

УДК 741:(477-25)

**Юлія Майстренко-Вакуленко***доцент кафедри рисунка НАОМА*

## **Рисунок у творчості викладачів та учнів Київської рисувальної школи М. Мурашка (До 135-річчя з дня заснування)**

**Анотація.** В статті висвітлено прогресивне значення Київської рисувальної школи у вихованні великої плеяди відомих українських митців, декотрі з яких стали згодом професорами Української академії мистецтва. На підставі комплексного аналізу навчального і творчого рисунка у доробку викладачів та учнів Київської рисувальної школи дано загальну характеристику стилістичного розвитку станкового рисунка Києва останньої чверті XIX — початку XX ст. Досліджено колекцію маловідомих рисунків учнів Київської рисувальної школи.

**Ключові слова:** рисунок, український станковий рисунок, академічний рисунок, реалізм, модерн, символізм, Київська рисувальна школа, Київське художнє училище, портрет, пейзаж.

У середині другої половини XIX ст. в Києві не існувало спеціальних художніх навчальних закладів. Спроби відкрити художню школу велися від початку століття, проте всі вони з різних причин не були реалізовані [1]. При університеті Св. Володимира деякий час існували рисувальний клас та живописний кабінет; у 1859 р. там же було відкрито вечірні рисувальні класи з ініціативи художника М. Башилова [2, с. 73]. У 1850–1857 рр. в Києві існувала “Публичная методическая школа живописи” Наполеона Буяльського [1]. У 60-ті роки академік живопису О. Рокачевський спробував відновити навчання мистецтву при монастирі Києво-Печерської лаври, відкривши там рисувально-художню школу [2, с. 73].

Заснування у Києві Миколою Івановичем Мурашком рисувальної школи (1875) мало надзвичайно

важливе значення для подальшого розвитку українського мистецтва. Формування передових методик викладання рисунка, а саме: виключення з практики рисування з оригіналів, вивчення живої натури, активізація зорової пам'яті учнів методом швидких натурних начерків та інші прогресивні введення М. Мурашка — створили потужну базу для подальшого розвитку українського образотворчого мистецтва.

Про відповідність Київської рисувальної школи вимогам сучасності свідчить велика кількість випускників школи, що достойно продовжили навчання в академіях Східної та Західної Європи, а згодом стали, за словами М. Мурашка, “значними діячами на педагогічному або на чисто художньому поприщі” [3, с. 58]. Переважна більшість імен відомих художників Києва кінця XIX — початку XX ст.

пов'язана саме з Рисувальною школою М. Мурашка. В різні роки в ній навчалися Ф. Балавенський, Г. Бурданов, І. Бурячок, Г. Дядченко, В. Замирайло, С. Костенко, І. Іжакевич, О. Курінний, М. Пимоненко, В. Серов, Ф. Шаврин, І. Шульга, С. Яремич та багато інших. Серед вихованців Київської рисувальної школи були і майбутні професори Української академії мистецтва — М. Жук, О. Мурашко, Ф. Красицький, Г. Світлицький, К. Малевич. М. Глоба став директором Строганівського училища в Москві [3, с. 69].

Випускники школи розвивали у своїй подальшій творчості традиції і пізнього реалізму (М. Пимоненко, Ф. Красицький та ін.), і модерних течій (О. Мурашко, М. Жук, В. Замирайло, Г. Дядченко та ін.). Ця тенденція переконливо свідчить про гнучкість педагогічних принципів школи М. Мурашка, про відсутність косності та шаблонності. Треба віддати належне неупередженості М. Мурашка, який, будучи сам вихованим у традиціях передвижництва, користуючись порадами передвижників Росії (П. Чистякова, І. Рєпіна, І. Крамського та ін.), зумів вчасно відчутися віяння часу, високо оцінити творчість М. Врубеля, не завжди зрозумілу сучасникам, плідно скористатися досвідом шкіл Західної Європи (А. Ашбе, Ш. Холоші в Мюнхені, Р. Жюльєна в Парижі). Викладачам школи, які міцно стояли на позиціях пізнього реалізму, вдалося виховати цілу плеяду модерних художників, що стали серйозними конкурентами випускникам інших навчальних закладів царської Росії.

Школа була початковим потужним трампліном для подальшого творчого зростання молодих мистецьких сил Києва; старші учні ставали репетиторами молодших класів, а кращі випускники ставали згодом викладачами.

Сам Микола Іванович, за власним висловом, не був значним художником [3, с. 7], проте його рисунки засвідчують професійність руки майстра. Впевнена, влучна лінія, увага до деталей, вміння підпорядкувати їх загальному говорять про те, що М. Мурашко був не тільки засновником школи і педагогом, але й рисувальником, який міг багато дати учням як в теорії, так і на практиці.

