

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ДОБРІЯН ДАР'Я МИХАЙЛІВНА

УДК 929:75:3780.Мурашко(043.3)

**МИСТЕЦЬКА, ПЕДАГОГІЧНА ТА ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ
ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА (1875–1919)**

Спеціальність 07.00.01 — історія України

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Добріян Д. М.

Науковий керівник:
кандидат історичних наук, доцент
Петасюк Олена Іванівна

Київ — 2018

АНОТАЦІЯ

Добріян Д. М. «Мистецька, педагогічна та громадська діяльність Олександра Мурашка (1875–1919)». — Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 «історія України». — Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України; Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України. — Київ, 2018.

Дисертаційна робота присвячена аналізу життя й творчості відомого українського художника, педагога та громадського діяча Олександра Олександровича Мурашка (1875–1919).

Вивчення його мистецької, педагогічної та громадської діяльності ще не набуло цілісного характеру, бракує й окремого комплексного історичного дослідження. Загальною рисою всіх виданих у минулі роки робіт є акцент на мистецькій діяльності художника, на аналізі його творів, манері й техніці виконання. Глибинне розуміння спадщини О. Мурашка дозволило науковцям охарактеризувати його як художника, вписати у контекст тогочасного мистецтва, але громадська робота митця та його педагогічний доробок залишалися поза увагою дослідників.

О. Мурашко народився 26 серпня (за старим стилем) 1875 р. у Києві. Свого рідного батька він не знав, а тому перші 18 років життя носив прізвище матері, Марії Крачковської. Ранні роки майбутнього художника пройшли в Борзні, а згодом у Чернігові, де він здобув початкову освіту в духовному училищі, чотири роки навчання в якому прирівнювалося до чотирьох класів гімназії. Наприкінці 1880-х рр. матір Мурашка вийшла заміж за чернігівського міщанина Олександра Івановича Мурашка, власника іконостасної майстерні, брата Миколи Івановича Мурашка, який 1875 р. відкрив Київську рисувальну школу — приватний навчальний заклад, що став однією з перших художніх шкіл на території України.

З переїздом до Києва О. Мурашко почав відвідувати рисувальну школу дядька, де у той час домінували ідеї передвижників. Це означало подальший розвиток традицій реалістичного живопису з опорою на міцний академічний малюнок.

Простежено процес становлення світогляду та мистецьких принципів О. Мурашка, на які впливало чимало факторів: виховання у родині дядька з боку матері, котрий, як і вона, був сином священика і не виключено, що й сам служив у церкві; навчання у рисувальній школі М. Мурашка, можливість спостерігати за роботою видатних живописців у Володимирському соборі, навчання в Імператорській Академії мистецтв і спілкування з Іллею Рєпіним. Ще займаючись в його майстерні, О. Мурашко брав участь у різноманітних мистецьких заходах, зокрема Санкт-Петербурзькій Весняній виставці, започаткованій 1897 р., та виставці-конкурсі Московського товариства любителів мистецтва.

У 1900 р. на осінній виставці претендентів на звання художника молодий митець продемонстрував програмну картину «Похорон кошового» (чи не єдину в його спадщині на історичну тематику), за яку був удостоєний звання художника та пенсіонерської поїздки за кордон для вдосконалення майстерності.

З огляду на те, що О. Мурашко був насамперед портретистом (за висловом Є. Кузьміна, «безсюжетним художником») і жанрових речей створив не так уже й багато, помітити у його творах національний компонент подекуди складно. Втім, не слід думати, що лише в жанрових сюжетах виявляється національний стиль, швидше навпаки: у таких творах етнографічні елементи нерідко виступають як ефектний антураж, що робить сюжет «колоритнішим», але нічого не додає до істинного розуміння народного життя й національного характеру. Встановити українську ідентичність художника буває непросто ще й через те, що в силу історичних обставин він часто є включеним до мистецтва іншої країни (Росії, Польщі, Австро-Угорщини). Останню тезу можна

застосувати і до творчості О. Мурашка, однак його внесок у розвиток національного мистецтва та національної культури був дуже вагомим.

Пенсіонерська поїздка митця тривала з 1901 до кінця 1903 р. У цей період він відвідав міста Італії, деякий час навчався у мюнхенській школі художника Антона Ашбе, два роки жив у Парижі. За цей час значно розширився його кругозір, а мистецькі принципи зазнали суттєвого впливу імпресіонізму.

Повернувшись із-за кордону, О. Мурашко ввійшов до числа засновників Нового товариства художників (НТХ) і впродовж 1904–1907 рр. брав участь у перших чотирьох виставках об'єднання. Взагалі, серйозної ролі у діяльності НТХ Мурашко не відігравав, і радше виступав як експонент.

Переїхавши до Києва, художник розпочинає активну участь у закордонних виставках. Зокрема, з 1909 р. і до початку Першої світової війни він експонує свої твори на заходах Мюнхенського сецесіону. Учасники цього об'єднання, організованого 1892 р. відомими німецькими художниками П. Хеккером, Ф. фон Штуком, Ф. фон Уде та ін., протиставляли себе офіційному академічному мистецтву і в майбутньому суттєво вплинули на розвиток модерністських течій. Крім того, Мурашко провів персональні виставки у Кельні, Дюссельдорфі та Берліні, а у 1910 р. був запрошений на ІХ Венеційську бієнале. У той же період він починає експонувати твори у Києві у лавах художників-«бахтінців», лідером яких був тоді К. Бахтін. У 1911 р. митець уперше взяв участь у вернісажі московської організації «Союз російських художників» (СРХ).

З'ясовано, що у період з 1909 до 1912 р. О. Мурашко поєднував активну виставкову діяльність з викладанням у Київському художньому училищі та громадською роботою. Приміром, долучився до підготовки журналу «Искусство: живопись, графика, художественная печать» — чи не єдиного київського періодичного видання про мистецтво, що виходило впродовж шести років.

Досліджено педагогічні принципи О. Мурашка, яких він дотримувався, викладаючи у власній студії, відкритій 1913 р. Як педагог він був надзвичайно

ліберальним у ставленні до учнів, дозволяв їм вільно реалізувати творчі прагнення та не нав'язував своїх думок, не обмежував рамками якогось художнього напрямку, а тим паче не вимагав від них наслідування власного стилю. О. Мурашко виховав цілу плеяду учнів, серед яких такі видатні живописці, графіки, сценографи, як А. Петрицький, І. Рабинович, К. Трохименко, Н. Шифрін та інші.

Попри зайнятість у педагогічній сфері, митець продовжував брати участь у заходах Мюнхенського сецесіону, СРХ, київських художників, а також Товариства пересувних художніх виставок, у деяких епізодичних виставках.

О. Мурашко доклав чималих старань для консолідації мистецьких сил Києва, сприяв створенню Київського товариства художників (КТХ) і розробив засадничий документ цієї творчої організації, взявши за основу статут Київського товариства заохочення мистецтв. Основним декларованим напрямом роботи КТХ була виставкова діяльність. Але за життя Мурашка вдалося провести лише три виставки картин, оскільки з початком революційних подій в Україні Товариству довелося вирішувати інші завдання.

З'ясовано, що з кінця 1917 р. громадська діяльність стала чи не найголовнішою у житті митця. Найімовірніше, він належав до тих українців, яким саме революційні події допомогли остаточно усвідомити свою національну приналежність. У роботі можна простежити еволюцію О. Мурашка від художника «поза політикою» до митця-громадянина.

Проаналізовано діяльність О. Мурашка як одного з фундаторів, авторів першого статуту та професорів Української Академії мистецтва (УАМ) — першого вищого мистецького навчального закладу в Україні, та окреслено його роль у реформі мистецької освіти. Намагаючись самостійно знайти рішення, здатне задовольнити потреби УАМ, О. Мурашко запропонував введення ступеневої системи професійної освіти, що передбачала поетапне навчання у художній гімназії початкового рівня, середній художній школі та Академії як її найвищому щаблі.

О. Мурашко брав активну участь у заснуванні творчого об'єднання під назвою «Професійна спілка художників». На відміну від НТХ та КТХ, що проводили виставки винятково з творчою та комерційною метою, не примішуючи ідеологію та політику, профспілка, створена київськими митцями у 1918 р., ставила на чільне місце саме ідеологічний компонент.

З середини травня 1919 р. О. Мурашко поєднував роботу в УАМ зі службою у Всеукраїнському державному видавництві (Всевидав), щойно створеному з метою централізації видавничої справи. Зокрема, до Всевидава мали перейти всі розподільні функції, щоб уникнути спекуляції папером та іншим типографським майном. Насправді ж головну роль тут грала не стільки економічна, скільки ідеологічна причина, бо видавнича продукція була одним з найважливіших засобів агітації.

Художній підрозділ Всевидава, де працював Мурашко, підпорядковувався редакційному відділу, на першому ж засіданні якого було вирішено залучити митця до роботи у цій структурі. Наступного дня він був присутній на другому засіданні художнього підрозділу й разом з Г. Лукомським, Г. Нарбутом, М. Праховим і В. Риковим увійшов до консультативної групи. О. Мурашко працював у радянській організації тільки місяць — з 15 травня до останнього дня свого життя, тобто 14 червня 1919 р. Цей незначний за тривалістю період є найзагадковішим у його життєписі.

Чимало питань залишаються відкритими. І хоча вбивство митця, найімовірніше, вже не буде остаточно розкрито, ми сподіваємося, що новознайдені джерела зможуть пролити на нього децицю світла.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у виявленні невідомих фактів і формуванні концептуальних положень, які суттєво поглиблюють знання про О. Мурашка, мистецьке життя України та особливо Києва у кінці XIX — на початку XX століття.

