де я щонедавно проходив. Хвиля прибулих то збільшувалася, то рідшала, а коли задзвонив дзвоник, що поважно виконав той же гардеробник, – в гардеробі зразу нікого не стало.

Я опинився, як риба на мілкому, бо не знав, куди мені йти. Але раптом з глибини того коридору, що йшов за гардеробом, з'явилася постать Миколи Івановича. Руки за спиною, піднесена до гори борода, йде рівно, наче нічого й не бачить, а насправді не тільки бачив мене, але вже пам'ятав і моє прізвище.

– Що ж, Жучок, так час марнуєш? Треба працювати, ти ж не гуляти сюди прийшов!

– Я не знаю куди, – стеряно промовив я.

– Бач який незнайко! – і його рука м'яко взяла мене за плече і владно підштовхнула вперед себе.

Ми йшли знову тим саме тьмяним коридором. Йти попереду мені видавалося незручним, бо таким чином я можу вийти й зі школи.

Було би краще, коли б я йшов позад директора. Він би спинився, спинився б і я, а то як я вгадаю, де мені спинитися.

– Я тебе зараз познайомлю з твоїм «репетитором», і він дасть тобі роботу. А вдруге, щоби після дзвоника я тебе в гардеробі більше не бачив.

Я обернувся і глянув на нього. Він ласкаво усміхнувся в бороду, і ми увійшли до тої великої кімнати, що була праворуч од входу. Цілий ряд столів, а за ними так само в ряд на табуретах різного віку чоловіків і жінок. Перед кожним стояли моделі дерев'яних геометричних фігур, таких чистих і таких різноманітних, що трудно собі й уявити. Стоять моделі поодинокі, стоять по дві, по три, по чотири враз. Всі мають такі ж зошити, як і я, всі напружено працюють. Мовчки встали, коли увійшов директор, і також мовчки й тихо сіли. Знову повна тиша, тільки чути, як шурають олівці по паперу.

«Репетитор», молодий хлопець, на прізвище Летаєв, приймає мене під свою опіку. Микола Іванович ще раз прихильно стискає моє плече, і я бачу, як його постава тихо впливає з кімнати: борода вгору, руки знову за спиною.

Летаєв знаходить мені місце, ставляє переді мною звичайний куб, пояснює, як і що я маю робити. Тоді переходить до інших, і коли за якихось півгодини я знахожу його очима, то бачу, що він сидить збоку з альбомом невеличкого розміру і сам працює по натурі. Працює не фарбами, а так, як і всі ми, звичайним олівцем. Працює заглиблено, як і кожний із нас. Знову у мене виникає питання, що його змушує працювати олівцем. А вже він «репетитор» і певне йому цікаво робити так, як він бачить, а не так, як вимагає навчання. Та й навчання він, мабуть, уже закінчив, коли нас навчає. Але як спитати, що би він не рахував мене за дурника, я кому не відомо те, що кожному тут уже давно відомо. Треба виждати слухаючого часу. І слухний час прийшов незабаром у моїй же власній роботі. Коли Летаєв присів до мене, щоби поглянути мій рисунок, то виявилось, що простий куб я зробив геть-геть погано. Перш за все він звернув мою увагу на те, що я нехтую «пропорціями», що зовсім не розумію скорочення площин і що занадто поспішно почав накладати тіні. Без ніякого жалю він стер мій рисунок гумою зі слоном (од чого мій слон постраждав чимало), але стер рисунок так, що його було трохи видно. Тоді тоненькими рисками почав робити все на ново. Я наочно побачив усі ті хиби, що крилися у моєму рисунку. Мені було просто боляче фізично відчувати свою неолодність. Тут же він пояснив, як треба робити виміри, працюючи по натурі.

– Простягни праву руку на всю довжину вперед. Приплющ ліве око, а на олівці, що в тебе в правій руці, одклади нігтем великого пальця розмір тої площини, що ти виміряєш. Тоді посунь той вимір на площину, з якою ти порівнюєш, і довідайся – скільки разів одна площина міститься в другій. Так само зроби і в себе на твоєму рисунку, порівнюючи до розмірів твого ж рисунку. Тільки май на увазі – корпус тіла не посувай ні вперед, ні назад, ні на боки, а також звертай увагу, щоб олівець в правій руці був завше рівно перед твоїм оком, а не забігав уперед або назад. Не починай тільки з вимірів, а роби спочатку все на око, а тоді вже перевірши, як

воно в тебе вийшло. От тут я на довший час забув, що існує колір, а зрозумів, що існує на початку «Пропорція» і що тої пропорції досягти не так то вже й легко. Звичайний чурбачок у вигляді куба, з липового дерева не дається ні окові, ні руці. Всі, що мають очі, бачуть, що це куб, що він стоїть на полірованій поверхні столу, що видно дві частини просто і одна зверху, що навіть той куб відбивається тмянно у столі. Але одно бачити так, як всі, а друге діло, коли треба по-справжньому бачити, бачити не байдужно, а бачити для діла, бачити так, щоб олівцем розповісти те, що бачиш. От так, як людське слово, що би ти його міг записати і не забути, а коли забудеш, то, щоби прочитавши, згадав би у повній мірі. Значить, бачити й читати все од зору, та неоднаково, бо криво написане слово – буде те саме слово, що воно визначає, а криво щось намальоване буде не те, що воно визначає. А тому й дивитися треба по-іншому, а тому й для малюнку існують «пропорції», а для написання слова «пропорції» не мають вирішального значіння. Такі думки виникали в мене, коли «репетитор» Летаєв виправляв мій рисунок. Я сказав, що на довший час забув про колір, але це було зовсім не точно, бо часом жадоба кольору мене настільки опановувала і настільки хвилював цей поділ (я був переконаний, що він штучний), що з моїх очей пропадав олівець, як знаряддя не тільки непотрібне, але в значній мірі шкідливе. Інтуїтивно, як дикун, я відчував, що колір і рисунок це одне й те саме і що нарізно їх вивчати – це значить глушити в людині ту єдність, що вона носить в собі в самому зародкові, єдність кольору й рисунку. Це було те безпосереднє, що криє в собі кожна нормальна людина. Так я думав, а на ділі корився тому, чого від мене вимагали.

На перервах я приглядався до рисунків своїх товаришів. Недалечко сидів кремезний і дорослий парубок Шульга. Перед ним стояла модель з багатьох геометричних фігур. Але як він це все зробив! Ну, от так, як воно було перед очима. А тіні – ні одної зайвої плямочки. Навіть відбиття на блискучій поверхні столу – таке ж тмянне і таке схоже. Дальше якийсь офіцер, а ще дальше якась панночка, але в них не те, як у Шульги<sup>11</sup>. Правда, вони всі вже старі, – мені всього було тринадцять років і всіх, що перевищували мій вік, я вважав уже за старих і не за старших, а іменно за старих. Але Шульга був молодший за них і працював так, що у мене аж дух захоплювало.

Через тиждень я вже бачив Шульгу, що сидів не за столом перед геометричними фігурами, а з дошкою. Перед ним на штативі висів гіпсовий орнамент і він так же вправно, тоненькими рисочками, починав нову роботу. Коли вона була закінчена – я знову був захоплений. Як би мені тоді запропонували подарувати або справжній орнамент або рисунок (а орнамент мені дуже подобався), то без жодного міркування я би попрохав подарувати мені рисунок. Яким недосяжним взірцем був тоді для мене Шульга. За його реалістичне сприймання предметів, – я й порівняти тепер ні з чим не можу. Особливо він добре знав пропорції. Він міряв дуже мало. Перевірку робив тільки на павутинному контурі. Пізніше вже саме воно йшло від його ока й руки. І йшло так, наче на папері, нікому не бачене, все вже було готове, і Шульга тільки виявляв його пляма за плямою, штрих за штрихом.

### **Костянтин Семенович Мариніч**

Написав Мариніч, а почну з його приятеля Мопса. В гардеробній стояла велика деревляна канапа з такою ж спинкою. Верхня дошка, як віко у скрині, на завісах, підносилося вгору, де акуратно зложена була постіль Мариніча, а також і його мізерний гардероб (по більшості, а то й зовсім) недоноски Мурашкової одежі. Вдень, на каналі в кутку, щоразу спить опецькуватий старий мопс. Він просипається тільки тоді, коли учні школи частують його недоїдками своїх сніданків або коли йому необхідно вийти надвір. В рухомому стані він важко і хрипко дихає, червоні повіки очей блищать від сльози, а куца морда з кирпатим носом постійно мокра, наче він тільки що од миски з рідкою їжею. Свого кутка на каналі він ніколи й нікому не відступає. Єдина людина, що може порушити його спокій і почуття власності, – це дружина Миколи Івановича – Олена Костянтиновна. Вона так голосно й суворо кричить на нього, що бідна пси́на раптом прокидається, на-



скільки може швидче залишає канапу і миттю зникає з очей в якийсь потаємний куток, тільки йому відомий і тільки призначений на цей небезпечний випадок.

Олена Костянтиновна складає навхрест руки під груди, підносить голову вгору і тим же голосом вже звертається до гардеробника.

– Зараз одчинить квартиру... Невже ви не чуєте який тут запах! Та швидче, будь ласка... Навіть мопс обертається швидче за Вас!

Гардеробник щось мимрить невиразне й одчинає квартиру. Олена Костянтиновна кидає ще кілька уїдливих реплік і переможно простує далі.

Але, коли під такий час трапляється тут Костянтин Семенович, то мопс ховається позад нього і наче знаходить мову з уст свого приятеля на свою оборону. Його червоні повіки, хоч і часто кліпають та самі очі повні бадьорості і повні відваги. І дійсно ця мова льється з уст Мариніча. Він передражняє Олену Костянтиновну, наслідуючи її голос та його інтонації, робить при цьому неможливі для звичайного обличчя грімаси, а коли вона мовчки повертається і проходить у коридор – Мариніч навздогінці тиче їй дулі. Він це робить обома руками: спочатку тільки великими пальцями, а тоді включає до роботи ще й мизинці і таким чином на один раз виходить аж чотири дулі. Мопс повертає у свій куток на канапу, а Костянтин Семенович, озираючись, теж сідає біля нього і пестить і промовляє до нього всі найкрасчі слова, що йому приходять до голови. Для мопса Мариніч цілком нормальна людина, і він його слухає уважно і старається зрозуміти його мову. Та він таки й розуміє її. І розуміє не лише саму мову, а навіть його настрій, його веселощі та його смуток. Мариніч з мопсом теж робиться розумнішим: після перших виступів, часто безладних, – думки його складаються логічно і може вислухуєте, чого люди часто не чують од Костянтина Семеновича.