Рисункова спадщина М. Мурашка (НХМУ) складається переважно з маленьких пейзажних зарисовок, а також декількох портретів. Більшість творів виконано на білому папері графітним олівцем. Міцна рисуєча лінія, яка не передбачає виправлень, ретельне пророблення форми дрібним штрихом, принципова тональна пляма, що несе виразне композиційне навантаження, створюють міцно вбудовані аркуші, хоча не позбавлені певної сухуватості.

Пейзажний аркуш “Хата” (б. р., НХМУ) є викінченим станковим твором не лише завдяки надзвичайно якісному опрацюванню деталей. Вражає перш за все загальна романтична атмосфера сутінків, тихого вечора, яку створено на контрасті темного насиченого тону нижньої частини аркуша — масиву хати, тину, смуги дерев — з прозорим небом, виконаним розтушовкою ніжними тоновими вальорами.



М. Мурашко. Хата. Папір, графітний олівець. Кінець XIX ст.

По-іншому вирішено рисунок “Вулиця в селі” (б. р., НХМУ): чітка, міцна лінія-штрих, якою опрацьовані будівлі вулиці, оживлена стрімким широким розчерком олівця, що окреслив масу гілки дерева на передньому плані. Для багатьох рисунків М. Мурашка притаманне віртуозне поєднання роботи вістрям, бічною поверхнею олівця та розтушовкою. Цей прийом був загалом характерний для рисунка художників середини XIX ст. К. Трутовського, І. Соколова, але у Мурашка він набув особливої виразності.

Педагогічний склад школи протягом десятиліть її існування багато разів змінювався і оновлювався. В перші роки викладачів було небагато, Мурашкові допомагали П. Попов, Й. Будкевич, через декілька років до них приєдналися Х. Платонов, С. Мисливець, І. Селезньов, В. Яблочкін, а згодом Т. Дятченко, В. Косяченко. На сто-

рінках “Спогадів старого вчителя” вміщено рисунки деяких викладачів, що дають певне уявлення про них як рисувальників [3, с. 46, 92–96, 114, 130, 146].

Й. Будкевич був дуже сильним рисувальником, про що свідчать його рисунки часів російсько-турецької війни (1877, КМРМ), виконані графітним олівцем на сіро-блакитному папері, з використанням крейди [4]. У циклі багато пейзажних аркушів, особливу цінність становлять портрети. Реалістична трактовка образів, влучність характеристик поєднуються з майстерним, високопрофесійним виконанням.

Про Х. Платонова учні згадували, що він славився “умінням освітлювати моделі так, щоб вони були виразними і чіткими, малювати дозволяв лише соусом з розтушовкою, а завершувати рисунок італійським олівцем” [5, с. 6]. Збереглися рисунки учнів школи, виконані в

цій техніці, які були удостоєні похвальних відгуків на конкурсах навчальних закладів Імператорської академії мистецтв, що засвідчує успішність педагогічної практики Х. Платонова.

Саме Х. Платонов був учителем М. Пимоненка. З гордістю пише М. Мурашко про успіх М. Пимоненка та ще десятиох учнів при вступі до Петербурзької академії мистецтва 1882 року [3, с. 56]. В перший же рік навчання Пимоненко був нагороджений трьома медалями. Повернувшись з Петербурга до Києва, він майже безперервно працював у школі до 1900 р.

Провідна тема творчості М. Пимоненка — зображення життя українського села — знайшла відображення і в рисунку, який представляє великий інтерес. Серед збереженої спадщини багато олівцевих пейзажних начерків лінійного характеру, а також начерків селян за роботою та зарисовок етнографічного характеру [6]. Цікава серія портретів українських селян: виконані в шкільній манері, вони відтворюють найхарактерніші типажні риси (“Голова старого селянина”, “Голова селянина в високій шапці”, “Голова літньої жінки” тощо, всі — НХМУ).

Довгострокові, викінчені портрети М. Пимоненка сповнені образності та глибини. Такий характеристичі сприяє м’яка техніка виконання, притаманна його портретам, вона відчутна в олівцевому “Портреті дружини художника” (1906), а особлива м’якість, навіть плинність матеріалу, і, відповідно, ніжність образу відчувається в сангіновому “Портреті доньки з кішкою” (б. р., НХМУ).

У школі було введено рисуння на “тонной бумаге”\*. М. Мурашко, побоюючись, “як би тут не вийшло деякого щегольства рисунків і з серйозної простої справи — прагнення зробити вже якусь картинку” [3, с. 238], все ж доходить висновку про доцільність використання цього давно відомого прийому. Переважна більшість випускників школи широко використовувала в подальшій творчій роботі кольоровий папір, поєднуючи його також з кольоровими рисунковими матеріалами.