Уперше в українській історичній науці постать О. Мурашка стала об'єктом комплексного історичного дослідження; введено до наукового обігу невідомі раніше дослідникам архівні матеріали — зокрема, спогади М. Мурашко,

Т. Омельченко, листи Мурашка до О. Прахової; актуалізовано метричну книгу, що містить запис про хрещення митця; реконструйовано невідомі сторінки його життя та уточнено окремі деталі біографії; розглянуто роль О. Мурашка в заснуванні УАМ; проаналізовано педагогічну діяльність митця; набули подальшого розвитку дослідження напрямів його громадської діяльності; здійснено пошук невідомих картин живописця та атрибуція деяких творів.

Практичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає у тому, що його ключові положення та висновки розширюють знання з вітчизняної історії, біографістики, історії української культури, зокрема періоду становлення та розвитку національного мистецтва ХХ століття. Матеріали дослідження можуть бути корисними при написанні робіт, присвячених як постаті О. Мурашка, так і культурі та історії України, при складанні біографічних і довідкових видань.

Ключові слова: Олександр Мурашко, образотворче мистецтво, культура, виставкова діяльність, Українська Академія мистецтва.

ABSTRACT

Dobriian D. M. "Artistic, pedagogical and public activity of Olexandr Murashko (1875–1919)". — Research thesis, manuscript copyright.

Thesis on Doctoral Candidate in Historical Sciences, the specialty 07.00.01 "History of Ukraine". — Kyiv National Taras Shevchenko University, Ministry of Education and Science of Ukraine; Kyiv National Taras Shevchenko University, Ministry of Education and Science of Ukraine. — Kyiv, 2018.

The thesis is dedicated to the analysis of life and work of the famous Ukrainian artist, educator and public figure Oleksandr Oleksandrovych Murashko (1875–1919). The study of his artistic, pedagogical and social activities still has no holistic nature, and also there is no independent comprehensive historical research. The general feature of all the works published in the past years is the emphasis on his artistic activities, on the analysis of the paintings, his manner and working technique. Deep understanding of the heritage of O. Murashko allowed the scientists to characterize

him as an artist, which enters into the context of the contemporary art, while the public work of the artist and his pedagogical activities were hardly noticed by researchers.

O. Murashko was born on the 26th of September (according to the old style) of 1875 in Kyiv. O. Murashko was born in 1875 on the 26th of September (according to the old style) in Kyiv. As he did not know his own father during the first 18 years of his life he took the family name of his mother — Mariya Krachkovska. The future artist spent his early years in Borzna, and later on in Chernihiv, where he received elementary education at a religious school, four years of study at this school were comparable to four classes of the gymnasia.

At the end of the 1880's, his mother married a burgher from Chernihiv Olexandr Ivanovych Murashko, the owner of the icon-painting workshop, brother of Mykola Ivanovych Murashko, who in 1875 opened the Drawing School in Kyiv — a private educational institution that became one of the first art schools in Ukraine. After moving to Kyiv, O. Murashko started to attend the Drawing School of his uncle, where at that time the ideas of the members of the Society of Itinerant Art Exhibitions (Peredvizhniki) were dominant. This meant the further development of the traditions of realistic painting, based on a solid academic drawing.

The author has analyzed the process of the formation of the outlook and artistic principles of O. Murashko, influenced by many factors: Oleksandr was raised in his uncle's family from his mother's side, his uncle was the son of the priest and possibly served in church; the other factors include: education at the drawing school of M. Murashko, opportunity to observe the work of outstanding artists in Saint Volodymyr's Cathedral, education at the Imperial Academy of Fine Arts and meeting with Ilya Repin. While practicing in his studio, O. Murashko participated in various artistic events, in particular the St. Petersburg Spring Exhibition, in 1897, and the exhibition-contest of the Moscow Society of Art Lovers.

In 1900 at the autumn exhibition of the applicants for the title of an artist the young artist demonstrated his program painting “The Funeral of the Chieftain”

(perhaps the only one in his legacy on the historical theme), for which he received the title of an artist and scholarship to trip abroad to improve his skills.

Given the fact, that O. Murashko was above all a portrait painter (according to the words of E. Kuzmin, “a painter without a plot”), and that he had not so many genre paintings, it is difficult sometimes to notice the national component in his work. However, one should not think, that the national style is reflected only in genre plots; on the contrary: in such works, ethnographic elements often appear as a spectacular entourage, which makes the plot “more colorful”, but does not add anything to a true understanding of people's life and national character. It is not easy to establish the Ukrainian identity of the artist because, due to some historical reasons, he is often included in the art of the other countries (Russia, Poland, Austro-Hungary). The latter thesis can be applied to the work of O. Murashko, but his contribution to the development of national art and national culture was very significant.

His journey for studies abroad lasted from 1901 till the end of 1903. During this period, he visited different Italian cities, studied at the Munich School of the artist Anton Ashbe, spent two years in Paris. During this time, his horizons expanded considerably, and his artistic principles were significantly influenced by the Impressionism.

Returning from abroad, O. Murashko became one of the founders of the New Society of Artists (NTKh) and during 1904–1907 he participated in the first four exhibitions of the Society. In general, Murashko did not play a serious role in the activities of the NTKh, and rather acted as an exhibitor.

After moving to Kiev, the artist started to actively participate in foreign exhibitions. In particular, from 1909 to the beginning of the First World War, he exhibited his works at the events of the Munich Secession. Participants of this association, organized in 1892 by the well-known German artists P. Hecker, F. von Stuck, F. von Ude, and others, contrasted themselves with the official academic art and in the future significantly influenced the development of modernist trends. Murashko also had personal exhibitions in Cologne, Dusseldorf and Berlin, and in

1910 he was invited to the IX Venice Biennale. During the same period, he started to exhibit his works in Kyiv among the “Bakhtin artists”, whose leader was then K. Bakhtin. In 1911 the artist participated in the vernissage of the Moscow organization "The Association of Russian Artists" (ARKh) for the first time.

Proved, that within the period from 1909 to 1912 O. Murashko, a teaching professor at Kyiv Art College, was actively engaged in the exhibition activity and public work. For example, he participated in the edition of the art magazine “Art: painting, drawing, art print”, which was published for the period of six years.

This thesis contains research of the educational principles, characteristic for O. Murashko art studio, which he opened in 1913. As teacher of art he was extremely liberal in his attitude to his students of art, he let them freely realize their creative aspirations, he never imposed his own ideas and never limited them by the frames of any artistic trend. And especially he never expected them to follow his own style.

O. Murashko trained a row of the remarkable artists, such as famous painters, drawers, stage designers — A. Petrytskiy, I. Rabinovich, K. Trokhymenko, N. Shyfrin and others.

Besides his occupation in the educational sphere, the artist proceeded with his participation in the events of the Munich secession, ARKh (The Association of Russian Artists), Union of Kyiv Artists, and the events of the Association of Itinerant Art Exhibitions, as well as in some incidental exhibitions.

O. Murashko contributed a lot of effort for the issue of consolidation of the artists of Kyiv, he promoted the foundation of the Kyiv Association of Artists (KKhT) and developed the statutory document of this creative organization, taking the Charter of the Kyiv association of the encouragement of arts as basis. Exhibition activity was declared to be the main work direction of the Kyiv Association of Artists. During O. Murashko’s lifetime association succeeded in conducting of just three exhibitions of paintings, because with the beginning of the revolutionary events in Ukraine the association had been forced to fulfil other tasks.

Proved, that from the end of the 1917 the artist dedicated himself almost entirely to the public activity. In all probability, the artist belonged to that type of

Ukrainians, which finally came to the realization of their national affiliation particularly due to the revolutionary events. His evolution from an artist “out of politics” to an artist-patriot may be traced in all his work.

This thesis contains analysis of the activity of the artist, as one of the founders, professors and authors of the first Charter of the Ukrainian Art Academy (UAA), the first institution of higher education in Ukraine. His role in the reform of the art education is outlined. Striving for the arrangement of the Ukrainian Art Academy (UAA) functioning, O. Murashko proposed the introduction of the graded system of the professional education, which envisaged the staged education — at the primary level art gymnasias, the secondary art school and the Academy, as the highest level of education.

O. Murashko took an active part in the founding of the creative association “Trade Union of Artists”. In difference to the National Association of Artists and the Kyiv Association of Artists, which conducted the exhibitions exclusively with the art and commercial objectives, not involving the ideology and politics, the Trade Union, created by the Kyiv artists in 1918, assigned the main role exactly to the ideological component as the main target.

From the middle of May 1919 O. Murashko combined his work at the Ukrainian Art Academy (UAA) with his service at the All-Ukrainian State Publishing House (Vsevydav), newly created with the purpose of the centralization of the publishing. In particular, the All-Ukrainian State Publishing House (Vsevydav) had to obtain all distributive functions, in order to avoid the profiteering on trade of paper and other typographical property. In reality, the main role here belonged not as much to the economic, as to ideological reason, as the printing products had been one of the main means of propaganda.

The art subdivision of the All-Ukrainian State Publishing House (Vsevydav), where O. Murashko was employed, was subordinated to the editorial department. By the resolution of the first editorial department meeting the artist had been transferred to the job at this structure. On the next day by another meeting decision O. Murashko

was elected to the Consulting Group along with the other artists — H. Lukomskiy, H. Narbut, M. Prakhov and V. Rykov.

O. Murashko worked at this Soviet organization only for a month — from May 15 to the last day of his life, namely June 14, 1919. This insignificant by length period of his life is the most mysterious in his biography.

Lots of questions remain without answers. And though the murder of the artist, most probably, will never be finally disclosed; we hope, that the newly found evidence may bring to light some aspects of this murder.