Голова у Мариніча – класична, грецька голова. Правильні риси обличчя (за каноном грецької скульптури), сива чуприна на голові теж лежить такими ж прядками, коротка, сива борода з такими ж сивими вусами доповнюють цей вигляд. Руки хоч і заскорузлі, але повні чогось благородного. Минуле Мариніча, як ми його знали, було таке: вчився в академії в Петербурзі. Був дуже здатним до малярства. На нього поклали великі надії. Раптом божевілля, що перейшло в постійне і тихе. От і все, що ми, учні, знали про Мариніча. Ходили серед нас чутки, що сам Нестеров<sup>12</sup> використовував голову й руки Костянтина Семеновича для образу святого Миколи з Мир-Лікійських у Володимирському соборі. Були чутки, що й сам Рєпін його малював. У Мурашки Мариніч був просто за послугача: палив грубки, чистив нафтові лампи, наливав до них гасу, а також гасив їх, коли закінчувалися вечірні роботи. Для цього мав спеціальний прилад – довгу, мідяну цівку загнуту гачком на кінці. На другому кінці цієї цівки була гумова груша так приладнана, що коли її швидко й рішуче натиснути, то повітря з груші гасило лампу, що на початку прикручувалась до найменшого вогника. А лампи були великі, т.з. «молнія». З круглим гнотом і великими бляшаними абажурами, щоб світло падало тільки на роботу, а не розсіювалось на натуру. Натура ж освітлювалася окремими лямпами того ж саме типу так, що абажури прикривали світло од глядача, яке яскраво освітлювало тільки натуру.

За всю тяжку роботу Мариніча годували на кухні, одягали в недоноски і давали на ніч деревляну канапу в гардеробі.

Ніколи я не забуду однієї події, якої сам був єдиним свідком. Якось я довго забарився біля роботи увечері і останнім уже виходив зі школи. Моє пальто і шапку гардеробник поклав на канапі, де сидів і ревне плакав Мариніч. Біля нього у якійсь незвичайній позі лежав мопс.

– Що сталося, Костянтине Семеновичу? – запитав я. Було зрозуміло, що сталося, але за людським звичаєм я запитався за для годиться.

Він скривив на обличчі якусь дивну грімасу та ще й язика висунув, а до самого мого носа, своїм звичаєм, підсунув аж дві дулі.

– На, з'їж! Бачиш – помер. Та що ти розумієш! – махнув безнадійно рукою і ясні сльози закапали йому на вуса, на бороду й на сорочку, де робилися темні плямочки.

– Нікого тепер у мене немає і більше не буде. Але ти йди додому, йди швидче. Двері за тобою ще зачиняти. Тільки він і вірив, що я не божевільний. Ну, йди з богом!

Я більше не розпитував. Схопив своє пальто й шапку, швидко одягнувся і майже бігцем попрямував до виходу.

### Картинна Галерея

В перших двох кімнатах од входу – праворуч і ліворуч – усі стіни до самої стелі на рівні людської голови були густо завішані олійними роботами видатних художників. Тут було багато робіт Поленова<sup>13</sup>, портрет М.І.Мурашка – роботи Рєпіна, а також його окремі студії. Італійські етюди Миколи Ге<sup>14</sup>, головки Харламова, пейзажі Шишкіна<sup>15</sup>, Крачковського, марини Айвазовського<sup>16</sup>. Одним словом, чудесна збірка подарунків на потребу навчання молоді. Це все містилось тут же, де ми працювали і досить було підвести очі праворуч або ліворуч, щоби побачити, чого ти досягнув, що в тебе погано або добре. Звичайно, ми не вдовольнялися простим спогляданням. Майже всі, вибираючи вільні години, починали копіювати. Копіювали з запалом, вивчаючи кожний рух пензля, манеру самого живопису, загальний колорит, навіть пропуски полотна, як де траплялося у автора. І скільки б ми не дивилися на одне й те саме – воно ніколи не докучало. Що разу знаходилося щось нове, чого зразу ніколи не помітиш. Та й кожний майстер мав свою оригінальну мову, свій власний почерк.

Рєпін з Чугуєва пише до Поленова (лист від 20 січня 1877 року): «Хорошо ты сделал, что дал Мурашке кое-что от плодов своих лет шесть назад. Я тоже, помнится, надавал ему всякой всячины».

А Поленов теж пише з Каїра до Кліментової (Лист від 8<sup>го</sup> жовтня 1881 року).

«Кроме того, я был в школе рисования, основанной одним академическим товарищем, некто Мурашко. Не обладая ни талантом, а еще меньше деньгами, а имея при себе только терпение и страстную любовь к делу, Мурашко основал школу, собрал маленький музей и до сих пор ведет ее и преподает один-одинешенек. Нынешней весной двое из его учеников получили в Академии большие золотые медали. «Выше этой награды я еще никогда не имел в жизни» – говорит он.

### Педагоги

У мій час, себто в 1896 році, Мурашко сам вже не викладав. В складі педагогів були: Косіченко Іван Васильович, Платонов Харитон Платонович<sup>17</sup>, Троїцька Ольга Інокентіївна, Дядченко Григорій Кононович<sup>18</sup>, Пімоненко Микола Корнільевич<sup>19</sup> та «репетитор» Летаєв.

Григорій Кононович Дядченко викладав скульптуру і разом з тим читав курси перспективи та анатомії. Іван Васильович Косіченко вів класи – геометричних фігур, орнаменту, частин тіла і маски. Харитон Платонович Платонов провадив дисципліну по головному класу та по фігурному (гіпс). Микола Корнільевич Пімоненко керував натурним класом, як по живопису, так і по рисунку. Ольга Інокентіївна Троїцька викладала акварель, через що ми її звали «Акварельною дамою». Історію мистецтва читав професор Київського університету Григорій Григорович Павлуцький<sup>20</sup>. Загально-освітніх дисциплін школа не мала, а право на вчителя малювання добувалося на іспитах при реальній школі.

Школа Мурашка була розрахована на чотирирічний курс навчання, але це не позбавляло права талановитій молоді закінчувати її значно раніше – за чотири, навіть за три роки. Педагогічна рада переводила з класу до класу, враховуючи успішність в роботі. Коли успішність була невеличка, то такий учень сидів і шість, і сім років. Здатних людей зовсім звільняли від платні за навчання, а платню брав Микола Іванович щодо спроможності кожного від трьох карбованців на місяць і до десяти карбованців. Найбільше здатні по закінченню школи їхали на дальше навчання або до Москви або до Петербургу.

Іван Васильович Косіченко. Це була ще досить молода людина, показного

зросту, з буйним темним волоссям на голові. Одягнений завше чисто й акуратно з кременовою краваткою, що завязувалася пишним бантом, – Іван Васильович енергійно вів своє викладання. Завше ласкава усмішка і на устах, і в очах променилися, як блиски сонця, що зветься «зайчиками». Рука, з довгими пальцями, вправно користувалася олівцем. Зауваження були короткі, але завше влучні і доречні. Найбільше йому допомагали жести. От так кружне пальцем у повітрі, що аж краватка затріпається, як спійманий метелик, і ти одразу зрозумієш, що в твоїй роботі бракує життя, бракує самого основного, чого й треба досягати. Після його коректи жодної зневіри, хоч і розумієш, що все ні до чого. Без жалю починаєш все наново, наче нічого не трапилося. Розумієш, що так треба, а головне віриш, що все можна перебороти. Треба лише взятися, взятися по-справжньому, – працювати, працювати і любити, любити й любити.

– Не дивися оком байдуже, бо байдуже око сліпе. Ну, годі з тебе, поки що цього немає, але воно буде, коли ти сам цього хочеш. Неодмінно буде! – і пішов далі до іншого учня.

Таким Косиченко залишився у моїй пам'яті і таким він живе там і досі. Все-владний час не знищив його образу. Навпаки, відстань тільки посилила його.

Походив Григорій Кононович Дядченко з Кирилівки, родич Тараса Григоровича Шевченка, був цілком протилежною фігурою Косиченкові. Також показного зросту, трохи сутулий, теж з темним буйним волоссям, теж з такою ж кременовою краваткою, зав'язаною пишним бантом, але сам завше мовчазний і похмурий. Темно-карі очі були завше наповнені якимось смутком. Темна, невелика борідка, темні вуса, високе, біле чоло. Одягнений у чорний сурдут, такі ж штани і такі ж чорні черевики, – Дядченко робив вражіння якогось монументу, що так би рухався, як би рухався й він: повільно, розмірковано, без жодного зайвого руху, який би міг порушити цілосне вражіння задуму скульптора. Од скульптурних робіт, над якими працював Григорій Кононович, у мене не лишилося ніякої згадки. Акварелі ж Дядченка живуть яскраво, наче я бачив не далі їх, як учора. Це були незвичні, чудові акварелі, повні легкості, викінченості, чудового рисунку. Особливо портрети. І чомусь у нас викладала акварель Троїцька, яка не могла дати того, що дав би Дядченко, але про неї пізніше. Анатомію й перспективу Дядченко сам знав досконало, а тому й викладав ці предмети добре, як би не та одноманітна мова, якою він користувався. Без ніяких підвищень, або спадів, – його мова спливала на слухачів, як осіння вода з ринви. І за якихось десять хвилин слухачі впадали у сплячий гіпноз, з якого навіть не могли випровадити ті записи, креслини або зарисовки, що їх треба було робити по ходу його лекції. Тільки дзвоник повертав людину в реальну обстановку.