Злам ХІХ та ХХ ст. — це час формування модерністичних течій в мистецтві України, тож у творчості більшості випускників КРШ помітні прояви нового стилю. Треба відмітити, що характерною особливістю епохи модерну стало висування мистецтва графіки, і мистецтва станкового рисунка зокрема на провідні позиції, чого не було у попередні часи. Це “спонукає і живописців цінувати безпосередність малюнку, вбачати в ньому самодостатню художню цінність” [7, с. 62]. Міцна основа рисункової грамоти, набута учнями Київської рисувальної школи, також сприяла тому, що рисунок став однією з провідних сторінок у творчості багатьох майстрів.

М. Жук та О. Мурашко, які навчалися в школі М. Мурашка в

\* Зазначимо, що переклад слова “тонний” як “тонований” наразі буде не точним. Адже серед збережених рисунків учнів школи немає таких, що були б виконані саме на тонованому власноруч папері: рисунки створено або на білому, або на кольоровому папері фабричного виготовлення.

різні роки, стали згодом одними з фундаторів Української академії мистецтва та яскравими представниками стилю модерн в українському мистецтві. Рисунок у зрілій творчості обох майстрів становить значну сторінку.

О. Мурашко виявляв неабиякі успіхи в рисунку, ще будучи учнем школи. Недарма “такий суворий, невідкупний прихильник строгого рисунку, як перший вчитель О. О. — М. І. Мурашко, писав небожеві, коли той був за кордоном: “ти один з не багатьох художників, що вміють рисувати” [8, с. 142].

Рисунки натурників, виконані в роки навчання в Петербурзькій академії мистецтва (1895, НДМ АМ СРСР; б. р., ДРМ), демонструють високий рівень та якість опрацювання форми. Вміле використання пресованого вугля надало аркушам тональної глибини та живописності.

Переважна більшість зрілих рисункових творів О. Мурашка — це портрети. Найранній аркуш, в якому вже дуже відчутний вплив символізму та модерну — “Парижанка” — датується 1900-ми роками (НХМУ). Для рисунків О. Мурашка і надалі буде характерним легкість володіння матеріалом, великий розмір, а також “тонко й об’ємно змодельоване обличчя та узагальнено-декоративне трактування одягу” [7, с. 59].

Дослідниця творчості О. Мурашка, мистецтвознавець Л. Членова пише, що графічні портрети художника 1910-х років в цілому не відрізняються від живописних за стилістикою й образним змістом. “Але їх значення набагато ширше.

У портретах, виконаних засобами графіки, гостріше й “оголеніше” ставиться проблема строгості образотворчих форм і рисунка” [9, с. 182]. Віртуозне поєднання вугля, сангіни, крейди, пастелі, графітного олівця, застосування кольорового гла в портретах Софії Григорівни Філіпсон (1910, НХМУ), Маргарити Августівни Мурашко (1914–1916, НХМУ), Жоржа Мурашка (1915, НХМУ), художниці Фріди Меерсон (1916, НХМУ), в автопортреті (1917, НХМУ) спрацьовує на глибину, емоційність сприйняття образу.

М. Жук прийшов до школи М. Мурашка у 1896 році, згодом завершив освіту в Краківській академії мистецтва, отримавши срібні медалі по двох відділеннях: портретного рисунка та фрески. Вплив Краківської академії, де великого значення надавалося лінійному рисункові, відчутний в студійних малюнках М. Жука “Постать натурника” і “Натурник” (обидва — 1903), виконаних ним в техніці італійського олівця [5, с. 8]. Згодом портрет посів значне місце в його творчості. Образний, тендітний аркуш “Портрет дівчинки в польському костюмі” (1903) привертає увагу чіткістю лінії, що підкреслює декоративність одягу та конструктивність рук і обличчя. Цей рисунок, а також інші ранні рисунки майстра (“Дівчинка в кріслі”, 1902; “Гуцул”, 1902; “Портрет батька”, 1903) виконані під впливом творів вчителя — С. Виспянського. Надалі М. Жука цілком захоплює модерн, його роботи 1910-х років, виконані пастеллю та аквареллю, становлять саме ту проміжну ланку між рисунком і живописом, коли визна-



Ф. Красицький. Венера  
Медицейська. Папір, соус. 1893

чити видову приналежність твору досить нелегко. Активна контурна лінія — і вільне володіння кольором, реальне трактування обличчя — і декоративне вирішення одягу, “натиск у бік малюнку” — і “сильний бадьорий колорит” [10, с. 17] — все це свідчить про належність портретних аркушів М. Жука до визначних явищ модерну в українському мистецтві. У подальші роки (після 1917) М. Жук створює серію портретів символічного характеру [10, с. 17], що розпочинається портретом Миколи Вороного (1917).