The scientific novelty of the thesis research lies in the revealing of the unknown facts and formulation of the conceptual provisions, which significantly improve the knowledge of the art of O. Murashko and of the artistic life of Ukraine, in particular of Kyiv at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

For the first time in the Ukrainian historical science the figure of O. Murashko became the object of the complex historical research; the previously unknown to the researchers archive data, in particular the reminiscences of M. Murashko, T. Omelchenko, letters of Murashko to O. Prakhova, letters to the organizers of the Venice Biennale have been introduced in the scientific circulation; register records, namely the record of christening of the artist has been actualized; unknown before facts of his biography have been reconstructed and separate details of his biography have been specified. The thesis reviews the role of O. Murashko in the foundation of the Ukrainian Art Academy (UAA); it contains the analysis of the teaching activity of the artist. The trends of his public activity have been taken to a further level of research. There's been undertaken the search of the unknown paintings of the artist, as well as the attribution of some works.

The practical significance of the results of the thesis research consists in the fact, that its key provisions and conclusions expand the knowledge of the history of our country, biographical science, history of the Ukrainian culture, specifically of the period of formation and development of the national art of the 20th century. Research material may be useful for the study of O. Murashko artistic personality, as well as

for the study of culture and history of Ukraine, besides the research data may be used in biographical and reference publications.

Key words: Oleksandr Murashko, fine art, culture, exhibition activity, Ukrainian Art Academy.

Список публікацій здобувача за темою дисертації, в яких викладено основні наукові результати дисертації:

1. Добріян Д. Виставкова діяльність Олександра Олександровича Мурашка (1898–1922 роки). *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2015. Вип. 93 (№ 2). С. 122-125.

2. Добріян Д. Постать Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника). *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 49. С. 97-107.

3. Добріян Д. Листування Олександра Мурашка як джерело вивчення його особистості. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 53. С. 67-76.

4. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело вивчення педагогічної діяльності Олександра Мурашка. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. S. 3. V. 4. С. 18-27.

5. Добріян Д. Участь Олександра Мурашка в реорганізації мистецької освіти у 1918–1919 роках та його проект ступеневої системи професійного художнього навчання. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 135 (№ 8). С. 27-32.

Список публікацій здобувача за темою дисертації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Добріян Д. Виставкова та організаторська діяльність Олександра Мурашка у Києві. *Шевченківська весна: Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Шевченківська весна»*. К., 2015. С. 251-253.

7. Добріян Д. Експонентська діяльність Олександра Олександровича Мурашка на європейських вернісажах (1909-1914 рр.). *Дні науки історичного факультету*: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету». К., 2015. С. 236-242.

8. Добріян Д. Діяльність Олександра Олександровича Мурашка в галерейно-виставковому житті Києва. *Наукова дискусія: питання соціології, політології, філософії та історії*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса., 2015. С. 130-133.

9. Добріян Д. Розвиток традиції колекціонування творів Олександра Мурашка (з кін. XIX ст. - до сьогодні). *Шевченківська весна*: Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Шевченківська весна». К., 2016. С. 33-37.

10. Добріян Д. Твори Олександра Мурашка в приватних збірках: розвиток традиції колекціонування (з кін. XIX – XX ст.). *Дні науки історичного факультету* (до 150-річчя з дня народження М. С. Грушевського): Матеріали IX Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету». К., 2016. С. 362-366.

11. Добріян Д. Твори Олександра Мурашка в приватних збірках киян: розвиток традиції колекціонування (з кін. XIX ст. – до сьогодні). *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1 (95). С. 81-83.

12. «Эти десять лет большого, глубокого счастья...»: Спогади Маргарити Мурашко / Авт. ст. та ком. Дар'я Добріян; укл. Віталій Ткачук. К.: ArtHuss, 2016. 168 с.: іл.

13. Добріян Д. Громадська діяльність Олександра Мурашка в роки Української революції (1917-1919 рр.). *Другі киевознавчі читання*: історія та етнокультура (до 100-річчя Української революції 1917-1921 рр.). К., 2017. С. 78-81.

14. Добріян Д. Внесок Олександра Мурашка у створення Київського Товариства Художників та участь у його діяльності. *Дні науки історичного*

факультету 2017 (до 200-річчя з дня народження М. І. Костомарова): Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених. К., 2017. С. 176-178.

15. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело дослідження постаті Олександра Мурашка. *Тези Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України»*. К., 2017. С. 40-41.

16. «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...»: Спогади про Олександра Мурашка / Укл., авт. ст. та ком. Дар'я Добріян. К.: ArtHuss, 2017. 96 с.: іл.

17. Добріян Д. Відповідь, що ставить запитання. Знайдений запис про хрещення О. Мурашка. *Антиквар*. 2017. Вип. 11-12 (105). С. 94-95.

18. Добріян Д. Пошуки, знахідки, здогадки. Нове у родоводі Олександра Мурашка. *Антиквар*. 2018. Вип. 3-4 (107). С. 74-79.

19. Добріян Д. «Я знаю, что Вы почувствуете и не осудите...» Листування Олександра Мурашка з Оленою Праховою (грудень 1905 – червень 1906). *Антиквар*. 2018. Вип. 5-6 (108). С. 64-73.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР.....	17
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	27
1.1. Стан наукової розробки теми.....	27
1.2. Характеристика джерельної бази.....	41
1.3. Методологічні засади дослідження.....	56
Висновки до розділу.....	64
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА (1875– 1903).....	66
2.1. Передумови формування світогляду митця.....	66
2.2. Професійне становлення О. Мурашка у Вищому художньому училищі при Імператорській Академії мистецтв.....	76
Висновки до розділу.....	97
РОЗДІЛ 3. ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА В МИСТЕЦЬКІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ГАЛУЗЯХ (1904 — лютий 1917).....	99
3.1. Участь О. Мурашка у художньому житті Російської імперії та мистецьких центрів Європи.....	99
3.2. О. Мурашко як педагог, організатор і експонент мистецьких виставок та засновник Київського товариства художників.....	126
Висновки до розділу.....	141
РОЗДІЛ 4. ВИКЛАДАЦЬКА ТА ГРОМАДСЬКА РОБОТА ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА (березень 1917 — червень 1919).....	142
4.1. Внесок О. Мурашка у створення Української Академії мистецтва.....	142
4.2. Участь художника у реорганізації мистецької освіти.....	157
4.3. Діяльність в умовах більшовицького терору.....	178
Висновки до розділу.....	203
ВИСНОВКИ.....	204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	207
ДОДАТКИ.....	251

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

АІ — Архітектурний інститут

АФД НХМУ — Архів фондової документації Національного художнього музею України

ВПМ — Відділ пластичних мистецтв

ВР ДТГ — Відділ рукописів Державної Третьяковської галереї, м. Москва

ВР РНБ — Відділ рукописів Російської національної бібліотеки, м. Санкт-Петербург

ВУЦВК — Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

ВХУ — Вище художнє училище

ВУЦИК — (рос.) Всеукраинский центральний исполнительный комитет

ГДА МВС України — Галузевий державний архів Міністерства внутрішніх справ України

ГУМНК — Головне управління в справах мистецтва та національної культури Української Держави

ДАК — Державний архів м. Києва

ДАКО — Державний архів Київської області

ДАФ НХМУ — Документально-архівний фонд Національного художнього музею України

ДВУ — Державне видавництво України

ДМУОМ — Державний музей українського образотворчого мистецтва

ДСУ — Музей «Духовні скарби України»

ЗУНР — Західноукраїнська Народна Республіка

ІАМ — Імператорська Академія мистецтв

ІПМ — Інститут пластичних мистецтв

ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

КТХ — Київське товариство художників

КХУ — Київське художнє училище

КХШ — Київська художня школа

КТХВ — Київське товариство художніх виставок
МТЛМ — Московське товариство любителів мистецтва
МТХ — Московське товариство художників
НА НХМУ — Науковий архів Національного художнього музею України
НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
НДМ РАМ — Науково-дослідний музей Російської Академії мистецтв
НКО — Народний комісаріат освіти
НТХ — Нове товариство художників
НХМУ — Національний художній музей України
ОХМ — Одеський художній музей
РДІА — Російський державний історичний архів, м. Санкт-Петербург
Ревком — Революційний комітет
СРХ — Союз російських художників
ТПХВ — Товариство пересувних художніх виставок
УАМ — Українська Академія мистецтва
УНР — Українська Народна Республіка
УСДРП — Українська соціал-демократична робітничка партія
УСРР — Українська Соціалістична Радянська Республіка
УТА — Українське товариство архітекторів
УЦР — Українська Центральна Рада
ХХМ — Харківський художній музей
ЦДАВО України — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України
ЦДАМЛМ України — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
ЦДІАК України — Центральний державний історичний архів України, м. Київ
ЧК — (рос.) Чрезвычайная комиссия

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Важливим напрямом сучасних наукових досліджень стала історична персоналістика. Результатом вивчення життя неординарних постатей, відомих політиків, діячів мистецтва та науки є ціла низка монографій, статей тощо. Водночас, чимало імен ще чекають своїх дослідників.

До числа визначних особистостей новітньої історії України належить відомий український художник, педагог і громадський діяч Олександр Олександрович Мурашко (1875–1919). Постать О. Мурашка донедавна привертала увагу насамперед учених-мистецтвознавців, що зосереджувалися винятково на його творчості. Натомість громадська і педагогічна робота митця фактично залишалися поза увагою науковців. Тож, актуальність досліджуваної теми посилюється через відсутність узагальнюючого наукового дослідження, присвяченого мистецько-педагогічній і громадській діяльності О. Мурашка.

Ще одним пріоритетним напрямом сучасних історичних розвідок є вивчення загальних проблем історії українського мистецтва. Приміром, особливого значення набули дослідження певних явищ, шкіл, художніх течій, окремих мистецьких навчальних закладів тощо. О. Мурашко був не тільки активним учасником найважливіших процесів, що відбувалися в українському мистецтві на зламі ХІХ–ХХ століть, але й мав на них неабиякий вплив. Ми доводимо це, спираючись на численні документальні матеріали, публікації тощо; втім, аналіз творчої манери та особливостей техніки О. Мурашка не є завданнями даної роботи.