Григорій Кононович розмовляв персонально з учнями мало. Його мова завше була звернена до загалу. Похибки в роботі учня бралися ним такі, що були властиві всім. На це він звертав найбільшу увагу. А тому й говорив не до одного учня, біля якого стояв, а звертався до всіх, з'ясовуючи хибний шлях такої помилки. Він запевняв нас, що окремі недоліки в роботі кожного, – ми самі побачимо, коли уважно будемо приглядатися до природи чи до роботи свого ж товариша, а основні помилки, як побудова, пропорції, композиція, анатомія, перспектива, загальна цільність – це є порушення основних законів, і вони на певному етапі властиві усім, і помітити їх важко. Отже, на це й треба звертати основну увагу. Окремі помилки робить кожний в різних частинах своєї роботи так, що вони майже не повторюються у іншого. Тому їх легко бачити й самому. Помилки ж загального, основного характеру – властиві усім і їх побачити не так легко. Тому завданням педагога стежити твердо, щоби не порушувалося цих загальних, основних законів.

Микола Корнієвич Пімоненко одягнений не тільки гарно, але завше по-модному. Лице випечене й біле, волосся на голові недовге, пострижене їжачком, борода і вуса теж невеличкі. Цупкий, крахмальний комірець, з фабричною, пишною краваткою, де на тлі стиглої темної вишні, ясно виступає коштовна шпилька. З-під рукавів також висовуються міцно накрахмалені, білі манжети з гарними шпиль-

ками, а на жилетці, що стисло облягає добре годовану поставу, світиться золотий ланцюжок від годинника, на якому цілим гроном навішані різні дармовіски. Черевики, видно, дорогі, й ступає Пімоненко ними мягко й упевнено, як заможня людина, що не турбується за наступний день. Навіть зимове пальто і шапка у Пімоненка не такі, як у всіх педагогів, хіба що тільки у професора Павлуцького. Але професор читає нам лише увечері та й то згороджений од нас великим столом. А Микола Корнієвич стоїть з учнем поруч та й то з яким учнем – по більшості у нас бідаки, і їхня одежа дуже контрастує зі всією постаттю Пімоненка. Такий зовнішній вигляд Миколи Корнієвича. А на ділі він уважний педагог, що дуже вдумливо й тепло ставиться до учня та його роботи. Одного він не зносить – це будь-яких заперечень. Все те, що він сказав, непорушне.

– Мені здається, – починає учень.

І Микола Корнієвич зразу кладе палітру до скриньки, хмуриць чоло і недбало кидає:

– Зробіть так, як вам здається, а тоді подивимося.

Таке резюме означало, що на довший час він уже не надійде до протестанта. Це всі добре знали й ніколи не висловлювали своєї думки з приводу того, що кому здається.

Що ж давав Пімоненко учням? Давав багато: навчав дуже старанно вдвлятися в натуру, навчав бачити те, що крилось в ній, поза поверховими формами, навчав одбирати, що першорядне, а що може й почекаати. Навчав любити й працювати. Всі ми розуміли, що матеріально він незалежний од школи. Ми знали його садибу з чарівним садом і догідним будинком з майстернею. Це ми знали тільки через баркан, а до себе він ніколи не запрошував учнів. Хіба таких, як Кичееву, що вчилася в нашій школі та була дочкою головного інженера Південно-Західної залізниці. Він малював з неї портрет, що потому експонувався на передвижній виставці. Але разом з тим ми розуміли, що викладає він у школі не тому, що вона його оплачує, а тому, що він це діло любить і вважає його корисним для молоді. В кожному разі, коли ми звикали до його скучної мови, до його відрази, що до власної думки учня, то все йшло гаразд.

За мого часу Харитон Платонович Платонов, – належав до старшого покоління. Борода, вуса й густе волосся на голові трохи рудувате, а то все вкрите сивиною. Очевидячки, замолоду він був рудим. Лице, як старовинний портрет, все укрите сіткою тріщин-зморщок, так саме й руки. Він прихильник соусу й замшових ростушовак, що закінчуються потому штрихами італійського олівця. Сангіна, вугіль, чистий олівець – все для нього од лукавого. Особливо він не любить рисунків вуглем. Надійде до [нрзб] учня-вугільника, довго дивиться, а тоді правицею, всіма чотирма пальцями проведе згори в долину, оберне руку до себе й здивовано поглядає то на руку, то на учня. Й здивовано запитує:

– Що це?! – Вугіль! Я ж вам казав, що це не тривкий матеріал, а ви не слухаєте. Як же я вас буду вчити? Соус, любчику, соус... а тоді на закінчення італійський олівець – перший і другий номер. А ви чомусь вугіль полюбили. Бачите, що воно виходить з того вугілля. Воно годиться лише на те, що би самуварі наставляти. А ви ж хочете бути художником, а не хлопчаком у чайній.

Ще один рух правицею згори в долину, важке зітхання. Харитон Платонович одходить і сердечно радить:

– Почніть краще наново, на другому боці цього ж паперу, але вже соусом, розтушоваками й олівцем. Можна часом вживати й третій номер, де потрібна особлива читкість. А олівці застругуйте так, як я вам радив, щоби зерно було довге й гостре, як шило.

Рисунок настільки зіпсований, що й без поради Харитона Платоновича треба починати його наново. Всі «вугільники», поки він обробляв попереднього учня тихенько позникали.

Харитон Платонович керував рисунком у головному й фігурному класі. Фігурний клас – це велика кімната з півциркульними лавами од менчих зпереду й до

високих на останку. Біля стіни стояв досить міцний, круглий барабан, на якому й встановлювалася гіпсова класична фігура чи то Венери Мілоської, чи Аполона, чи Апонсіомена, якогось іншого грецького «бога». Фігури були ідеально чисті – нікому не дозволялося доторкуватися до них руками – і встановлювалися Харитоном Платоновичем дуже швидко: за довгий час своєї педагогічної роботи він знав усі секрети освітлення для кожної фігури і його постановки були настільки виразні, що не гинула ні одна важлива деталь скульптора. Лишалася тільки добре вдивлятися й добре копіювати. Все це робилося, звичайно, соусом і докінчувалося італійським олівцем, що мав довге зерно і був гострий, як шило. Фігурний клас, як я вже згадував, був великою кімнатою, що містилася в самому кінці помешкання, що йшло від вулиці у двір. До фігурного класу проходилося через натуральний клас, де провадився рисунок по живій голій людській постаті. Жіночої натури тоді не було. Натуру поставляли учні-офіцери, що ніколи у нас не переводилися. Молоді, добре побудовані солдати були справді прекрасною натурою. Позували вони також ідеально: бо тут же був присутнім сам офіцер. Як тільки починалася робота – ніхто не мав права переходити через цей клас, і фігурники були замкнені на весь час роботи, а робота йшла від п'ятої до сьомої години вечера. За весь час мого навчання порушення цього порядку ніколи й не було. Навіть під час перерви – учні залишалися в своїх кімнатах, бо треба було підгострити олівці, то здала подивитися на свою роботу, то поглянути на роботи інших товаришів. Перерва тільки тим і одрізнялася, що чути було людські голоси, коли під час роботи панувала абсолютна тиша. На перервах педагоги виходили до кабінету директора, де й спочивали до дзвоника. Педагог або на першу, або на другу годину й зовсім не приходив, коли вважав, що його присутність не необхідна. Незалежно од цього учні працювали наполегливо, не гаючи жодної хвилинки часу. Харитон Платонович вимагав детальної обробки рисунку. Неправильний розклад волосся на голові, неправильний розклад у драпіровках фалд, недоробленість пальця на руці або носі, – викликало його незадоволення.

– Ви розумієте, що значить навчатися? – це значить вимагати від себе і в першу чергу від себе, напруження усіх сил і ні хвилинки не похліблювати собі, а коли погано починати до того часу наново, поки не стане добре. А ви – наче когось хочете здурити. Кого ж, як не самого себе? Ви навіть хочете, щоб і я погодився з тим, що погане не погано. Ну, скажемо, я погодився, і ви заспокоїлись, а що ж тоді буде з навчанням? Ні, ви краще почніть наново, поки не буде добре. Тоді це буде справжнє навчання. Такі самі вимоги ставив він і до роботи над головою з гіпсових моделів.

Коли я був у натурному класі, де вдень малювалося або портрет, або живу голу людську постать. Коли на вечірньому рисункові студіювалося також живу голу поставу людини, то замість Пімоненка на короткий час з'явилася постать Миколи Миколайовича Ге. Не знаю, чи Пімоненко був зайнятий, і Ге взяв на себе керування роботою, чи були якісь інші до того підстави, але по живопису тоді ми малювали голову старого в окулярах. Як було у нас заведено, то робота йшла так: спочатку вуглем або крейдою робилося на полотні компоновку голови, а тоді асфальтом прописувалося увесь портрет. Прописувалося старанно, як цілком закінчений малюнок в одному колірі. Коли прийшов до майстерні М.М.Ге, то я саме починав роботу коліром. Сталося так, що першим він надійшов до мене. Він стояв мовчки й дивився на мою роботу. Мовчав так довго, що я спинився й питаючи поглянув на нього.

– Що ж це таке? – спитав він у мене, зрозумівши мій погляд. – Аг же ти малюєш фарбами, а навіщо до цього малював асфальтом.

– Що би як найкраще простудіювати рисунок. Сказав я й не розумів його запитання.

– Це якась помилка – повільно сказав Микола Миколович. – Воно тебе зв'язує і ти не малюєш, а розмальовуєш. Ти боїшся свого власного рисунку, чи добрий він а чи поганий. Розумієш – ти сам на себе наклав пута. А навіщо? Краще одразу

малювати й рисувати коліром. У природі все так: все забарвлено у якійсь колір і все має рисунок, і форму, й анатомію, й перспективу, і пропорції, і компоновку, – все разом. А ти поділяєш – це, мовляв, рисунок, а це вже малювання. А виходить, що ти не малюєш, а розмальовуєш.

Мимоволі мені згадалися мої колишні перші думки ще перед дверима школи, з цього саме приводу, коли я не міг ніяк засвоїти правила, що я повинен бачити світ навколо себе обезбарвленим. І от зараз я чую, що мав якусь підставу, що тут дійсно не все гаразд.