Деякий час викладав в Українській академії мистецтва один з ос-

новоположників супрематизму — К. Малевич, який також навчався в Київській рисувальній школі у 1895–1896 рр.

Рисунків професора УАМ Г. Світлицького майже не збереглося. В таблицях книги “Спогади старого вчителя” вміщено його навчальний рисунок гіпсової голови. В подальшій творчості майстра рисунок існував скоріше як твори, що є проміжними між живописом і рисунком, настільки щедро і живописно вводив у них художник колір.

Творчим методом професора Української академії мистецтва Ф. Красицького залишився пізній реалізм. В цілому рисункова спадщина Ф. Красицького має начерковий характер. Викінчених, довгострокових аркушів небагато, натомість переважають шкци голів, портретів, рук, стоп, окремих частин постатей, анімалістичні зарисовки, пейзажні, композиційні начерки, багато короткострокових рисунків натурників і натурниць. Перевага віддана уривчастій, пластичній лінії, форма легко підбита живим штрихом, активне моделювання тоном зустрічається рідко, переважно в учнівських роботах.

Надзвичайне враження справляє рисунок “Венера Медицейська” (1893, НХМУ), відмічений першим номером та штампом Одеської рисувальної школи. Отже, в перший же рік навчання в Одесі Ф. Красицький отримує відзнаку з рисунка: основи рисунка, здобуті в КРШ, були дійсно дуже вагомими. Подібна якість опрацювання деталей, так професійно підпорядкована загальній великій формі, не часто зустрічається в учнівських



роботах. Найдрібнішими штрихами чорного соусу передано фактуру гіпсу, який, здається, світиться зсередини. Насичена, живописна пляма тла сконцентрована довкола голови постаті і поступово розріджується донизу. Контурів немає зовсім, об'єми плінуть, розчиняються в просторі. Тло опрацьовано цікавим прийомом — декількома центричними колами, які наче космічні орбіти, обертаються довкола голови, ліктя, стегон та гомілок. При цьому вони дуже органічно вписані одне в одне і являють разом ритмічну гармонію.

Рисунки натурниць, виконані в Петербурзькій академії, вже зовсім іншого характеру: контур складається з декількох легких, живих, тремтливих ліній, що охоплюють форму. Узагальнюючу тінь живо намічено бічною поверхнею олівця. Особливістю цих рисунків Ф. Красицького та аркушів наступних років є те, що лінія живе саме у просторі аркуша, а не на площині. Такі його аркуші “Натурниця” (1895, НХМУ), “Начерки”, (1899), “Портрет невідомого” (1909) та багато інших. Цікаво, що рисунок 1935 р., часів викладання Ф. Красицького в Київському художньому інституті, “Натурниця, що сидить” (1935, НХМУ), практично не відрізняється манерою виконання від рисунків часів навчання в Академії.

Розписи Володимирського собору, реставрація фресок Софійського собору та Кирилівської церкви мали надзвичайно важливе значення для всього художнього життя Києва. В 1883 р. М. Мурашко був запрошений до складу комісії з реставрації фресок Кирилівської

церкви. З ним працювали і його учні: Отмар, Курінний, Іжакевич, Єгоричев, Костенко та Замирайло, а М. Глоба був головним розпорядником. Співпраця з А. Праховим, М. Врубелем мала неоціненний подальший вплив на розвиток світогляду молодих митців, особливо на творчість В. Замирайла.

В. Замирайло навчався в Київській рисувальній школі протягом 1881—1884 рр. Один з перших дослідників його творчості, С. Ернст вважав, що у роки навчання В. Замирайло розвивався цілком узгоджено з реалістичним напрямком мистецтва того часу, і лише знайомство молодого митця з творами Густава Доре надало його творчості зовсім іншого напрямку [11, с. 11]. Проте навіть ранній рисунок-заставка, вміщений у “Спогадах старого вчителя” [3, с. 59] досить відчутно відрізняється від робіт інших учнів. В ньому вже помітна схильність художника до символізму. Це знайшло втілення у цікавому композиційному вирішенні: увагу привертає символічний образ сонця, що торкається обр'ю — його створено абрисом кола, яке окреслює пейзажну далину. Також важливим чинником є загальний елегантний настрій пейзажу, пластична лінія, м'яка тональна пляма.

У 1909—1910 рр. В. Замирайло розпочинає свою найвідомішу серію малюнків сепією та аквареллю, що згодом, у 1918 р., отримала збірну назву “Саргісці” [11, с. 20]. Дослідники відмічали спорідненість емоційної насиченості творів В. Замирайла з творами його молодших сучасників, членів об'єднання “Голубая роза”, підкреслюючи, що



С. Костенко. Рисунок апостола для “Таємної вечери”. Папір, італійський олівець. 1893

від графіки “мирискусників” його помітно відрізняє живописний та мінливий характер рисунка [12, с. 133].