Своєчасність дослідження зумовлена також зростанням інтересу до подій Української національної революції, пов'язаним з їх переосмисленням у контексті сучасної історії України. Знаменною сторінкою тогочасного культурного життя було відкриття у 1917 році першого мистецького вишу — Української Академії мистецтва, одним з фундаторів, авторів статуту та професорів якої був О. Мурашко.

Потреба у детальному вивченні життя та діяльності О. Мурашка полягає ще й тому, що вони наочно демонструють «фактичну вкоріненість митця у світовий художній процес». Картини Олександра Мурашка демонструвалися у Німеччині та Італії, відтворювалися на сторінках закордонних видань і зберігалися у багатьох відомих приватних колекціях. Про шанобливе ставлення до українського митця свідчить, зокрема, його франкомовне листування з організаторами Венеційської бієнале 1910 року. І це особливо важливо у сучасних умовах, коли гостро постає питання створення нового позитивного іміджу України у світі.

Зв'язок роботи з науковими темами та програмами. Дисертаційну роботу виконано відповідно до науково-дослідницької теми «Україна в загальноєвропейських історичних процесах: пошуки цивілізаційного вибору», затвердженої вченою радою історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (державний реєстраційний номер 16БФ046-01).

Мета дослідження — розкриття мистецько-педагогічної та громадської діяльності Олександра Мурашка, з'ясування його внеску у розвиток українського мистецтва кінця XIX — XX століть.

Для досягнення окресленої потрібно було розв'язати такі дослідницькі **завдання:**

- проаналізувати сучасний стан наукової розробки теми;
- охарактеризувати джерельну базу, пов'язану з темою роботи;
- визначити основні віхи життєдіяльності та становлення світоглядних і мистецьких орієнтирів О. Мурашка;
- дослідити мистецько-педагогічну діяльність О. Мурашка;
- розглянути основні напрями громадської діяльності О. Мурашка;
- встановити роль О. Мурашка як одного з самобутніх представників інтелектуально-творчої еліти України.

Об'єкт дослідження — постать О. Мурашка в контексті суспільно-політичного та культурного життя України кінця XIX — першої половині XX століття.

Предмет дослідження — зміст, основні напрями та форми мистецько-педагогічної та громадської діяльності О. Мурашка.

Хронологічні межі дослідження встановлені відповідно до дат життя О. Мурашка: з 1875 по 1919 рік. Але час від часу доводилося виходити за ці межі, адже, ми згадуємо про виставки 1920-х років (зокрема посмертну 1922 р.), на яких експонувалися твори митця.

Територіальні межі окреслені містами, пов'язаними з життям і діяльністю О. Мурашка: Київ, Санкт-Петербург (з 1914 р. Петроград), Париж, Мюнхен, Венеція, Чернігів, Борзна та ін.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у виявленні невідомих фактів і формуванні концептуальних положень, які суттєво поглиблюють знання про мистецьке життя України й особливо Києва у кінці XIX — на початку XX століття.

Уперше:

— Проаналізовано наукову та публіцистичну літературу, яка свідчить, що мистецько-педагогічна та громадська діяльність О. Мурашка не була предметом спеціального історичного дослідження, й донедавна цікавила винятково мистецтвознавців.

— Досліджено джерельну базу, пов'язану з темою дисертації. Науковці попередніх поколінь переважно спиралися на документи, що нині зберігаються у ДАФ НХМУ, майже без залучення додаткових джерел. Тому дисертантка дещо розширила межі пошуку, і це дозволило віднайти та ввести до наукового обігу певні матеріали з архівів Києва, Санкт-Петербурга та Москви, які також мають відношення до нашої теми. Мусимо констатувати, що наявні та відомі документи були опрацьовані дослідниками попередніх поколінь недосконало, тому виникла потреба у первинному опрацьованні, розшифруванні рукописів і перекладі листів, написаних іноземними мовами.

— Визначено витoki становлення світогляду та мистецьких принципів О. Мурашка, на які впливало чимало факторів, зокрема виховання у родині дядька, котрий, як і мати художника, був сином священика й не виключено, що й сам служив у церкві; закоханість у природу, навчання у рисувальній школі Миколи Івановича Мурашка, можливість спостерігати за роботою видатних живописців у Володимирському соборі, навчання в Імператорській Академії мистецтв і спілкування з Іллею Репіним, подорож до Мюнхена та Парижа. Поглиблено знання про ранні роки митця, які є основоположними у формуванні людини.

— Здійснено аналіз мистецько-педагогічної діяльності О. Мурашка, що мала декілька напрямів. Передусім ідеться про участь українського художника у різноманітних мистецьких заходах — конкурсах, виставках, зокрема закордонних, та найціннішим результатом є сама його творчість, кращі зразки якої входять до золотого фонду вітчизняного та європейського мистецтва. Помітити у роботах Мурашко національний компонент подекуди складно з огляду на те, що він був насамперед портретистом і жанрових речей створив не так уже й багато (хоча невірно було б шукати прояви національного стилю тільки у побутових сюжетах). Встановити українську ідентичність митця, особливо до 1917 р., непросто й через те, що внаслідок історичних обставин він був включеним до мистецтва Росії — брав участь у численних виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, був одним з ініціаторів створення петербурзького Нового товариства художників, представляв мистецтво Російської імперії на Венеційській бієнале. Незважаючи на це, внесок Мурашка у розвиток національного мистецтва виявився дуже вагомим. Його роботи були далекими від поверхневого «етнографізму», адже в них втілено не захоплення «колеритним» антуражем, а істинне розуміння народного життя й національного характеру. Мурашко мав величезний вплив на українське художнє середовище, він доклав чималих старань для консолідації мистецьких сил Києва, сприяв створенню Київського товариства художників і розробив засадничий документ цієї творчої організації.

— Складено уявлення про деякі педагогічні принципи О. Мурашка, яких він дотримувався, викладаючи спочатку у Київському художньому училищі, згодом у власній студії, котру було відкрито 1913 року, та в Українській Академії мистецтва. Художник виховав цілу плеяду учнів, серед яких такі видатні митці, як Н. Шифрін, К. Трохименко, А. Петрицький та інші.

— Підкреслено значення О. Мурашка як одного з самобутніх митців ХХ століття, яскравого представника тогочасної інтелектуально-творчої еліти.

— Удосконалено знання про роль О. Мурашка у мистецькому та громадському житті України перших двох десятиріч ХХ століття. З'ясовано, що найімовірніше, він належав до тих українців, яким саме революційні події 1917 року допомогли остаточно усвідомити свою національну приналежність. У роботі можна простежити еволюцію Мурашка від художника «поза політикою» до митця-громадянина, який хотів служити не лише мистецтву, а й своїй країні, своєму народові.

Набули подальшого розвитку:

— Дослідження основних напрямів громадської діяльності О. Мурашка, що була тісно переплетена з його мистецькою та педагогічною роботою. Ґрунтовніше проаналізовано діяльність О. Мурашка як одного з фундаторів, професорів та авторів першого статуту Української Академії мистецтва. Намагаючись самостійно знайти рішення, здатне подолати проблеми професійної підготовки художників, які стали ще очевиднішими з відкриттям Української Академії мистецтва, Мурашко запропонував введення ступеневої системи мистецької освіти, що передбачала поетапне навчання у художній гімназії початкового рівня, середній художній школі та Академії як її найвищому щаблі. У дисертації докладно проаналізовано розроблений Мурашком проект ступінчастої професійної системи освіти, над яким він працював у 1918–1919 роках.

Деякі з використаних нами рукописних джерел, як, наприклад, спогади Маргарити Мурашко, Тіни Омельченко, листування Мурашка з Оленою Праховою (у період роботи над дисертацією всі вони були введені нами до

наукового обігу шляхом публікації) дозволили певною мірою реконструювати невідомі сторінки життя майстра, уточнити окремі деталі його біографії та атрибутувати декілька творів.

Практичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає у тому, що його ключові положення та висновки розширюють знання з вітчизняної історії, біографістики, історії української культури, зокрема періоду становлення та розвитку національного мистецтва ХХ століття. Матеріали дослідження можуть бути корисними при написанні робіт, присвячених як постаті О. Мурашка, так і культурі та історії України, при складанні біографічних і довідкових видань.

Особистий внесок здобувача. Викладені положення та висновки належать дисертантці одноосібно і ґрунтуються на комплексному дослідженні діяльності О. О. Мурашка як митця та громадського діяча, здійсненому нею вперше в українській історичній науці. Внаслідок пошукової роботи знайдено та оприлюднено спогади дружини художника Маргарити Мурашко, спогади учениці Тіни Омельченко, що мешкала в домі художника, а також його листування з Оленою Праховою, актуалізовано метричну книгу, що містить запис про хрещення художника.

Апробацію результатів дисертації здійснено шляхом оприлюднення її основних положень і висновків на міжнародних і всеукраїнських конференціях: XIII Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Шевченківська весна» (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 1–3 квітня 2015 р.); VIII Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 23 квітня 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Наукова дискусія: питання соціології, політології, філософії та історії» (Національний університет «Одеська юридична академія», Одеса, 22–23 травня 2015 р.); Міжнародна наукова конференція «Треті читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, Київ, 28 листопада 2015 р.); XIV Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених

«Шевченківська весна» (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 6–8 квітня 2016 р.); IX Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (до 150-річчя з дня народження М. С. Грушевського) (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 21 квітня 2016 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтва (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбута)» (НАОМА, Київ, 22 квітня 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Четверті читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (НАОМА, Київ, 26 листопада 2016 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Другі киевознавчі читання: історія та етнокультура» (до 100-річчя Української революції 1917–1921 рр.), (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 29 березня 2017 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (до 100-річчя заснування Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури) (НАОМА, Київ, 25–28 квітня 2017 р.); X Міжнародна науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету» (до 200-річчя з дня народження М. І. Костомарова) (КНУ імені Тараса Шевченка, Київ, 11 травня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України» (ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, Київ, 25 травня 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «П'яті читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (присвячені 100-річчю від дня заснування НАОМА) (НАОМА, Київ, 25 листопада 2017 р.).