Я зразу відчув якийсь фальш у тому, що я робив, у тому, що я дійсно обплутував себе якимись кематами, що я дійсно боюся збитися з рисунку, який так старанно пророблював у асфальті: я зрозумів, що малювати так не можна, що процес малювання повинен йти від малювання, від коліру – плюс рисунок, плюс компоновка, плюс анатомія, плюс перспектива, плюс те, що зветься справжнім живописом. А так дійсно, якесь штукарство, а не малюнок. Микола Миколович майже всю годину пробув біля мене. Він всебічно доводив мені, що коли людина працює коліром, то вона повинна твердо пам'ятати, що колір це є все. Що колір це є синтез всього мого уміння, як з рисунку, з компоновки, з пропорцій, з анатомії, з перспективи. Що попередня вся моя робота виявляється в живопису і що чим я менше зробив попередньої роботи, тим мій живопис буде більше безпомічний, а то й зовсім беспорядний, як би я не виловлював привабливі барви і як би мене не похвалили за колорит.

На другий день я стояв уже за чистим полотном і починав свою роботу на інших підвалинах.

На жаль, Ге скоро залишив нас, і я знову повернувся до тих вимог, що ставила нам наша школа: знову все прописували асфальтом і знову, крок за кроком вкраплювали фарби в асфальтовий рисунок, поки не закінчували всієї роботи.

Трохи про нашого «репетитора» Летаєва. В наступному класі, де ми малювали вдень, а це була досить простора кімната, що мала у двір великі вікна, і жив саме Летаєв. Протилежна стінка од вікон виходила до напівтемного коридору. Коридор повз цю кімнату був понижений, а з самої кімнати, над пониженим коридором, витворилося щось подібне до антресолі. До цієї антресолі приставлялася дерев'яна драбина і по цій драбинці Летаєв трапляв до свого житла. Там можна було стояти на повний зріст, але жодного вікна і ніякої вентиляції. Вдень уся передня частина запинаялася матерчатою завісою, що була приладнана до міцно напнутого дроту. А за нею все убоге встаткування помешкання. Маленький столик, залізне ліжко, два стільчики, художні прилади та невеличка дерев'яна скринька. На боковій стіні, що була зашпилена газетами, висіли пальто й костюми господаря, окриті теж, але вже домотканою чистенькою ряднинкою. На столику 11-лінійна лампа під паперовим абажуром. І більше нічого. Там завше бракувало чистого повітря. Запах олійних фарб, скіпідару, нафти, – все це підносилося вгору і заповнювало житло Летаєва. Правда, кімнату провітрювали і ранком, і звечора, але запах держався уперто, особливо там, вгорі. Як довго прожив Летаєв на цій антресолі – не знаю. Можливо тому, що я був ще малим хлопчиком і до мене Летаєв ставився, як до малого. Але мені ніколи не траплялося бачити Летаєва у якихось дружніх відносинах з учнями. Завше мовчазний, замкнений в собі, він тільки й робив, що вічно працював над зарисовками до альбомів. Моделями слугували самі учні. То потилиця з характерними вухами, то профіль, то рука з олівцем, то група учнів за роботою, то анфаси схилених голів, то цілі постаті. І це щодня, що вільної хвилини. Мені здавалося, що Летаєв перерисовував тих альбомів без ліку. Зарисовки не заважали Летаєву пильно стежити за роботою учнів. Досить було комусь беспорядно спинитися за роботою, як Летаєв уже був тут, уже давав пораду, уже сам втручався в роботу: чи показував, як рівно забрати тон олівцем, чи виправляв непорозуміння з перспективою, чи просто перебудовував увесь рисунок, коли він був невдатним. А тоді знову за альбом і знову сторінка за сторінкою він заповнювався новими шкінцями.

Раптом я дізнався, що Летаєв помер. Виявилося, що в нього були сухоти. Всюди було помітно, що ніхто того не знав, що це сталося для всіх несподівано. Не знаю, чи знав про це сам Мурашко, але на мене смерть Летаєва вплинула сильно й струснула всю мою істоту. Я довго ходив пригніченим і довго не міг зрозуміти, як могло статися, що Летаєва вже немає. Озирався навколо й ніби шукав відповіді, але відповіді не було. Все йшло своєю чергою, як і завше, але чогось бракувало, щось мовчало з німим докором і за тим мовчанням я відчував, що є винуваті, але вони теж мовчать. Може, мені так тоді видавалося, може, то власна тривога наповнила моє серце. А може, винен і сам Мурашко, що так недбало закинув живу людину на антресолі, де вона мовчки терпіла, дихаючи отруєним повітрям. Не знаю, нічого не знаю. Згасло молоде життя, і мій молодий організм глибоко відчув якусь несправедливість і презирство до тих, що мовчали, що нічого не помічали, коли треба було помітити й усунути жорстоку руку смерті. Нехай пропадом пропаде цей жахливий привід минулого, якому не може бути місця в нашому сучасному житті.

### Скрипка

На вечірній рисунок – з п'ятої до сьомої – я приходив завше раніше. По-перше, мені на самоті хотілося перевірити свою роботу, а по-друге – послухати, як грає на скрипці син Миколи Івановича. Я тоді теж навчався гри на скрипці. Як тільки увійти до школи, то в кінці коридору, що звертав ліворуч, – праворуч містилася кімната скрипаля. Кілька разів я зустрічав його на сходах до школи, то в самому коридорі. І щоразу почував себе дуже ніяково. Мені здавалося, що він добре знає мою таємницю, знає те, що я слухаю його награвання.

Він дуже подібний до батька, тільки в окулярах та в уніформі урядовця Контрольної палати. Так само тримає голову вгору, ті ж саме рухи, але більше пружні, більше молоді. Руки у його з тонкими білими й довгими пальцями, рухливо-нервові. Він мені подобався, як би не та уніформа. І мені весь час видавалася, що як би скинути той одяг, от як скидають торбинку од скрипки, то виявилася б справжня скрипка, в данному разі справжня людина. Виявився б от той скрипаль, що так уперто працює над звуками, над складними пасажами скрипкової техніки.

Після похорон Летаєва я прийшов теж зараня до школи. Я був настільки стурбований до найдальших глибин своєї істоти, що не міг знайти рівноваги. Ще на сходах чулися дуже приглушені звуки скрипки. Мене це не тільки не вразило, але я відчув, що це єдиний порятунок для мене. Увійшов до порожнього класу праворуч, класу, що примикав до кімнати скрипаля. Там були двері, якими не користалися, але давали змогу чути добре музику. Скрипка закінчила якраз останній пасаж дуже складної вправи. Настала хвилива тиша, а далі скрипаль почав грати Чайковського. Спочатку баркаролу – раз, другий, третій, що раз вдосконалюючи окремі місця, а тоді вже в цілому, без зупинок і повторень. Звуки, як живі і слова, щось говорили про Летаєва, а я тільки й думав про нього, думав про те, що сталося щось непоправне, безглузде й незрозуміле для мене.

Змовкло.

Знову тиша.

Я схилив голову на стіл, на згорнені руки.

Знову скрипка.

Анданте Чайковського.

Скрипка звучить впевнено. Летаєв... Летаєв... Я чую, як сльози з очей змочують мою руку. Як у моїх грудях сперло віддих, як холодні мурашки сипляться по спині, далі, до самих ніг, до пальців на ногах. Спинаються, а тоді знову, хвилями колючого приску.

Все триває довго, як і сама музика. Всю кімнату вона наповнює, вона, музика, всю мою істоту, мої думки. Я виразно бачу кожну ноту на білому аркуші опусу. Разом з тим я бачу й Летаєва, коли він робить зарисовки до свого альбому, його заглибленість в роботу, його живу поставу, живого Летаєва. Він же працював тут

у цій же кімнаті, де я от сижу на самоті, й слухаю співу скрипки. Летаєв...

Музика зовсім змовкла.

Чую, як іде Костянтин Семенович запалювати лампи. Вікна майорять при- смерком. Глухо гомонить вулиця великого міста.

Я тихо встаю і так же тихо прямую до гардеробу. Я сьогодні не можу працюва- ти.

### Мої сучасники

Видатними іменами часу, коли я навчався в школі М.І.Мурашка, були: Мора- вов<sup>21</sup>, Зайцев<sup>22</sup>, Дряпаченко<sup>23</sup>, Шаврін, Гальвіч, Мауберг та ще інші, про яких я, може, згадаю під час дальшого викладу своїх спогадів. Всі згадані мною імена відрізнялися від загалу своїми здібностями у всіх виглядах шкільної роботи: рисункові, малюванні, композиції. У всіх було здорове сприймання реалістично- го розуміння природи: їхні роботи по натурі вражали глядача дійсністю, але разом з тим зберігали індивідуальні особливості кожного. Моравов зовсім не був по- дібний до Зайцева, Дряпаченко до Шавріна, а Гальвіч зовсім стояв осторонь, може, того, що життя його вкладалося дуже тяжко. Біда, здається, пильнувала його на кожному перехрестю життьових дорог. Поволі він спадає на містицизм, на зневіру й шукає розради, тікаючи од свого заклятого, тяжкого кола. Виходу немає. І Гальвіч гине жертвою жорстокої дійсності того часу. Він вмирає од голоду. Шаврін теж закінчує своє життя невдало: його забирають на військову службу й засилають кудись далеко на північ, де він спивається і гине. Про Зайцева я нічого не чув і лише Моравов виходить на широку дорогу мистецтва. Дряпаченко отримує по Петербурській Академії велику золоту медаль, а разом з тим і закордонне відряд- ження. Він збирається до Парижу і, жартуючи, хвалиться, що вже трохи «карля- кає» по-французькому. Це якраз сталося перед першою імперіалістичною війною, і дальшої долі цього здатного художника я вже не знаю. Що торкається Моравова, – то цей прекрасний художник і досі живе в Москві, працює як педагог і як твор- чий робітник. Мауберг зник з мого поля зору ще з весни 1905 року. По закінченні Краківської Академії Мистецтва – він занявся столярством і робив на замовлен- ня прекрасні меблі, оздоблюючи їх зразками української народної орнаментики. Навесні того ж 1905 року я виїхав з Києва до Чернігова, де вступив на педагогічну роботу і з того часу Мауберга більше не бачив.