С. Костенко був одним з тих учнів, яких М. Мурашко приймав до школи не лише безкоштовно, а й на повне утримання, відмітивши безсумнівний талант і здібності юнака. В “Спогадах старого вчителя” репродуковано чудові академічні рисунки натурників С. Костенка. Після закінчення школи він деякий час працював у ній викладачем. Збережені рисунки С. Костенка періоду навчання в школі М. Мурашка, а також часів перебування у Парижі, в Академії Жюльєна (1893) [13, с. 83] переко-

нують нас у непересічному таланті цього молодого художника, якому, на жаль, було відведене закоротке життя. Образні, самобутні аркуші, що відійшли від традицій реалізму, справляють враження зрілих, а не навчальних творів. “Автопортрет” (1888, НХМУ) виконано на коричневому папері темно-коричневим соусом та вуглем. Активне композиційне напівколо крилатого капелюха, уважний зосереджений погляд, виразний поворот голови в три чверті — цими рисами аркуша дещо перегукується з автопортретами К. Сіхульського.

Ліричність, безкраїсть, спокій і тиша — ці відміни настрою створено мінімальними декоративно-площинними засобами в маленькому ескізі “Козак в степу” (1888, НХМУ). Колір є активним компонентом зображення, який застосований заради більшої виразності. Коричневою фарбою прозоро, цілісно, з легкими розтяжками прокладений тон землі та неба. Салатовий папір, що залишився чистим — це хмари, що подекуди підсвічені білилом, та де-не-де острівки зелені на землі. М’яким графітним олівцем легенько деталізовано куші та трави в степу, дерева на обрії, сконцентровано композицію на постаті козака-вершника.

Та найцікавішою є його серія рисунків апостолів до “Таємної вечери” (1893, НХМУ). Гострота рисуючої лінії, якою вирізняється графіка модерну, поєднується з ґрунтовним знанням анатомії та розумінням конструкції людського тіла. В цих рисунках відсутній прийом цілісної загальної тіні, що так був характерний для робіт ху-



дожників другої половини XIX ст. (К. Трутовського, І. Соколова та ін.), навпаки — ритмічний каскад складок, які не вирізняються акцентами тону, посилюють загальну монументальність та декоративну площинність постаті. Конструктивна ритміка спадаючих ліній підкреслена цілісною плямою волосся, виконаного розтушовкою.

Г. Дядченко навчався в КРШ, а після закінчення Петербурзької академії мистецтва повернувся до школи вже викладачем. Після реформування школи в Київське художнє училище він викладав в ньому до кінця життя. Вихований на реалістичних традиціях школи, Г. Дядченко залишився чутливим до змін часу, відгукнувшись на них символістичним звучанням творів. Його незвичайну індивідуальну техніку виконання рисунків пером та малюнків аквареллю детально описав і проаналізував Ю. Михайлів [14]. Будучи сам художником, він щиро захоплювався віртуозними творами Г. Дядченка, справедливо вбачаючи в його особі непересічного майстра. Прокладаючи олівцем контури та основні тонові маси, Г. Дядченко прозоро заливав аквареллю великі площини готового малюнка без принципової різниці в тоні. “Яке повітря і який надиво простий прийом виконання! Трохи розтертого олівця й стільки ж акварелі. У когось іншого це була б звичайна мазня, про яку не варто й говорити”, — так описує Ю. Михайлів твори художника, наголошуючи, що у відтворенні повітря й прозорих тіней Дядченко має багато спільного зі своїм родичем Тарасом Шевченком [14, с. 17]. Твори

Г. Дядченка зберігаються в багатьох музеях України (НХМУ, ХХМ, ХКГ, НМЛ, ПХМ та ін). Малюнки з циклу “Село Кирилівка” (1900-ті роки, НХМУ) та інші акварельні аркуші вирізняються красивими співставленнями кольорів, підфарбовування посилює загальне звучання аркуша, надає йому легкого, дзвінкого настрою.

Г. Дядченко був також тонким майстром портрета. Для його манери характерне підкреслене відчуття великої форми, об’єму та делікатна трактовка деталей. В “Портреті Мурашка” (б. р., НХМУ) відчувається м’якість та цілісність форми, зануреність в атмосферу повітря, що стало основною складовою образу. Подібне ми бачимо і в “Портреті дівчинки” (1907, НХМУ). Акцент зроблено художником на образі, на загальному враженні, а не на зовнішній “портретній” схожості. Деталі рисовані неначе недбало, неначе начерково, проте саме це вміння майстра зробити справжній мистецький відбір, відмовитися від зовнішніх декоративних елементів і зосередити свою увагу на внутрішній характеристиці й вирізнят Дядченка з-поміж інших портретистів кінця XIX — початку XX ст.