Публікації. Основний зміст дисертації викладено у 19 публікаціях, 4 із них належать до наукових фахових видань, визначених переліком ДАК МОН України, 1 — у закордонному виданні та 14, що додатково відображають результати дисертаційного дослідження.

Структура дисертації зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі списку скорочень та аббревіатур, вступу, чотирьох розділів

(10 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і літератури (445 найменувань на 43 сторінках) та одного додатку. Основний текст викладено на 191 сторінці. Загальний обсяг роботи становить 253 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Дослідження життя та творчості Олександра Олександровича Мурашка має більш ніж столітню історіографічну традицію, що включає у себе монографічні праці, нариси, начерки, есе, статті. Інтерес до постаті митця виник ще за його життя.

В основу аналізу джерел ми поклали хронологічний принцип. Відповідно до нього можемо виокремити такі періоди: 1) 1899–1919 рр. — прижиттєві публікації, у яких здебільшого висвітлювалася творчість О. Мурашка; 2) 1919–1929 рр. — праці, написані впродовж 10 років після загибелі художника; 3) 1930–1958 рр. — поодинокі роботи, що віддзеркалюють зменшення інтересу до постаті О. Мурашка, і для яких характерні однобокі судження та певна тенденційність; 4) 1959–1990 рр. — збільшення інтересу, зумовлене переважно виставками творів художника; 5) 1991–2018 рр. — публікації, написані у період незалежності України, коли з'явилася можливість по-новому оцінити діяльність Олександра Мурашка та його роль у мистецькому й громадському житті України взагалі та Києва зокрема.

Усі матеріали, присвячені О. Мурашку, можна також умовно згрупувати за наступними критеріями: дореволюційні та радянські праці, публікації української діаспори та мешканців Західної України, роботи сучасних фахівців. У свою чергу їх можна розділити на дослідження, пов'язані винятково з обраною проблематикою, та узагальнюючі (з історії мистецтва, енциклопедії, довідники, монографії на споріднені теми). Варто зазначити, що постать О. Мурашка донедавна привертала увагу насамперед учених-мистецтвознавців, що зосереджувалися на його творчості. Натомість громадська і педагогічна діяльність митця залишалися поза увагою дослідників, що обґрунтовує актуальність даної роботи.

У перший період, що тривав з 1899 по 1919 рік, було опубліковано чимало газетних і журнальних статей, заміток, рецензій, які безпосередньо або дотично висвітлювали мистецьку діяльність О. Мурашка. Художні критики передусім приділяли увагу його участі у виставках і конкурсах, пізніше — ролі у заснуванні Української Академії мистецтва.

Історіографічна традиція вивчення життєвого та творчого шляху О. Мурашка була започаткована у часи, коли він був студентом майстерні І. Репіна в Імператорській Академії мистецтв. І відтоді, як у 1899 р. санкт-петербурзький журнал «Искусство и художественная промышленность» чи не вперше написав про одну з робіт Мурашка [213, с. 385], про нього згадували майже щороку [168, с. 47; 170, с. 327–330; 214, с. 204; 247, с. 4].

Особливе місце серед прижиттєвих публікацій займає рецензія на ювілейну виставку Миколи Мурашка, що відбулася у Києві 1908 р. Матеріал, автора якого встановити не вдалося, надрукувала газета «Киевлянин» [190, с. 3]. На наш погляд, це була одна з перших спроб не просто висловити враження від експонованих О. Мурашком творів, але й дати більш глибоку характеристику його творчості.

Схожою за оцінками є стаття 1912 р. Григорія Григоровича Бурданова (1874–1935) [176, с. 411–413], присвячена V виставці київських художників, організатором і учасником якої був О. Мурашко. Автор статті визнав за потрібне привернути особливу увагу до митця, якого вважав «найсильнішим» з-поміж представлених на вернісажі, та поглянути на його доробок дещо ширше.

Вдумливою та переконливою видається стаття Миколи Григоровича Бурачека (1871–1942) у часопису «Музагет» 1919 р., де він ставить Мурашка на перше місце серед українських художників [173, с. 107].

Звісно, прижиттєвих критичних дописів з'явилося чимало, але переважна більшість їх авторів не намагалася визначити місце Мурашка в українському образотворчому мистецтві, обмежуючись стислою характеристикою конкретних картин.

Загибель митця у червні 1919 р. викликала появу низки некрологів [217, с. 2; 218, с. 2; 219, с. 2] і публікацій [166, с. 2]. Першим з колег, хто відгукнувся на цю трагічну подію, був художник і мистецтвознавець Георгій Крискентійович Лукомський (1884–1952) — його допис «Мурашко, як художник» було опубліковано в українському та російському варіантах газети «Вісти» («Известия ВУЦИК») [208, с. 2; 209, с. 2]. Трохи згодом журнал «Мистецтво» надрукував більш розгорнутий некролог [256, с. 40–41]. У наступному номері видання було вміщено статтю Миколи Бурачека «О. О. Мурашко. Перша характеристика», яку супроводжував ряд репродукцій [174, с. 26–31]. Назва цілком відповідала змістові, адже автор уперше комплексно проаналізував не лише художню та педагогічну діяльність Мурашка, але й коротко виклав його біографію, подробиці дитинства та навчання. На нашу думку, стаття Бурачека поклала початок вивченню постаті О. Мурашка.

Логічним продовженням цієї статті міг стати критично-біографічний нарис про митця, котрий замовило Бурачеку у листопаді 1919 р. видавниче товариство «Друкарь» [11, арк. 23–24]. Написаний Миколою Григоровичем матеріал не був опублікований, а незавершений рукопис зберігається сьогодні в ІР НБУВ [11]. Підкреслимо, що при підготовці нарису автор користувався чималим корпусом джерел, наданих йому вдовою художника, Маргаритою Августівною Мурашко (1880 — 1938 (?)), яка ретельно збирала свідчення про чоловіка та власноруч написала про нього декілька текстів, про що йтиметься у наступному підрозділі.

Незадовго до перших роковин від дня смерті митця, М. Бурачек планував виступити з публічною лекцією про творчість О. О. Мурашка. Співорганізаторами та учасниками заходу, який ініціативна група збиралася провести 2 червня 1920 р. в одній з аудиторій Київського університету, були також професор М. Воскобойников (він мав розповісти про особисте спілкування з художником) і Є. Кузьмін, котрому було доручено прочитати доповідь «О. О. Мурашко як митець» [71, арк. 1].

Упродовж двох наступних років мистецтвознавець Федір Людвігович Ернст (1891–1942) і Маргарита Мурашко працювали над підготовкою посмертної виставки художника, що проходила з 3 грудня 1922-го по 20 січня 1923 р. у приміщенні Інституту пластичного мистецтва (колишньої УАМ). У вступному слові до каталогу виставки Ф. Ернст дав дуже цікаву, хоча й надто лаконічну оцінку творчості митця [186, с. 3–4]. Більш детальна характеристика його робіт міститься у рецензії, опублікованій Ернстом на початку 1923 р. у часопису «Червоний шлях» [185, с. 267–269]. Зазначимо, що в ІР НБУВ зберігається ще один рукопис Федора Людвіговича, який дещо відрізняється від друкованого варіанту [10] і вочевидь готувався для іншого видання. Того ж року газета «Пролетарська правда» розмістила рецензію відомого археолога, етнографа і мистецтвознавця Льва Адольфовича Дінцеса (1895–1948) на посмертну виставку Мурашка [179, с. 3].

По-справжньому знаковою стала брошура Дмитра Володимировича Антоновича (1877–1945) — присвячена постаті О. Мурашка, що вийшла друком у Празі 1925 р. [343]. Судячи зі слів автора, свідчення про художника надіслала йому Маргарита Мурашко, до речі, за сприяння М. Жука [72]. Варто зауважити, що Антонович є автором узагальнюючої книги «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923), на сторінках якої також розглядається творчість Мурашка [344].

Найвичерпнішим для свого часу текстом, що не втратив актуальності донині, є, на наш погляд, праця мистецтвознавця та художнього критика Євгена Михайловича Кузьміна (1871–1942), опублікована 1928 р. у двох номерах часопису «Червоний шлях» [274, с. 240–253; 275, с. 200–209]. Автор ґрунтовно та глибоко охарактеризував художню діяльність О. Мурашка, визначив його місце в історії українського мистецтва. У ДАФ НХМУ зберігся оригінал цієї статті [15–16], яку навіть можна вважати монографічним дослідженням. У ході її написання автор опрацював велику кількість джерел, приватне та службове листування Мурашка, спогади його вдови Маргарити, учениці Тіни Омельченко тощо.

Справжнім поштовхом до появи цілого ряду матеріалів, присвячених О. Мурашкові, стали десяти роковини його загибелі. Саме до них були приурочені статті Федора Ернста, Юхима Михайліва [211, с. 138–154].

Певною мірою до праць першого періоду можна долучити матеріал художника та педагога, колеги О. Мурашка по УАМ Михайла Івановича Жука (1883–1964) [189]. Автор поставив собі за мету не стільки подати невідомі факти з життєпису Мурашка чи новий погляд на його творчість, стільки нагадати про майстра, привернути до нього увагу. Текст супроводжували три репродукції, серед яких графічний портрет О. Мурашка, створений М. Жуком саме з цієї нагоди.