### «Передвижники»

Великим святом для нас, учнів школи М.І.Мурашка, були передвижні вистав- ки. За мого часу виставки відбувалися в залах Київського університету, куди нас, як учнів художньої школи, пускали без оплати. Щоразу нас найбільше приваблю- вав Репін. Це не значить, що ми не захоплювалися Поленовим, Богдановим- Бельським, Нестеровим, Бодаревським<sup>24</sup>, Касаткіним<sup>25</sup>, Судковським<sup>26</sup> та багать- ма іншими російськими художниками. А це значить, що од Репіна ми найбільше чекали чогось завше нового, чогось такого, що не кожний може висловити у своє- му полотні. Якась особлива правда приваблювала нас у Репіна. Сама манера жи- вопису щоразу підлягала тій правді. «Поєдинок» і «Не ждали» зовсім по іншому трактовані, відповідно до змісту. Нам видавалося, що Репін засобами малярства користувався так щоразу, як не користувався перед тим. Його засоби спрямову- валися не на малярський ефект, а на характеристику засобами малярства самої події, самого типу дієвої особи. Цьому саме підлягала й манера письма, й манера рисунку. Це була майстерність правди, а не майстерність виучки. Викінчений ма- лярський твір – скажемо Дубовського<sup>27</sup> – буде завше і однаково викінчений, без- доганий. Але у всіх полотнах цього майстра буде та сама бездоганність от, як восковане дерево, що виявляє смуги і всю красу дерева. Так буде на всіх полотнах: та сама манера, та сама завершаність. А в Репіна інакше. Стаючи до нового твору – Репін шукає й нового технічного вислову і нового засобу закінчення.

Репін діє як белетрист, що для своїх дієвих осіб шукає мови, властивої данно-



му персонажеві. От се нове нас і цікавило в роботах Репіна. Після огляду виставки, в школі, серед учнів, йшли гарячі дебати. Кожний захищав свого улюбленого майстра. Коли не ставало матеріалу, то на другий день він поповнювався на виставці, щоби увечері знову до хрипоті в голосі вести дебати по питаннях малярства. І у всіх випадках Репін залишався все ж на недосяжній височині. Пам'ятаю одного року була виставлена величезна картина Репіна на тему: «Отойди от меня, Сатана». Тут всі погодилися, що з нашим улюбленцем щось сталося і сталося щось таке, що нас приголомшило. Перш за все – якась нещірність, якийсь фальш відчувався і дихав з самого полотна на глядача. Наче розчинилися двері до величезного приміщення, що мало вразити своєю величчю, а насправді дихнуло пустою, од якої ставало холодно й непривітно.

Передвижники прищиплювали нам в значній більшості ідейний зміст твору, засобами довершеного реалістичного малярства. Ми звикли разом з ними дивитися на щоденне життя нашої батьківщини, помічати й аналізувати його. І Репін найбільше відповідав на такі запити. Таке ж полотно, як «Отойди от меня, Сатана», йшло од релігії на чолі з Христом і з незграбним спокусником, який навіть своєю поставою нікого не міг спокусити.

В дальших творах Репін знову підносить нас на свої вершини і невдале полотно забулося, полишивши тільки досадний спогад.

Взагалі передвижники відіграли значну роль в справі розвитку образотворчого мистецтва на Україні. Учні художньої школи Мурашка виховувалися на їхніх творах. А здатних учнів було не мало. Багато з них прекрасно закінчили «Училище живописи, ваяння і зодчества» у Москві. Багато з них закінчило Петербурзьку Академію з золотими медалями. Багато працювало й самостійними художниками.

Я не мав наміру аналізувати в своїх спогадах про школу Мурашка, – діяльність «Передвижників». Про це мається багата література. Мені хотілося лише показати вплив окремих майстрів на учнів школи та на ті сприймання того часу.

### Володимирський собор

Наявність Володимирського собору в Києві теж відіграла значну роль в культурі малярства на Україні. Такі визначні майстри, як Віктор Михайлович Васнецов та Михайло Васильович Нестеров не могли не впливати на тих, хто навчався образотворчому мистецтву. Тоді собор тільки що був закінчений і роспис його грала свіжими барвами, як весна на небі після дощу.

Чільне місце у роспису займав В.М.Васнецов. Подивлялися нас ті труднощі, що він їх подолав: знання старовинних костюмів, композиція плафонів, а найбільше заповнення головної абсиди жіночою поставою з дитиною на руках. З кожної точки ця постава сприймалася натурально, без ніяких хиб у рисункові. У своїх роботах Васнецов довів, що монументальне малярство в Росії на значній височині. А реалістична трактовка ще більше підкреслила ті особливості, що автор вкладав у розвиток своїх тем. М.В.Нестеров це повна протилежність В.М.Васнецову. Він зберігає в своїх малярських оповіданнях характер містики, навіть колорит у нього притаманний, навіть пози у нього покірливі. Таким чином і серед нас, учнів школи Мурашка, – були прихильники Васнецова й прихильники Нестерова. І кожна група вихваляла свого улюбленця. Що до орнаментики собору, то найбільше вражіння робили орнаменти Врубеля<sup>28</sup>. Сведомський<sup>29</sup> і Котарбинський<sup>30</sup> викладали найменше почуття вдовolenня. Хіба що в картині «Повернення до життя Лазаря» нам подобалося освітлення каганцем (за поставою Лазаря) всієї групи на чолі з Христом. Сам Собор по кількості золота, його важка присадкуватість не викликали бадьорості, як в самій середині собору, так і в зовнішньому вигляді архітектури.

Все притискало якимось важким тягарем і блискало золотом, золотом і золотом.

І це поруч з ботанічним садом, де було стільки втіхи і де ми без ліку писали свої пейзажові студії.

Нам хотілося сонця, буяння.

Але нас приваблювали своєю малярською силою В.М.Васнецов і М.В.Нестеров.

### Олександр Мурашко

Недалеко Андріївської церкви стояв власний будинок Олександра Івановича Мурашка, що був рідним братом Миколі Івановичу. Олександр Мурашко брав великі церковні підряди: робив іконостаси, малював ікони. В його будинкові були просторі майстерні, де працювали іконописці, різбарі по дереву, чеканщики та позолотники. Небіж Миколи Івановича й був сином Олександра Івановича, художник Олександр Олександрович Мурашко<sup>31</sup>.

Коли ще я навчався в школі, то О.Мурашко вже закінчив Петербурську Академію й був у закордонному відрядженні, а саме в Парижу. Навесні він якось приїхав до Києва й почав малювати портрет своєї тітки Олени Костянтиновни (дружини Миколи Івановича). Вона сиділа за чайним столом, заставленим чайною посудом, а також сніданком. Все грало соняшним світлом. Воно відчувалося у відблисках на посуді, у рефlekсах на обличчю, на руках та на одязі. Вікна не було показано на полотні, а разом з тим відчувалося, що іменно через те вікно і то велике, ринуло весняне сонце. Компонівка портрету теж була бездоганною: стільки посуду, скільки його треба, що би не перевантажувати композиції. Сама посадка натури за столом така, що глядач ніби є гостем в кімнаті й провадить розмову з господинею. Вона не позує, вона слухає відповідь на те, що вона тільки що сказала вам. Простими засобами Олександр Мурашко вирішував тему. Візьміть композицію «Кафе». На першому плані він садовить двох жінок і садовить їх ліворуч од глядача так, що одна з них виходить по за раму картини. Глядач зразу відчуває, що жінки відособились для своїх власних секретів. Дальше відкривається саме кафе й ряд чоловічих постатів. По тому, як реагують ті постаті на присутніх – зразу розумієш, що то за особи і що то за секрети. Навіть розумієш, що саме відособлення це лише певний маневр, а не справжнє відособлення. Мурашко вміє бути лаконічним і влучним у своїх композиціях.

Коли він малював портрет Олени Костянтиновни – ми завше бігали дивитися на його роботу. По закінченні сеансу портрет, разом з мольбертом стояв у коридорі, певне, щоби не загромаджувати житлової кімнати. От у цьому коридорі ми й дивилися, або скорше подивлялися увесь процес роботи над портретом. Що нас особливо вражало, це те, що пензель Мурашка малював і разом з тим давав чіткість рисунку. Кожний рух пензля, то широкий, то стриманий, – був насичений і розміркованістю й свободою творчого діапазону. За кожний новий день ми боялися, що буде втрачено те або інше вдале (на нашу думку) місце. І кожного дня ми з радістю бачили, що вдалі місця ще більше довершувалися, ще більше насичувалися правдою малярської розповіді.

Часом певна частина роботи зовсім була знищена мастахіном і знищена пляма лякала нас своїм майбутнім. Але те майбутнє незабаром оживало й сяяло новим, ще сильнішим життям.

Сам високий, стрункий і жвавий. Часом ми зустрічали його в коридорі, часом на сходах до школи, а часом і на вулиці. Не знаю, чи він помічав наші допитливі погляди, що ми кидали на нього, чи може того, що ми навчалися тому ж саме мистецтву – малювати, але він завше якось ласкао усміхався до нас, особливо до таких юнаків, яким був я і кілька моїх товаришів.

А може, то мені просто здавалося, що він помічає нас. Може, просто він був такої вдачі, як і його малюнки, що бренили бадьорим колоритом і відзеркалювали життя в його світлих проміннях. Доволі добре я познайомився з ним під час революції в Києві, але про це коли-небудь при іншій нагоді. Я дав лише коротенький шкіц того, що отримав ще тоді, коли я був учнем школи Миколи Івановича Мурашка. І те, що я тоді отримав, було таке значне, так осяяне подихом життя, що й досі воно лишилося солодкою згадкою мого минулого.