Дещо інша — реалістичніша, твердіша — манера трактування рисунка “Селянський хлопчик” (б. р., НХМУ) поєднується із символістичними тенденціями компонування: профіль хлопчика несподівано і водночас мистецьки пов’язаний з великою квіткою лілеї в лівому верхньому куті.

Наприкінці XIX ст. активно розвивається мистецтво книжкової та журнальної ілюстрації. Хоча цей

вид мистецтва наразі не є станковим рисунком, проте до появи в українському мистецтві концепції цілісного організму книги, яку обстоювали В. Кричевський, Г. Нарбут та інші представники модерних художників, ілюстрація являла собою власне станковий твір, надрукований на сторінці книги або журналу. Так, рисунки І. Бурячка дійшли до нас переважно як журнальні ілюстрації [15]. Це реалістичні шаржовані рисунки, виконані в ескізній манері, що мають спільні корені з традиціями сатиричної графіки другої половини ХІХ ст. [12, с. 124].

До цієї ж стилістичної лінії можна віднести і малюнки І. Їжакевича, який навчався в школі М. Мурашка протягом 1882–1884 рр., а згодом довгий час співпрацював з журналами “Живописное обозрение”, “Север”, “Нива”, друкуючи на їхніх сторінках ілюстрації до поем Т. Шевченка, малюнки, що відтворюють історичне минуле України, різні сторони українського народного побуту [16, с. 6–7]. Будучи по суті своїй живописцем, Їжакевич звернувся у 1890-ті роки до техніки гризайль, виконуючи твори на папері чорною та білою олійними фарбами. Аркуші являють собою викінчені станкові композиції, віртуозно розпрацьовані в тоні. Цим, а також тематичною подібністю ранні ілюстративні роботи І. Їжакевича перегукуються з творами К. Трутовського, продовжуючи романтичну лінію в українському мистецтві.

У “Спогадах старого вчителя” М. Мурашко наводить прізвиська учнів, які, на його думку, стали зна-

чними діячами мистецтва: В. Андреев, Клименко, С. Зайденберг, [3, с. 58], К. Крижицький [3, с. 69], А. Васютинский, Є. Вжеш, Вершинін, В. Горонович, Косиченко, Кульженко, Рябчевський, Пузиревський, П. Чирко [3, с. 70]. Рисунки І. Бондаріва, І. Данілова, Ф. Сирокомського, М. Зайцева, А. Крюгер, В. Пашенка, М. Івченка, М. Яковлева, Г. Почепинець, О. Яценка, В. Соніна, О. Моравова, Ф. Шаврина та інших учнів школи склали Збірник учнівських робіт, вміщений в кінці третьої книги “Спогадів старого вчителя” [3].

Рисунки учнів Київської рисувальної школи (НХМУ) можна умовно поділити на дві великі групи. Це, перш за все, учнівські твори академічного напрямку, багато з яких вирізняються високим рівнем виконання. До них належать рисунки М. Зайцева “Жіночий портрет” (б. р.) та “Хлопчик” (б. р.). “Жіночий портрет” виконано в улюбленій техніці Х. Платонова — соус із розтушовкою, і треба відмітити, що тонові можливості матеріалу використані в цій роботі в повному діапазоні. В такій же техніці виконано роботи Горюшкіна-Сорокопутова “Постать натурника” (1896), О. Сокола “Портрет старого”, а також П. Шелега “Гіпсова голова”. Останню було удостоєно похвального відгуку на конкурсі 1898 р. навчальних закладів Імператорської академії мистецтв. Рисунок Карпуніна “Гіпсова голова” виконано графітним олівцем, проте його об’єднує з рисунками соусом принципове цілісне тонове вирішення. Світлова частина позбавлена будь-яких подробиць, активну

композиційну роль відіграє тло, яке є середнім по тону між півтоном та власною тінню голови.

Збереглися також навчальні рисунки О. Курінного. Вугільний рисунок “Натурник” (б. р., НХМУ) та олівцевий аркуш “Голова молодої людини” (1891, НХМУ) виконано в академічній манері, форма ліплена цілісно, міцна пляма тла сприяє узагальненню.

Другу групу творів складають рисунки, про які можна сказати, що вони вже не зовсім учнівські. Таким є рисунок Шароватова “Ганна” (б. р., НХМУ). Це красивий образний портрет, побудований на контрасті ніжного моделювання обличчя розтушовкою та широко трактованих активними площинними штрихами м’якого олівця волосся та одягу. Живописні підбивки-акценти грифеля на одязі надають життєвості образу.