Підсумовуючи перше десятиліття досліджень про О. Мурашка, Ф. Ернст у статті, опублікованій 1929 р., ставить риторичне питання: «Чи багато зробили ми у справі увічнення цього видатного мистця?» І сам же відповідає: «Правду кажучи, майже нічого. Дві-три журнальних статті (М. Г. Бурачека, Є. М. Кузьміна), дві книжечки за кордоном (Д. Антоновича, Г. Лукомського). Автор цих рядків влаштував був 1922 року при Київським Художнім Інституті посмертну виставку його творів, але через несприятливі умови часу й місця виставки вона промайнула майже непомітно» [187, с. 3]. Як бачимо, у цьому переліку бракує згадки про статтю Ю. Михайліва та замітку М. Жука, що вийшли пізніше за цитований текст. У тому ж матеріалі Ернст писав, що Всеукраїнський історичний музей ім. Шевченка (нинішній НХМУ) планував восени 1929 р. влаштувати повнішу посмертну виставку О. О. Мурашка, а Державне видавництво України — випустити присвячену митцеві колективну збірку [187, с. 3] (у Жука її названо монографією [189]).

Ф. Ернсту належало ще одне дослідження, обсягом у два аркуші (під «аркушем» скоріш за все малося на увазі 40 тис. літер) із тридцятьма репродукціями, що музей збирався видати у 1928–1929 рр. [94, арк. 141], та, схоже, так і не зробив цього. Втім, не зовсім зрозуміло, замислювалася ця публікація як окремий проект (адже її вихід закладався у річний бюджет музею) чи мала стати складовою частиною збірки ДВУ. Однак ні виставка, ані жодне з

видань не відбулося. Вочевидь, стаття Ф. Ернста була суголосна з написаним ним життєписом Мурашка, що вміщувався у «Пролетарській правді».

Обіймаючи посаду завідуючого художнім відділом музею, Ф. Ернст у 1920-ті рр. збирав, систематизував і вивчав спадщину О. Мурашка [425]. На сторінках «Пролетарської правди» публікувалися його дописи щодо закуплених експонатів, нерідко згадувалися і новопридбані речі Мурашка [188, с. 5], котрі Федір Людвігович самотужки вишукував по всьому Києву.

Період з 1919 до 1929 р. можна охарактеризувати як найбільш насичений у вивченні постаті О. Мурашка. Першою характерною рисою майже всіх праць цього десятиліття є використання одних і тих самих джерел, зібраних і наданих авторам Маргаритою Мурашко. Другою — наявність у текстах дециці власних спогадів авторів, оскільки вони найчастіше були не просто сучасниками Мурашка, але його колегами, друзями, знайомими, а також очевидцями деяких описаних подій. Передусім ідеться про М. Бурачека, Д. Антоновича, Є. Кузьміна, меншою мірою — про Ф. Ернста. Третя особливість полягає у тому, що всі автори із зрозумілих причин воліли не порушувати питання загибелі митця.

Дещо осторонь стоїть монографія Костянтина (Костя) Яковича Сліпко-Москальціва (1901–1938), випущена 1931 р. у Харкові видавництвом «Рух» [400]. Хоча хронологічно вона належить до наступного періоду, характер тексту наводить на думку, що книга могла бути написана трохи раніше. У короткому вступі автор зазначає: «Наша розвідка, нарис, є перша спроба окреслити еволюцію Мурашкової творчості і аж ніяк не претендує на детальний розгляд Мурашка як художника». На наш погляд, найбільшим досягненням цього дослідження є те, що автор вписує Мурашка до загальноєвропейського культурного контексту, розглядаючи історичне тло та течії у європейському мистецтві, а також впливи, що їх зазнавав художник.

Третя група матеріалів охоплює 1930–1958 рр. До них, зокрема, належить есе М. Бурачека «Олександр Мурашко» [341, с. 5]. Про те, що автор не раз намагався осмислити спадок митця, свідчать рукописні документи з його архіву

(на жаль, цей архів не був опрацьований фаховими науковцями, і тому розібратися у ньому вкрай складно). Уперше фрагменти зі згаданого есе були опубліковані донькою художника Тамарою Бурачек і журналістом Віталієм Абліцовим 1983 р. у п'яти номерах газети «Культура і життя» [262, с. 7; 263, с. 7; 264, с. 7; 265, с. 7; 266, с. 7]. Ще через 18 років В. Абліцов (до якого згодом перейшов архів Бурачека) видав книгу «Ностальгія» [340]. На її сторінках було вміщено листи Миколи Григоровича та уривки з його монографії про Мурашка, де автор «докладно аналізує мистецтво свого колеги, розповідає про обставини його наглої смерті» [340, с. 49]. У 2003 р. «Ностальгію» було перевидано. Крім фрагментів з неопублікованої монографії (тих самих, що й у 2001 р.), до нової книги увійшло есе Бурачека «Олександр Мурашко» з позначкою, що у повному вигляді текст друкується вперше. Порівнявши його з уривками монографії, яку Бурачек написав чи то у 1930-му, чи то у 1930-х рр. (упорядник не подає точної дати вочевидь тому, що рукопис не датований; втім діапазон у 10 років видається нам занадто великим), можна побачити, що вони нічим не відрізняються. Схоже, що це один і той самий текст, який називається то монографією, то есе.

У 1930-х рр. статті про Мурашка виходили друком лише в Західній Україні. Так, у 1934-му [194, с. 4–5] та 1937 рр. [234] про його твори написав учень Г. Нарбута Павло Ковжун.

1937 р. у Львові була видана ґрунтовна праця «Історія української культури» [371] за редакцією Івана Крип'якевича. Розділ про мистецтво написаний львівським істориком, мистецтвознавцем і архівістом Миколою Голубцем [352, с. 639]. Попри те, що автор припустився декількох фактичних помилок у біографії, він все ж подає дуже цікаву характеристику, ідейно близьку до текстів 1920-х рр., хоч і не позбавлену оригінальності.

Упродовж 1940-х рр. вийшла друком лише коротка та малозмістовна замітка учня О. Мурашка Карпа Трохименка [251, с. 3]. Також зберігся рукопис статті мистецтвознавця Якова Затенацького, створений 1944 р. до 25-х роковин загибелі художника [115, арк. 8–23], та текст лекції Тіни Омельченко 1948 р.

[82], з якою учениця Мурашка виступила у стінах Київського державного музею українського мистецтва (нинішнього НХМУ). Здебільшого ці тексти настільки ідеологізовані, що розглядати їх як джерела інформації не випадає. Втім, та ж Т. Омельченко залишила спогади 1919 р., де розповідає і про Мурашка-педагога, чого не знайдеш в матеріалах інших авторів.

1951 р. у Київському державному музеї українського мистецтва відбулася монографічна виставка, присвячена О. Мурашкові та дещо старшим за нього живописцям К. Трутовському та С. Світославському. В експозицію увійшло майже півсотні творів Мурашка з зібрання музею та приватної колекції письменника Семена Дмитровича Скляренка (1901–1962). До виставок був підготовлений і надрукований каталог [320], укладачем якого та автором статті про Мурашка став науковий співробітник музею Анатолій Петрович Шпаков (1926–2007). Того ж року твори митця були показані ще на одній виставці, яка теж супроводжувалася виходом каталогу [297].

Знання про мистецьку освіту О. Мурашка істотно розширили праці загального характеру, випущені у 1950-х рр. Про принципи викладання у Київській рисувальній школі писав у своєму дисертаційному дослідженні [443], що згодом було видано у вигляді двох монографій [412; 413], мистецтвознавець Юрій Турченко. У 1958 р. російські вчені Н. Молева та Е. Белютін опублікували книгу про приватну школу Антона Ашбе [386], де О. Мурашко навчався, перебуваючи у Мюнхені.

Попри те, що Олександр Мурашко не був близьким до ідей Товариства пересувних художніх виставок (на чому намагалися наголошувати у радянський період) і брав участь лише у двох його заходах, цінним історіографічним джерелом для нашого дослідження стала фундаментальна двотомна праця про ТПХВ [427, 428]. Особливо з огляду на те, що у Києві було вкрай важко віднайти каталоги тих виставок, на яких демонструвалися роботи Мурашка. Крім переліку експонованих творів, важливе значення мала повна бібліографія рецензій та відгуків, де йшлося і про українського художника.

Наприкінці 1950-х рр. інтерес до творчості митця посилювався, і водночас відбувся перехід на інший рівень дослідження теми. Справжнім рубіжем в історіографічній традиції став 1959 р., коли вийшов нарис А. Шпакова [424], названий самим автором «короткою монографією». Того ж року Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР випустило перший альбом Мурашка — також зі статтею Шпакова [390], де вперше згадується про громадську діяльність митця. Безперечно, у цих текстах можна знайти безліч неточностей, пов'язаних з тим, що через відсутність джерел науковець не міг перевірити наведені свідчення (він спирався здебільшого на книгу М. Прахова, що вийшла незадовго до його публікацій). Але саме Шпакова можна назвати першим фаховим ученим, що вивчав життя і творчість Мурашка. Значний інтерес становить також рецензія на альбомну статтю Шпакова, написана мистецтвознавцем Іваном Вроною [112].

Того ж 1959 р. було надруковано каталог виставки творів українських художників XIX — початку XX ст. з приватних зібрань Києва [296], де вперше експонувалися невідомі роботи Мурашка.

Хоча у 1950-ті рр. з'явилася значна кількість книг з історії українського мистецтва, всі вони характеризуються певною тенденційністю. У багатьох дослідженнях О. Мурашку приділено чимало уваги, але художника намагалися розглядати як передвижника, відкидаючи ознаки модерну та імпресіонізму, що є в його живописі. Поза увагою залишалася участь митця у заснуванні УАМ та діяльність у період Української національної революції.