## Рисунки по вражінню

Щотижня, по суботах, починаючи з головного класу, – ми робили рисунки по вражінню. На штативі ставилася велика фотографія з рисунку голови Олександра Іванова<sup>32</sup>, Брюлова<sup>33</sup>, Кипренського<sup>34</sup>, Ге, Крамського<sup>35</sup>, Гольбейна<sup>36</sup> молодшого, Дюрера<sup>37</sup>, Рафаеля, Мікель-Анджело та інших класиків рисунку. Нам перед тим роздавали од школи четвортинки паперу, на якому нам і треба було зробити рисунок. Голова ставилася на п'ять хвилин, і ми пильно вдивлялися в неї. За продовженням часу та за тим, щоби ніхто не робив попереднього шкіду, пильно стежив наш «репетитор» Летаєв.

– Залиште олівця, а краще пильніше вдивляйтеся. Ви чуєте мене, Бондаренко! – кидає Летаєв.

– Я чую... то я так, тільки в повітрі... тільки ніби рисую... Виправдується Бондаренко.

## Сміх

Бондаренко ховає за спину руку з олівцем і сам також осміхається. У Летаєва на обличчю ані ухмилки. Він продовжує стежити за учнями за годинником.

П'ять хвилин скінчилося і штатив з фото обернений до стіни. Але поки його повільно обертає Летаєв – кожний старається щось підхопити, щось не забути. Летаєв обернув фото і лишається біля нього на варті. Учні швидко сідають за дошки й на свіжу пам'ять фіксують побачене. Так продовжується тричі. Нарешті Летаєв збирає рисунки й несе їх до кабінету директора. Всі напружено-схвильовані: кожний згадує свої помилки, особливо коли тепер вільно розглядає фото, але вже надаремно – виправити нічого не можна.

Завданням рисунків по вражінню було: загальна побудова голови, характер голови і характерні прийоми автора в рисункові. Коли це був, скажемо, Брюлов, то манера Брюлова повинна бути подана виразно. Коли це інший майстер, – то повинні бути характерні риси іншого майстра. У понеділок вивіщувався список тих, хто найкраще зробив свою роботу. Вивіщувалися й самі рисунки, що наочно свідчили про це. Без ніяких оцінок, а просто поіменний список в порядку алфавіту.

Справою честі для кожного було, як не на цю суботу, та на наступну бути в тому спискові.

## Композиція

Композицію робилося щомісяця на запропоновану тему. Композицію можна було подавати або виконану в колірі або просто в італійському олівці. Розміри композицій не перевищували метра. Композиційну роботу виконувалося вдома без ніякої поради з боку керівника-педагога. Вважалося, що ця робота повинна бути цілком самостійною, без жодного натиску чиєї б то не було думки.

Теми давалися такі: «Весна» – пояснювалося, що треба це розуміти, як весну в природі, а також як взаємозв'язок природи з людиною. Весняна прогулянка – в паркові чи в лісі. Весняні роботи на городі, в саду, в полі... й тому інше.

«Праця» – малярі, шевці, ковалі, кравці, швачки – та інші, в характерних жанрових сценах.

Часами, але дуже рідко, вкраплялися релігійні теми.

За кращі композиції Мурашко видавав премії – перша – 10 карбованців, друга – п'ять. Що було характерним у процесі роботи, що кожний ховався, щоби його не «обікрали», себто не використали його компоновки. Роботи не обговорювалися спільним колективом, а Мурашко сам викладав перед нами свою думку, як незаперечно. Ми тільки слухали його зауваження, щоби в дальшому виправити ті хиби, на які він звертав нашу увагу.

Можливо, що перед тим передувала якась педагогічна нарада з наших викладавців, але нам цього не було відомо. Мурашко крок за кроком аналізував окремі

роботи, – особливо спiniaючись на помилках. До помилок входило – невдала компоновка, хиби в рисунку (особливо пропорцій), а також невдало висловлена думка в рішенні теми. Хиби колориту теж приймалися на увагу.

Після такої «гарячої лазні», як ми звали такі виступи Мурашка, ми енергійно готувалися до наступної композиції в наступному місяці.

### Етюди

Ми, учні школи Мурашка, вельми любили мальовничі місця Києва. Його сади, перспективи вулиць, його околиці знали, як своїх п'ять пальців. Написав, що знали, як своїх п'ять пальців, і мене це розсмішило: завше ми повторюємо цей вираз й ніколи не задумуємося над тим, що людина майже зовсім не знає своїх п'яти пальців, крім хіба того, як вони звуться. Правда, знаємо, що беруть відбиток зі вказівного пальця, що це допомагає судовим органам виявити злочинців, що закрутки шкіри на пальцях у кожного ріжні й не повторюються ні у кого. Але це все знаємо побіжно й поверхово і ні в якому разі це не торкається власної руки. Це межі іншого. Дозвольте повернутися до переднього викладу. І так ми знали Київ, як може знати лише людина, що пильно вдивляється в природу. У всі пори року, чи з альбомом, чи зі скринькою до малювання можна було побачити учня школи, що ретельно працював над етюдом.

Навесні, в неділю, цілими групами вибіралися пішки до Китаєва, через Голосіївський ліс, через Мишоловку. Володимирська горка давала нам широкі обрії Дніпра й Подолу. Улюбленими місцями був ботанічний сад, а також сади, що йшли до Печерської Лаври, до Видубицького монастиря. Святошино, Борщагівка понад Либедю, Солом'янка, Глубочиця, – все було об'єктами наших студій і нашого захоплення ними. На Дніпрі малювали човна, баржі, пароплави, плоти, що плили Десною з Білорусі. Малювали повідь, криголам весною, малювали перші й останні сніги.

Це був дійсний мурашник Мурашкової школи.

На перше вересня, коли починалося навчання в школі, ми приносили на огляд цілі оберемки своїх літніх студій. У кого найбільше одбирали робот на виставку, – вважав себе переможцем наступного навчального року.

Микола Іванович багато розмовляв з нами з приводу наших малюнків: давав поради, порівнював краще з гіршим, вдале з невдалим (порівняння провадилося робити з роботою того ж саме автора, якого розглядалося). Часто його зауваження були в розбіжності з зауваженнями інших педагогів, але це нас не турбувало, бо його ставлення до нашої праці були настільки сердечними, що перекривали собою, може, й деякі помилки з його боку.

Він умів жити з нами якимсь спільним життям «Старого навчителя», як він підписував свої статті по мистецтву в газетах.

### Історія мистецтва

Професор Київського університету Григорій Григорович Павлуцький викладав свої лекції по мистецтву дуже інтересно й змістовно.

Починаючи від часів старої Елади, – він закінчував свій курс російським мистецтвом, роблячи особливий акцент на ділянці живопису.

Чепурний вигляд лектора, чудесна, без ніяких затримок мова, послідовність в розгортанні учбового матеріалу – захоплювали слухачів.

Правда, всім нам дуже імпонувало, що про мистецтво нам викладає «справжній професор», а не просто педагог.

Але, як я казав на початку, школа Мурашка не мала загально-освітніх дисциплін. Через те саме певна частина учнів не все гаразд розуміла за браком загальної освіти. А сам лектор цього не враховував і опускав потребу більше популярного викладу. Лекції, правда, нами старанно записувалися і тим, хто не зовсім чогось розумів, приходив на допомогу сам Мурашко. Він радив, що треба прочитати, щоби поповнити свою освіту. Лекції по історії мистецтва (раз на тиждень) ніколи не одкладалися. Коли по якійсь причині не було Професора Павлуцького, то чи-

тав сам Мурашко. Школа мала численні збірки прекрасних фото й репродукцій, як з архітектури, так само зі скульптури й живопису. Мурашко свою лекцію вів не так артистично, як Павлуцький (в критичні моменти запивав молоком, шклянки з яким ставилася на столі перед початком лекції), але в його викладі було те особливе, чого не міг дати Павлуцький, – це знання художньої справи. Ерудіція Павлуцького була незмірно вищою за ерудіцію Миколи Івановича, але Павлуцький оцінював твори мистецтва без фахового знання в той час, як Микола Іванович вносив у свій виклад іменно цей дорогоцінний для нас елемент. Лекція його од цього робилася близькою до справи нашого навчання, хоч і не давала, може, того історичного узагальнення, що малося в лекціях Павлуцького.

Що мене особисто тоді найдужче дивувало, що при розгляді того чи того майстра, – оперувалося завше одним і тим саме матеріалом. Всі книжки по мистецтву, що я читав поза лекціями Павлуцького з поради Мурашка, – розглядали одне й те саме. Скільки я не брав книжок, скажемо, про Мікель-Анджело, про Рафаеля, про Рембрандта, то навіть репродукційний матеріал повторювався стереотипно з книжки до книжки. Нікому, видно, й в голову не приходило, скажемо, розглянути якусь іншу роботу того ж саме майстра. Беручи нову книжку про Рафаеля я заздалегідь знав, що там з репродукцій буде надруковано. А раз вміщено ті самі твори, той самий виклад мало одрізнявся один від одного. А стільки незнамого й цікавого мають ті ж майстри по різних збірках, музеях тощо. Для кого ж то, як не для нас, що навчаються мистецтва, як не для тих, хто хоче пізнати мистецтво. Я вище торкнувся того, що в своїх лекціях, по мистецтву Професор Павлуцький давав історичне узагальнення мистецтва. Це треба розуміти, що ці узагальнення були того напрямку, які тоді були можливі й дозволені. Бо справжнє висвітлення історичного розвитку могло з'явитися лише в наші радянські часи, а не в часи існування школи Миколи Івановича Мурашко.