Вплив модерну — декоративно-площинне вирішення при загальному реалістичному підході — відчувається в рисунку скульптора Ф. Балавенського “Портрет чоловіка зі складеними руками” (1907, НХМУ). Про це свідчать і відсутність активних тонових градацій, і однаковий діагональний напрям штриха, що підкреслює площинність зображення, і цілісна пляма світла, і навіть артистичне використання грифеля: тло і тіні виконано бічною поверхнею, а напівтон — вістряем. Інший аркуш Ф. Балавенського — “Настя” (б. р., НХМУ) — очевидно з часів навчання, підкупає найвісім романтизмом. Погляд очей, звернених вгору, цілісне світло, активне тло викликають асоціацію із сепіями Т. Шевченка.



Шароватов. Ганна. Папір, графітний олівець

Рисунки С. Іванюти демонструють становлення майстерності художника від учнівських ранніх робіт (“Жіночий портрет”, 1905; “Портрет невідомого”, б. р.; НХМУ) до виразних, мистецьких аркушів 1910–1912 рр. Певний імпресіоністичний початок наявний в начерку “Чоловічий портрет” (1910, НХМУ). Завдяки тремтливим, ледь відчутним дотикам матеріалу — сірого, коричневого соусу та крейди по вохристо-зеленкуватому папері — створено відчуття простору та повітря. Рисунок 1912 року з такою ж назвою — “Чоловічий портрет” (НХМУ), виконаний сангіною на сірому папері, вирізняється ретельною ліпкою тоном, при відсутності подрібності. Попри загальний реалістич-



С. Іванюта. Чоловічий портрет.  
Сірий папір на картоні, сангіна. 1912

ний підхід у виконанні, твір вирізняється деякою декоративністю та умовністю, площинністю форми завдяки цілісності прочитання тону, що характерне для модерністичних течій.

Зберігся кольоровий рисунок “Кішка” (б. р., НХМУ) А. Крюгер-Прахової, яка навчалася в КРШ, а згодом і викладала в ній. Поєднання сіро-блакитного паперу, вугля, крейди та пастелі створили виразну декоративну пляму начерка, а діагональні штрихи тла задали композиційний ритм.

Риси символізму виразно відчутні у малюнках Ф. Шаврина, який входив до московського об’єднання художників-символістів “Голубая роза”. Уже в роботах часів навчання в КРШ Ф. Шаврин виявив себе як цікавий ілюстратор, майстер композиції: “Ілля Муромець”, “Ескіз

композиції” [3, Табл. XXXIII]. В його ілюстраціях колір відіграє активну декоративно-площинну роль, що підкреслено різнокольоровим пластичним контуром. Такий прийом дуже збагачує емоційну виразність творів (“Ілюстрація до народної казки”, б. р., НХМУ та ін.). Творам притаманні експресивність та динамічність, особливо виразні в перовому аркуші “Битва” (На мотив “Божественної комедії” Данте, б. р., НХМУ), що нагадує химерні арабески плетивом з людських тіл та міфологічних чудовиськ.

Перехід від традицій реалізму до модерну та інших авангардних течій в українському мистецтві першої третини ХХ ст. відбувався у контексті загальноєвропейського мистецтва цієї доби [7, с. 18]. Спричинивши потужну творчу хвилю, він призвів до “розповсюдженого явища — співіснування в творчості художника реалізму та тенденцій, характерних для постімпресіонізму і стилю модерн” [12, с. 144]. Така тенденція особливо характерна саме для рисунка, оскільки в його обсяг входять не лише викінчені станкові речі, а й академічні вправи, і натурні начерки, і ескізи композицій. Тому у доробку кожного художника, що сповідував модерні принципи, ми знайдемо рисунки, виконані в традиціях реалізму; а митці, що трималися в творчості основ передвижництва, несподівано виявляють в швидких шкіцевих начерках імпресіоністичне бачення світу. Загалом, український станковий рисунок кінця ХІХ — початку ХХ ст. являє собою цікаве і багатогранне явище.

Твори художників, що були учнями Київської художньої школи, складають його вагомую частину.

У 1901 р. на базі Київської рисувальної школи було утворене Київське художнє училище. В ньому продовжували викладати М. Пимоненко, І. Селезньов, деякий час викладав О. Мурашко. Серед випускників училища були такі значні в історії українського мистецтва художники, як О. Богомазов, А. Маневич, В. Меллер, І. Падалка, А. Петрицький, О. Сиротинко, К. Трохименко, А. Черкаський, І. Штільман, котрі згодом викладали в Українській академії мистецтва. В училищі навчалися також О. Архипенко, О. Екстер, П. Ковжун, викладали Ф. Кричевський,

І. Макушенко, допомагав порадами С. Світославський.