Потужним імпульсом до вивчення творчості Мурашка стала ретроспективна виставка його творів, що відкрилася наприкінці 1963 р. у Державному музеї українського образотворчого мистецтва (нині НХМУ). У ході її підготовки співробітники музею розшукали доньку художника Катерину Гай, котра 1962 р. передала кілька робіт батька у державну власність. Та куди важливішою виявилася передача музеєві у 1961 р. Оленою Праховою-Мазюк (донькою Миколи Прахова та Анни Крюгер-Прахової) частини особистого архіву художника, котрий сьогодні налічує 177 одиниць зберігання. Нагадаємо,

що цими документами користувалися автори 1920-х рр. і особисто М. Прахов, працюючи над своєю книгою, але дослідникам наступних поколінь вони були недоступні. Лише з 1960-х рр. джерела почали обробляти фахівці. Завдяки архіву Мурашка музейникам вдалося атрибутувати чимало робіт митця і скласти вичерпний каталог [295], що до сьогодні не втратив своєї цінності. Організацією виставки та упорядкуванням каталогу займалася співробітниця ДМУОМ Лариса Григорівна Членова (1927–2002), багаторічний дослідник і популяризатор творчості О. Мурашка. Про її внесок у вивчення спадщини художника йтиметься далі, що ж стосується самої виставки, то ні до, ні після 1964 р. не було жодної, яку можна порівняти з нею за масштабністю.

Взагалі 1960-ті роки були багаті на фундаментальні праці з історії мистецтва. Зокрема, побачила світ шеститомна «Історія українського мистецтва» [370], де О. Мурашку приділяється особлива увага. Впродовж понад 15 років (з 1965 по 1981 р.) виходило п'ятитомне довідкове видання «Виставки советского изобразительного искусства» [431], в якому згадуються майже всі виставки 1917–1958 рр. Ці книги досі не втратили актуальності та вважаються еталонними. Наведена там інформація підтвердила, що в зазначений період твори Мурашка демонструвалися дуже рідко, і на те, на наш погляд, було дві причини. Перша: в останні три роки життя художник справді майже не брав участь у виставках, тому що був зайнятий громадською роботою. Друга: у 1920–1950-х рр. музеї не виявляли великого інтересу до його творчості. Остання теза вкрай важлива, оскільки саме виставки привертати увагу до митця, підштовхували до вивчення його постаті взагалі та окремих творів зокрема.

У 1970–1980-х рр. відбулися дві монографічні виставки Мурашка, перша з яких була приурочена до 100-річчя від дня його народження. На жаль, виставки не супроводжувалися каталогами, що, безумовно, є суттєвим недоліком. Адже у процесі їх підготовки могли відкритися нові факти з життя майстра або з історії його окремих робіт.

Чи не першим науковцем, хто зацікавився мистецьким життям і творчими об'єднаннями України [374, с. 82–87], у діяльності яких Мурашко відіграв не останню роль, був історик Олександр Коваленко. Наприкінці 1970-х рр. він у співавторстві з мистецтвознавцем Петром Говдею написав також книгу «Передвижники і Україна» [350], де висвітлювалися зв'язки українських митців з російським товариством художників. Невдовзі вийшла друком наступна праця О. Коваленка — «Передвижники и Украина: Страницы русско-украинских культурных связей» [375], у який значно розширена джерельна база з цікавої для нас проблематики. Автор не лише віднайшов у історичному архіві Санкт-Петербурга особову справу О. Мурашка, студента ІАМ, але й використав деякі документи у своїй роботі.

Загальні питання мистецького життя досліджували російські мистецтвознавці Григорій Стернін [404, 405] і Дмитро Сараб'янов [399]. Їхні книги були надзвичайно корисними для дисертаційного дослідження і дозволили краще зрозуміти епоху, в яку працював Мурашко.

Серйозне місце у розробці деяких питань, що мають відношення до діяльності Мурашка, займає науковий доробок російського вченого Володимира Лапшина. Його монографія «Союз русских художников» [382], стаття про мистецькі зв'язки Росії та Німеччини [381, с. 193–235], книга про художнє життя російських столиць у 1917 р. [383] містять чимало згадок про українського митця.

Цікавою та корисною виявилася праця Платона Білецького про колегу Мурашка Г. Нарбута [346].

Найбільш вичерпними з обраної нами теми є на сьогоднішній день дослідження Л. Г. Членової, які увібрали в себе усі відомі на той час факти та доступні джерела. Вивченням діяльності та творчості О. Мурашка вчена займалася протягом 40 років. Вона виступила автором-упорядником уже згаданого виставочного каталогу 1966 р.; у 1980-му видавництво «Мистецтво» випустило підготовлений нею альбом «Олександр Мурашко» [389] — значно ширший за змістом та обсягом у порівнянні з альбомом 1959 р.,

бо її праця базувалася на чималій кількості документальних джерел. Ряд статей дослідниця опублікувала у журналі «Образотворче мистецтво» [420, с. 16–18; 421, с. 23–24], зокрема надзвичайно інформативні листи М. Нестерова до О. Мурашка, щоправда, не у повному обсязі.

Багато уваги приділено Мурашкові-портретисту у монографії Валентини Рубан, що вийшла у Києві 1986 р. [396]. У книзі нарисів «Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст.» [384] автори дали узагальнену оцінку творчості Мурашка, поставивши його в один ряд з іншими українськими митцями.

Надзвичайно цінною та глибокою з точки зору опрацьованих джерел є книга української дослідниці Наталії Асеєвої «Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX — начало XX века» [345]. Опрацювавши весь архів художника, в тому числі документи іноземними мовами, вона детально висвітлила закордонний період діяльності Мурашка саме у контексті європейського мистецького життя.

На жаль, 1990-ті рр. не можна охарактеризувати як плідні у дослідженні творчості митця. Але все-таки корисним для нашої роботи було довідкове видання про мистецькі об'єднання Росії та СРСР 1820–1932 рр. [435], адже там містилася інформація про товариства, до яких входив Мурашко або брав участь у їхніх заходах — Нове товариство художників, Союз російських художників, Київське товариство художників та ін.

Великої уваги не приділятимемо, але згадаємо книгу А. Жаборюк [368], а також статтю Л. Настенко, написану 1989 р., однак опубліковану лише 1993-го [387, с. 164–170].

Останній історіографічний період охоплює проміжок з 1991 до 2018 р. На зламі XX–XXI ст. сформувалась «нова біографіка», або «нова біографічна історія», метою якої є реконструкція особистого життя та інтелектуальної біографії індивіда, кола його спілкування, вивчення формування та розвитку його внутрішнього світу. Основним дослідницьким об'єктом є персональні тексти, так звані его-документи. На відміну від традиційної біографістики,

сконцентрованої більше на зображенні «*res gestae*» (*латин.* «діяння»), нова методологія передбачає зміщення акценту на інтелектуальну біографію та відтворення комунікаційних стратегій історичних особистостей.

На початку 2000-х рр. з'явився ряд монографічних досліджень, присвячених колегам Мурашка, зокрема В. Кричевському [397] та Ф. Ернсту [347]. У 2000 р. відбулася масштабна виставка творів Мурашка, куратором якої була мистецтвознавець, завідувача відділом мистецтва ХІХ — початку ХХ ст. Ольга Борисівна Жбанкова, знавець живопису й творчості митця, авторка декількох статей про нього [369, с. 352–357] та упорядник каталогу згаданої виставки.

Особливе значення для вивчення діяльності О. Мурашка має монографія Л. Членової «Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості», яка була величезним досягненням для свого часу. Книга побачила світ 2005 р., вже по смерті авторки, і це стало можливим завдяки зусиллям редакційної ради, до якої входили переважно співробітники НХМУ і тодішній директор музею Анатолій Мельник. У своїй роботі дослідниця фокусується на творчості О. Мурашка, аналізує його роботи та піднімає тему громадської діяльності митця, але не розвиває її.

Початок 2010-х рр. ознаменувався появою значної кількості наукових праць, розвідок і досліджень, що прямо чи опосередковано пов'язані з ім'ям О. Мурашка. Згадаймо лише деякі з них. Так, у книзі Віти Сусак «Українські мистці Парижа. 1900–1939» [410] Мурашкові особисто приділено мало уваги, натомість авторка зосередилась на тих історичних умовах, у яких перебували вихідці з України, мешкаючи та працюючи у Парижі, на їх оточенні тощо.

Надзвичайно важливе дослідження, що дозволяє усвідомити роль О. Мурашка у заснуванні УАМ, належить Олені Кашубі-Вольвач, яка написала вичерпну монографію про створення Академії [373; 414]. Ми активно користувалися всіма напрацюваннями авторки та не раз консультувалися з нею. Її книга, що вийшла друком 2014 р., на сьогоднішній день є найґрунтовнішою працею з історії УАМ.

Значно розширили розуміння про історичне тло та умови, в яких жив і творив Мурашко, новітні дослідження, присвячені його сучасникам і колегам по Академії — наприклад, монографії про Миколу Бурачека [392], Михайла Бойчука [401], Михайла Жука [402].

Знахідки останніх років, що суттєво поглибили знання про О. Мурашка як людину та громадського діяча, дозволили зробити ревізію досліджень попередніх десятиліть. У 2016 р. було вперше опубліковано рукопис дружини художника [292], у 2017-му — спогади учениці митця Тіни Омельченко [271] та коротке листування О. Мурашка з Оленою Праховою [358, с. 67–76]. Завдяки цим публікаціям до наукового обігу введено нові джерела, більшість яких у повному обсязі оприлюднено вперше.

Отже, історіографічний огляд свідчить, що результати вивчення мистецької, педагогічної та громадської діяльності Олександра Мурашка ще не набули цілісного характеру, бракує їй окремого комплексного історичного дослідження, оскільки наявні джерела з означеної теми опрацьовані недосконало. Загалом, уся відома історіографія базувалася винятково на джерелах, що зберігаються у ДАФ НХМУ, без залучення додаткових матеріалів. Загальною рисою усіх робіт, виданих у минулі роки, є акцент на мистецькій діяльності художника, на аналізі його робіт, манері й техніці виконання. Глибинне розуміння творчості О. Мурашка дозволило науковцям охарактеризувати його як художника, вписати у контекст тогочасного мистецтва, але громадська робота митця та його педагогічний доробок залишалися поза увагою дослідників.