### **Леон Ковальський**

Як педагог школи Мурашка – Леон Марьянович Ковальський працював лише останні два роки. Учень Миколи Миколовича Ге, Ковальський закінчив Краківську художню школу (бо Академія Мистецтв у Кракові була отворита лише в 1900 році). По закінченню краківської школи він ще кілька років продовжував свою художню освіту в Парижу. Поляк з походження, білявий, з пишними вусами, – Ковальський привабив до себе учнів тим, що зразу ж запросив їх до себе, до своєї майстерні, де вони бачили все, над чим працює їхній керівник. Ковальські мали свій будиночок біля дріжджевого заводу Мара. Батько його був столяром. Входячи до подвір'я Ковальських, ви одразу відчували, що тут столярна майстерня: всюди стояли й сохли дошки, рейки, колоди. А в садку, де було повно квітів і де господарювала мати Леона Марьяновича, – стояла й сама майстерня. Це не був якийсь капітальний будинок, це було щось середнє між житловим приміщенням і звичайним сараєм. В середині, правда, сама майстерня була обтинкована, мала велике вікно на північ і повно робот самого господаря. Особливо нас приваблювали його роботи сангіною, вуглем, а також роботи над офортом, над яким він тоді старанно працював. Вдача Ковальського була одкрита й добросердечна. Учні почували себе у нього, як у доброго старшого товариша. Коли ми переглядали його роботи, то він сам робив до них зауваження критичного характеру: тут це не гарзд, а тут це недороблено, а тут просто невдало. Над тим, що він вважав за добре, – він спинявся довше і так же просто, без жодної пози, казав, що це йому вдалося краще за інші роботи. Тут же ми показували й свої рисунки або малюнки. Він робив свої зауваження, а то просто виводив у садок і давав завдання тут же щось помалювати. Ходити до свого вчителя було настільки новим для нас явищем, що не дивлячись на далекий шлях, – ми часто бували у нього. Леон Марьянович призначав нам такі години, коли ми йому не заважали працювати, а коли була яка зміна в його роботі, то він просто давав нам тут же завдання, щоби ми самі теж працювали, а він тоді сам працював над тим, що йому було необхідно. Переймаю-

чись повагою до його власної праці – ми тихенько самі працювали над тим, що він ставив для нас, як певне учбове завдання. Коротке пояснення і більше нічого, а то самі працюємо до того часу, поки стає нашої змоги й нашого уміння. Коли він і далі продовжує працювати сам, а ми вже не можемо без вказівок посуватися далі, то, щоби його не турбувати, ми тихцем забираємося до дому. Ми знаємо, що на завтра він знайде можливість допомогти в нашій роботі. І дійсно так воно й було. На другий день він старанно переглядав роботу кожного, давав поради, а коли було треба, то й сам допомагав направити невдале місце. Коли ж ми заходили у безвихідь, то Леон Марьянович радив просто розпочати наново, приймаючи на увагу все те, що він говорив.

Таким був Ковальський – сердечний, чулий до наших молодих поривів, до нашого бажання досягти уміння в рисункові й живопису.

### Буча

По Києво-Ковельській залізниці – є станція «Буча». Там побудував собі домок з майстернею Микола Іванович Мурашко. Хороша садиба, хороший садок, чудова українська природа, все наче змовилося бути в злагоді з його старістю. Мурашко вже школи не мав. З 1<sup>го</sup> серпня 1901 року почала функціонувати офіційна школа з «правами» на Сінній площі. Там були вже інші люди й інші порядки. Правда, туди трапив за педагога й Григорій Кононович Дядченко, замість відсутньої Н.І. Нестельбергер, що мала провадити скульптуру. Дядченкові доручили скульптуру й призначили молодшим викладавцем у орнаментальних класах по рисункові.

Навесні 1904 року я закінчив Краківську Академію Мистецтва й повернувся до Києва. На осінь того ж саме року я впорядкував у мійському музеєві свою персональну виставку, на яку першим відгукнувся «старий учитель» Микола Іванович Мурашко. Там же на моїй виставці я й зустрівся з ним і там же ми умовилися, що я приїду до нього в Бучу. Чудового осіннього дня я опинився у нього в майстерні. Микола Іванович наче й зовсім не одмінився за той час, поки я його не бачив, а проминуло добрих чотири роки. Той саме одяг, та сама легка лукавість у очах, може збільшилося трохи сивини, а то все так само. До майстерні вийшла і його дружина – Олена Костянтиновна.

– А ви знаєте, – сказав я, витаючись з нею, – що я дуже вас боявся, коли навчався в школі.

– Чого? – здивовано спитала вона.

– А того, що ви нас дуже одчитували за наше пустування. Я ж тоді був ще малим хлопцем.

– Хіба це так страшно? – осміхнулася Олена Костянтиновна.

Микола Іванович теж посміхнувся.

Навколо, на стінах майстерні, я побачив своїх старих приятелів з картинної галереї школи.

Мурашко розпитував у мене про Яна Матейка<sup>38</sup>, про його картини в Краківському музеєві. Він з великою пошаною ставився до цього польського майстра. Тоді звернув розмову на видатного аквареліста Юліана Филата, що був ректором академії:

– Які у нього прегарні акварелі з часів Наполеона і його поразки в Росії. Пригадуєте, як прекрасно і якими простими засобами він малював сніги й жалюгідні рештки розбитої армії Наполеона. Чудовий аквареліст.

Я цілком погоджувався з ним, щодо оцінки Филата й Матейка. В голові метнула думка, що «старий учитель» добре стежив за тим, що діялося навколо.

Даліше розмова перейшла на пейзажиста Яна Станіславського<sup>39</sup>, що був тоді професором Краківської академії, а тоді й до Светославського<sup>40</sup>, що працював на Україні й давав чарівні краєвиди нашої рідної землі. Светославський, очевидно, дуже захоплював Мурашка, бо про його творчість він говорив з великим піднесенням. І Светославський дійсно був вартий того захоплення. Тонкий майстер

пейзажу, що колоритом і компоновкою умів промовляти до серця людини, – подобався й мені. І вдвох вихваляли його роботи, пригадуючи навіть дрібні етюди та навіть дрібні шкідці української природи.

До моїх рук, коли я пишу ці рядки, трапила визначна книжка Писаржевського про велетня хемії Дмитра Івановича Менделєєва. Там є розділ під заголовком: «Менделєєв захоплюється мистецтвом». Я хочу використати з неї кілька рядків, сподіваючись, що автор книжки не образиться за це, а саме за рядки, що торкаються пейзажу. Менделєєв пише:

«Перед Дніпровською ніччю Куїнджі<sup>41</sup>, як я гадаю, забудеться мрійник, а в художника з'явиться мимоволі своя нова думка про мистецтво, поет почне промовляти віршами, у мудреця ж народиться нове світосприймання – кожному вона дасть своє».

Менделєєв писав про те, що в старі часи пейзаж хоч і існував, але не був у пошані. Навіть у велетнів живопису XVI сторіччя пейзаж коли й був, то слугував лише рамкою. Він, Менделєєв, наводив несподівану аналогію: «Завершенням науки в ті часи слугувала математика, логіка, метафізика...». Гадаю й пишу, однак, не проти математики чи класичного живопису, а за пейзаж, якому в давні не було мійся. Часи одмінилися. Люди зневірилися... в можливості знайти вірний шлях, лише заглиблюючись у самих себе... й було зрозуміло, що скеровуючи вивчення на зовнішній світ, рівночасно стануть краще розуміти й себе...

Почали вивчати природу, народилося природознавство, якого не знали ні прадавні віки, ні епоха відродження...

Завершенням знання стали науки індуктивні, досвідні...

Одночасово, коли не раніше, з тою зміною в ряду нашого світосприймання народився пейзаж. І віки наші будуть характеризувати появою природознавства в науці й пейзажу в мистецтві. Обое зачірають од природи, по за людиною... Як природознавству належить у близький будуччині ще вищий розвиток, так і пейзажному живопису між предметами мистецтва. Людина не загублена як предмет вивчення та мистецтва, але вона являється тепер не як державець і мікрокосм, а як одиниці в числі...»

Так писав Менделєєв у 1880 році.

Може, не в тих словах, а в тому ж змісті ми й говорили з Миколою Івановичем про картини Светославського.

Це було осіннього дня, коли я в останнє бачив людину, що багато зробила для справи художньої освіти на Україні. Художня школа Миколи Івановича Мурашка була одним з хороших учбових закладів, де починали свій шлях талановиті люди, що пізніше виявили себе прекрасними майстрами живопису.

Ті медалі, що отримували учні його школи, дійсно стали найвищою нагородою «Старого учителя».

Спогади рукописні, в товстому звичайному зошиті на 95 сторінках. Збережено правопис автора. Чотири перші сторінки опущені. В них автор віддає данину радянській державі і марксистсько-ленінським ідеям, які стоять на стороні національної культури.

1. Художник Микола Іванович Мурашко (1844-1909), народився в м. Глухів Сумської обл. Український живописець і педагог. 1875 року заснував Київську малювальну школу, яка існувала до 1901 року. В школі навчалось багато українських і російських художників, просто людей, які захоплювалися живописом. Школа давала ґрунтовну художню освіту, але офіційний документ не видавала. Тому 1901 р. вона була реорганізована.

2. Серов Валентин Олександрович (1805-1911), видатний російський художник, дійсний член Петербурзької АМ, визначний графік, автор відомих робіт: «Дівчина з персиками», «Дівчина, освітлена сонцем», «Викрадення Європи». Учень школи М.Мурашка.

3. Репін Ілля Юхимович (1844-1930), великий український та російський живописець, педагог, дійсний член Петербурзької АМ. Член Товариства передвижників. Багато картин присвятив Україні: «Запорожці пишуть листа турецькому султану», «Вечорниці», «Українська селянка», «Чорноморська вольниця», чотири ескізи до пам'ятника Т.Шевченку.

4. Українські поміщики з козацької старшини, власники великих маєтків на Чернігівщині, меценати. Визначним колекціонером-меценатом був Богдан Іванович Ханенко. На базі його колекції творів

було засновано Київський музей західного та східного мистецтва. В Києві оселився 1881 року, був одружений з Варварою Миколаївною Терещенко. З 1896 року Богдан Ханенко керував справами Товариства заводів братів Терещенків. Підтримував усі благодійницькі справи Терещенків, дружина допомагала йому в колекціонуванні.

5. Володимирський собор у Києві збудовано 1862-1882 років за проектом І.Штрота та П.Сарро, переробленим О.Беретті. Художнє оформлення інтер'єру під загальним керівництвом проф. А.Прахова створили художники В.Васнецов, М.Нестеров, М.Врубель, М. Пимоненко, П. Сведомський, В.Котарбінський.