Значення Київської рисувальної школи Миколи Мурашка в художньому житті Києва важко переоцінити. Вона стала тим мистецьким центром, довкола якого наприкінці XIX ст. сконцентрувалося усе мистецьке життя Києва. Важливим фактором стало й те, що школа утворилася і міцно утвердила свої прогресивні методологічні положення майже водночас із виникненням подібних художніх шкіл в Одесі (1865), Харкові (1869), Феодосії (1865), Полтаві (1894), Севастополі (1897), і це сприяло системному розвитку мистецької освіти в Україні наприкінці XIX століття [2, с. 74].

### Перелік скорочень:

Б. р.	— без зазначення року створення
КРШ	— Київська рисувальна школа
КХУ	— Київське художнє училище
НХМУ	— Національний художній музей України
КМРМ	— Київський музей російського мистецтва
НДМ АМ СРСР	— Науково-дослідний музей Академії мистецтв СРСР
ДРМ	— Державний російський музей
НМЛ	— Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького
ХХМ	— Харківський художній музей
ХКГ	— Харківська картинна галерея
ПХМ	— Полтавський художній музей

1. *Сторчай О.* Проект створення школи рисунка і живопису при Київському університеті (1837–1838) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. — Вип. 4. — 2004. — С. 42–50.
2. *Шагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: Структурування, методологія, художні позиції. Л.: Укр. технології, 2005.
3. *Кіевская Рисовальная Школа: 1875–1901: Воспоминания Старого Учителя.* — К.: Тип. С. В. Кульженко, 1907–1909. — В 3 кн.
4. *Степовик Д.* Рисунки Й. К. Будкевича // Образотворче мистецтво. — 1974. — № 2. — С. 28–29.
5. *Михайло Жук.* Альбом/Автори-упорядники І. І. Козирод, С. С. Шевельов. К.: Мистецтво, 1987.
6. *Пимоненко М. К.* Виставка творів: Каталог. — К.: Образотворче мистецтво, 1963.
7. *Лазутенко О. А.* Українська графіка першої третини XX століття. — К.: Грані-Т, 2006.

8. *Бурачек М.* Олександр Мурашко: Есе // В. Аблицов. Ностальгія. — Л.: Світ, 2003.
9. *Членова Л.* Олександр Мурашко: Сторінки життя і творчості. — К.: Артанія Нова, 2005.
10. *Михайлів Ю. М. І. Жук.* — К.: Українське малярство, б. р.
11. *Эрнст С. В.* Замирайло. — Пб.: Аквилон, 1921.
12. *Савицкая Л.* На пути обновления // Искусство Украины в 1890—1910-е годы. — Х.: ТО Эксклюзив, 2003.
13. *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX веков). — К.: Наук. думка, 1984.
14. *Михайлів Ю. Г.* Дядченко. — Х.: Рух, 1931.
15. *Іван Бурячок.* Микола Бурячок: Каталог виставки творів. — К.: Спілка художників України, 1982.
16. *Іван Сидорович Іжакевич / Автор-упорядник Л. Г. Членова* — К.: Мистецтво, 1964.

### DRAWING IN CREATIVE WORKS OF TEACHERS AND STUDENTS AT KYIV M. MURASHKO SCHOOL OF DRAWING (TO 135-TH ANNIVERSARY)

*Yulia Maystrenko-Vakulenko*

**Annotation.** This article elucidates a great importance of Kyiv Drawing School in training a great number of prominent Ukrainian artists, some of them became the professors of Ukrainian Academy of Arts. On the grounds of complex analysis of the training and creative drawing in the work of teachers and students at Kyiv Drawing School, the general characteristic of stylistic development of easel drawing in Kyiv of the last quarter of the XIX-th — the beginning of the XX-th century is given. The collection of little known drawings by students of Kyiv Drawing School is examined.

**Key words:** drawing, Ukrainian easel drawing, academic drawing, realism, modern, symbolism, Kyiv Drawing School, Kyiv Art College, portrait, landscape.

УДК [741:7.02]:(431)

**Назар Білик**

*старший викладач кафедри рисунка НАОМА*

## Теоретичні основи рисунка в Баухаузі

**Анотація.** Історія невеликої німецької школи Баухауз перетворилася на історію стилю, який досі не перестають вивчати, аналізувати, оцінювати. Баухауз став феноменом, який намагаються адаптувати до свого часу художники кожного покоління. У статті представлені теоретичні постулати ряду провідних педагогів школи з рисунка, їхній досвід та педагогічні експерименти, що демонструють аспекти творчого життя цієї знаменитої школи.

**Ключові слова:** аналітичний рисунок, методи викладання, дизайн, композиція.

Навряд чи про якусь іншу у світі дизайнерську школу написано стільки, скільки написано про Баухауз. Та без найменшого внутріш-