6. Передвижники – художники реалістичного напрямку, які входили до мистецького об'єднання Товариства пересувних художніх виставок, організованих 1870 р. З 1871 до 1923 року влаштували 48 виставок у різних містах Росії та України. Фундаторами Товариства були: Г.Мясоедов, В.Перов, І.Крамської, М.Ге, належали до Товариства А.Архипов, А.Куїнджі, В.Сєров, В.Сурков. Активну участь у діяльності Товариства брали українські художники М.Кузнецов, К. Костанді, М. Пимоненко, П. Левченко, С.Кишинівський, Г.Головков, В.Менк.

7. Михайло Жук народився 20 вересня (за ст.ст.) 1883 року в м. Каховка. Батько Іван Григорович був вільним художником, мати працювала на паровому млині. Ази художньої грамоти дав йому товариш батька, випускник Петербурзької АМ Меліхов. До вересня 1896 року родина жила в Каховці, а потім переїхала до Києва, щоб дати освіту синові.

8. Український літературно-художній альманах. Вийшов в Одесі 1885 р. Тут опубліковані твори І.Нечуя-Левицького, М.Старицького, А.Бобенка.

9. Народний журнал, видавався в 1879-1883 роках в Петербурзі, щомісячник.

10. Щотижневий ілюстрований літературно-науковий журнал з щомісячним додатком, видавався в Москві з 1885 року.

11. Шульга Ілля Максимович (1878-1938), живописець. Учився в Київській малювальній школі М.Мурашка, в Петербурзькій АМ, у І.Рєпіна. Серед творів: «Козаки пішли», «Козача розвідка», «Т.Шевченко на етюдах», «Вечорниці». З 1928 жив у Києві, викладав із 1934 року в Київському художньому інституті.

12. Нестеров Михайло Васильович (1862-1942), видатний живописець, член Товариства передвижників. Автор жанрових картин, пейзажів («Іспити в сільській школі», «На горах», «Осіnnий пейзаж»), портретів М.Заньковецької, М.Горького, І.Павлова.

13. Поленов Василь Дмитрович (1844-1927), відомий художник, дійсний член Петербурзької АМ, член Товариства передвижників. Майстер пейзажу: «Московський дворик», «Бабусин сад», «Зарослий став».

14. Ге Микола Миколайович (1831-1894). Закінчив гімназію в Києві та Петербурзьку АМ, де вчився у К.Брюллова. Автор багатьох полотен на історичні та євангельські теми. З 1876 р. жив на х. Івановський, тепер ім. Т.Шевченка на Чернігівщині. Допомігав Київській малювальній школі М.Мурашка.

15. Шишкін Іван Іванович (1832-1898), визначний російський художник, академік Петербурзької АМ. Один із засновників реалістичного пейзажного живопису. Член-фундатор Товариства передвижників. Його основні твори: «Жито», «Серед широкої долини», «Піски», «Корабельний гай» тощо).

16. Айвазовський Іван Костянтинович (1817-1900), визначний живописець-мариніст, який майже все життя прожив у м. Феодосія (Крим). Член Петербурзької АМ і багатьох іноземних академій, член Товариства передвижників. Написав близько 6000 творів, багато картин присвячено Україні: «Чумацька валка», «Весілля на Україні». Збудував в Феодосії майстерню і картинну галерею та передав місту.

17. Платонов Харитон Платонович (1842-1907), український художник, академік Петербурзької АМ. З 70-х років оселився в Києві, його роботи присвячені тяжкому селянському життю: «Погорілиці», «Наймичка», «Жебрак». Автор портрета О.Вересая (1885 р.).

18. Дядченко Григорій Кононович (1869-1921), український живописець. 1884-89 рр. навчався в Київській рисувальній школі М.Мурашка. Закінчив Петербурзьку АМ. З 1901 – викладач Київського художнього училища. Твори: «Дворик», «Левада», «Канів. Дворище».

19. Пимоненко Микола Корнилович (1862-1912), видатний український художник, академік Петербурзької АМ, член Товариства передвижників. Відтворив життя і побут українського села: «Весілля в Київській губернії», «Суперниці. Біля колодязя», «Ворожіння», «Сінокіс», «Перед грозою».

20. Павлуцький Григорій Григорович (1861-1954), український історик мистецтва. Викладав історію мистецтва у Київському університеті св. Володимира і малювальній школі М.Мурашка. Основні праці: «Коринфський архітектурний ордер», «Дерев'яні і кам'яні храми на Україні», «Історія українського орнаменту».

21. Моравов Олександр Вікторович (1878-1951), український художник. Навчався у Київській рисувальній школі М.Мурашка, закінчив Московське училище малярства, скульптури й архітектури, належав до передвижників, викладав у студії Грекова та Московському художньому промислому училищі.

22. Зайцев Іван Кіндратович (1805-1890), художник-портретист. З 1848 р. жив у Полтаві. Відомий його автопортрет, портрет П.І.Зайцевої. Був знайомий з Т.Шевченком по майстерні В.Ширяєва.



23. Дряпченко Іван Кирилович (1881-1963), український живописець. Учився в Київській малювальній школі М.Мурашка, Петербурзькій АМ у П.Чистякова та І.Рєпіна. Основні твори: «Натурниця», «Відпочинок. За шахами», «Вечір на Україні», «Сінокі».

24. Бодаревський Микола Корнилович (1850-1921), український живописець. Писав портрети і жанрові картини: «Весілля на Україні», «Перший Спас на Україні», «Свято Маковія».

25. Касаткін Микола Олексійович (1859-1930), російський живописець, член Товариства передвижників. У багатьох полотнах показав тяжку працю шахтарів: «Шахтар-тягальник», «Саночник», «Тяжко».

26. Судковський Руфін Гаврилович (1850-1885), український живописець, навчався в Петербурзькій АМ, академік. Автор морських пейзажів: «Очаківська пристань», «Тиша на морі», «Штиль», «Прозора вода», «Дар'яльська ущелина».

27. Дубовський (Дубовской) Микола Никанорович (1859-1918), російський живописець, пейзажист. Твори: «Зима», «Притихло», «Рання весна», «На Волзі», «Вітчизна».

28. Врубель Михайло Олександрович (1856-1910), видатний художник, учився в Петербурзькій АМ, академік. 1884-1886 рр. жив у Києві, розписував Кирилівську церкву та Володимирський собор. Визначні роботи: «Демон», «Іспанія», «Ворожка», «Пан», «Царівна-лебідь», «Венеція», малював портрети.

29. Сведомський – є два брати Сведомські: Олександр Олександрович (1848-1911) і Павло Олександрович (1849-1904). Обидва художники і обидва брали участь у розписі Володимирського собору.

30. Котарбінський Вільгельм Олександрович (1849-1921), польський живописець. Учився в Варшаві, Римі, Петербурзі. Жив у Білорусі та Україні, брав участь в організації Товариства київських художників. Працював у галузі монументально-декоративного розпису (Володимирський собор, сучасні музеї Т.Шевченка та західного і східного мистецтва).

31. Мурашко Олександр Олександрович (1875-1919), український живописець. Художню освіту здобув у Київській малювальній школі М.Мурашка, Петербурзькій АМ, де вчився у І.Рєпіна. Член Товариства передвижників, один з організаторів Київського товариства художників. Працював у Парижі. Основні твори: «Похорон кошового», «Портрет дівчини», Портрет юнака, що читає», «Кафе «Парижанка».

32. Іванов Олександр (1806-1858), великий російський живописець, академік Петербурзької АМ. Основні твори: «З'явлення Христа народів», «Аве Марія», портрет М.Гоголя, «Апшівя дорога».

33. Брюллов Карл Павлович (1793-1852), російський художник, навчався в Петербурзькій АМ у А.Іванова, О.Єгорова та В.Шебуєва. Створив ряд портретів сучасників, брав активну участь у викупі Т.Шевченка. Найвідоміша картина «Останній день Помпеї».

34. Кипренський Орест Адамович (1782-1836), російський художник-портретист. Син кріпачки. Основні роботи – портрети К.Батюшкова, В. Жуковського, О.Пушкіна, Є.Давидова.

35. Крамської Іван Миколайович (1837-1887), російський живописець, учився в Петербурзькій АМ, організатор Товариства передвижників. Створив низку портретів письменників: Т.Шевченко, Л.Толстой, Д.Григорович, М.Некрасов, М.Салтиков-Шчедрін. Писав полотна про Україну («Русалки», «Місячна ніч»).

36. Гольбейн Ганс Молодший (1498-1543), видатний німецький художник доби Відродження. Краці твори: ілюстрації до «Похвали дурацям» Еразма Роттердамського, серія гравюр «Образи смерті» тощо.

37. Дюрер Альбрехт (1471-1528), великий німецький художник епохи Відродження. Автор серії гравюр до «Апокаліпсису», «Великі страсті», «Адам і Єва», диптиху «Чотири апостоли».

38. Матейко Ян Алоїз (1838-1893), видатний польський живописець, автор багатофігурних історичних картин. Найвідоміші твори: «Станчик», «Проповідь Скарги», «Рейтан у сеймі», «Грюнвальдська битва».

39. Станіславський Ян (1860-1907), польський живописець, вчився у Варшавській малювальній школі, потім у Парижі. На його творчості позначилися риси імпресіонізму. Часто приїжджав в Україну, присвятив їй багато творів: «Український козак», «Вечеря», «Дніпро під Києвом», «Біла Церква». Учитель М.Жука.

40. Светославський Сергій Іванович (1857-1931), український живописець, навчався в МУЖСА у О.Саврасова. Член Товариства передвижників. Зображував українську та російську природу. Основні роботи: «Воли на оранці», «Розлив Дніпра на Оболоні», «Паром на Дніпрі», «Рибачки».

41. Куїнджі Архип Іванович (1842-1910), український живописець. Професор Петербурзької АМ, член Товариства передвижників. Багато картин відтворюють природу України: «Чумацький тракт», «Степ», «Українська ніч», «Вечір на Україні», «Дніпро вранці», «Нічне».