1.2. Характеристика джерельної бази

Враховуючи недостатню кількість наукової літератури з досліджуваної теми, пріоритетна роль у її вивченні відводиться писемним і зображальним джерелам, що зберігаються у різних державних і приватних архівах і колекціях.

Перший пласт комплексу писемних джерел складають джерела документальні. Дисертаційне дослідження спирається на широкий масив опублікованих і неопублікованих матеріалів, які умовно можна розділити на архівні документи (основа джерельної бази), мемуари та спогади, щоденники, епістолярні джерела, каталоги виставок, повідомлення періодичних видань. Частина використаних матеріалів вводиться до наукового обігу вперше. Загалом автором опрацьовано матеріали 9 архівів, 37 архівних фондів, понад 120 архівних одиниць зберігання.

Персональний (особистий) архів художника нині розділений між двома інституціями. Більша його частина — 177 одиниць зберігання — з 1961 р. знаходиться у ДАФ НХМУ, менша 2014 р. увійшла до архівної колекції київського музею «Духовні скарби України». Обидві частини документів були передані до музеїв різними поколіннями родини Прахових. Не розмірковуватимемо щодо принципу, за яким свого часу був розмежований матеріал, але складові колись цілісного персонального архіву (рукописи Маргарити Мурашко, листування між О. Мурашком та О. Праховою, розірвана газета «Пролетарська правда» за 1922 р. тощо) тепер опинились у різних місцях. Також існує ймовірність, що виявлені документи — далеко не повний архів художника. Зокрема, так і не знайдено частину спогадів Маргарити Мурашко, де мали б описуватися події між квітнем 1909 року та останніми 10 днями життя Мурашка. Можливо, вона залишилась у нащадків Катерини Гай, доньки Мурашків, яка 30 липня 1962 р. передала київському художньому музеєві деякі роботи батька [13, арк. 49–50].

Варто звернути увагу на певну особливість, що об'єднує абсолютно різні за змістом і формою матеріали архіву. Чимала їх кількість має залишки клею по лівому краю. Це свідчить про те, що колись вони могли складати єдину

підшивку, створену, найімовірніше, вдовою художника. Коли й навіщо було порушено цілісність цієї підшивки, визначити складно, але сталося це не пізніше 1961 р.

Окремою групою джерельної бази є матеріали та документи центральних державних архівів: Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного історичного архіву України, м. Київ, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Долучено також джерела з Державного архіву м. Києва, Державного архіву Київської області, Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Також у роботі використано матеріали Російського державного історичного архіву у Санкт-Петербурзі, Відділу рукописів Російської національної бібліотеки у Санкт-Петербурзі та Відділу рукописів Державної Третьяковської галереї (Москва).

Дуже важлива частина документальних матеріалів, де зафіксовано актуальну на момент їх створення інформацію, зберігається у фондах ЦДАВО України. Нами опрацьовано діловодні документи — постанови, накази, протоколи засідань та зборів, звіти, відозви, статuti та їх проекти, пояснювальні записки, офіційне листування, рішення; законодавчі акти та інші документи УЦР і Генерального Секретаріату, секретарства освіти, уряду П. Скоропадського, Директорії та органів радянської влади. Всі ці джерела зберігаються у фондах: 166 (Міністерство освіти України), 1115 (Українська Центральна Рада), 1738 (Бюро Українського друку при Всеукраїнському Центральному Виконавчому комітеті), 1823 (фонд Володимира Винниченка), 2201 (Міністерство освіти Української Держави), 2457 (Головне управління мистецтва та національної культури Української Держави), 2581 (Народне міністерство освіти Української Народної Республіки), 2582 (Міністерство народної освіти Української Народної Республіки), 3689 (Головне управління мистецтва та національної культури Української Народної Республіки). Згадані документи мають відношення до діяльності О. Мурашка в період з 1917 до 1919 р. і стосуються передусім його громадської роботи, яка у нашому

дослідженні посідає чільне місце. Деякі з цих матеріалів уже публікувалися [127], та чимало джерел довелося опрацювати вперше.

У ЦДІАК України зберігаються документи, пов'язані з життєвим шляхом О. Мурашка. Перш за все, це матеріали фонду 127 — «Київська духовна консисторія», де нами були виявлені метричні книги з записами про хрещення та вінчання художника, а також про його смерть; фонду 442 — «Канцелярія Київського, подільського та волинського генерал-губернатора», через яку проходили всі офіційні звернення, зокрема про влаштування художніх виставок, організатором та учасником яких був Мурашко.

У ЦДАМЛМ України міститься небагато джерел, що стосуються теми [367, с. 141]. Проте нам вдалося знайти неопублікований рукопис статті про Мурашка авторства Я. Затенацького; декілька фотографій митця, репродукції його маловідомих творів і каталоги виставок, у яких він брав участь; документи, пов'язані з мистецьким спадком Мурашка та долею його картин у 1930-ті рр. тощо.

У РДІА зберігається особиста справа художника. Сама її наявність у петербурзькому архіві не стала для нас несподіванкою: вочевидь, з нею були знайомі науковці попередніх поколінь — історик О. Коваленко, мистецтвознавець Л. Членова. Втім, інформаційний потенціал цього джерела далеко не вичерпаний. Як виявилось, особиста справа Мурашка не обмежується роками його навчання в ІАМ (1894–1900), але й містить документи, що стосуються подальшої діяльності художника до 1916 р. включно, зокрема дані про відкриття ним рисувальних класів у 1913 р. тощо. Також до справи увійшла низка нотаріально завірених копій та виписок з оригінальних документів, що проливають світло на період до 1894 р. — наприклад, виписка з метричної книги, свідоцтво про приписку до призовної дільниці тощо. Саме вони дозволили нам розширити межі дослідження та відшукати невідомі раніше джерела, пов'язані з дитинством і юністю художника. Завдяки копіям документів, що зберігаються у Санкт-Петербурзі, вдалося з'ясувати, в якій

церкві хрестили Мурашка, отримати деякі відомості про його матір і хрещених батьків, що допомогло знайти оригінал метричної книги у Києві.

На жаль, не були успішними спроби ознайомитися з необхідними документами у фондах Галузевого державного архіву Служби безпеки України та Галузевого Державного архіву Міністерства внутрішніх справ України. Хоча О. Мурашка було вбито, жоден з цих архівів не надав інформації про наявність або відсутність його справи. Однак, у 1968 р. тодішній міністр внутрішніх справ УРСР І. Головченко у своїй статті посилався на кримінальну справу Мурашка, яка на той час зберігалася у ГДА МВС України [351, с. 18–19].

Другий пласт комплексу писемних джерел складають наративні (оповідні) джерела, зокрема мемуаристика, що включає автобіографії, щоденники, спогади, листи учасників або свідків подій.

Дослідникам відомий єдиний *curriculum vitae* Мурашка [17], очевидно, написаний ним не пізніше березня 1917 р. Ми припускаємо, що створення цього документа з переліком творчих досягнень було пов'язане з балотуванням митця в академіки та запитом ІАМ [40]. Також зберігся чорновий варіант автобіографії, появу якої ми датуємо приблизно 1909 роком.

Важливим сегментом у вивченні діяльності О. Мурашка є джерела особистого походження — головним чином мемуарна література, що вимагає дуже обережного й тактовного аналізу. У роботі з такими джерелами варто зважати на присутність суб'єктивно погляду автора на речі, його особистого ставлення до них. Крім того, на відмінну від інших матеріалів, деякі спогади були написані значно пізніше від самих подій, тому наведені там свідчення часом є заплутаними й неточними. Попри характерні для зазначеного типу джерел особливості — суб'єктивність у судженнях, зовнішню (у разі їх оприлюднення) та внутрішню цензуру, вони містять значний обсяг фактологічної інформації. Це, в свою чергу, дає змогу якісніше й глибше дослідити тему, окреслити певну проблематику, оцінити ситуацію з урахуванням точки зору сучасників. Наявність у мемуарах деталей, що не

згадуються в жодних інших документах з інформаційної бази дослідження, надає їм особливого значення у наявному комплексі джерел.

Опрацьовані нами мемуари варто поділити на дві групи. До першої належать ті, що ґрунтувалися лише на пам'яті автора, як, наприклад, спогади М. Мурашко та Т. Омельченко. До другої можна віднести такі, що базувалися на додаткових документах, зокрема спогадах з першої категорії. З одного боку, рівень документальності других підвищується, але у нашому випадку вони створювалися набагато пізніше від перших, тобто могли містити неточності та прогалини, пов'язані з давністю описуваних подій або з вимушеним замовчуванням певних імен і деталей.

Особливе місце посідають опубліковані спогади Старого вчителя, тобто Миколи Мурашка [278; 279]. У них ми знаходимо цікаву інформацію про систему викладання у Київській рисувальній школі, де Олександр Мурашко навчався на початку 1890-х рр.

Існує блок спогадів, присвячених безпосередньо О. Мурашкові — записи Маргарити Мурашко, Тіни Омельченко, Миколи Прахова. Найважливіше місце серед них належить спогадам удови митця. Вони проливають світло на особистість Мурашка, його оточення, подробиці загибелі. З усією впевненістю М. Мурашко можна назвати першим біографом художника. На жаль, її тексти не містять точних дат створення, проте у нарисі М. Бурачека 1919 р., про який згадувалося у попередньому підрозділі, знаходимо їх пряме та непряме цитування. Це свідчить про те, що спогади (принаймні та частина, де йдеться про останні десять днів життя Мурашка) були написані Маргаритою Августівною невдовзі після вбивства чоловіка, а відтак їх можна віднести до майже щоденникових записів, яким притаманний увесь спектр людських емоцій і водночас чи не стенографічна чіткість.

Залишила спогади про професора Мурашка і його учениця Тіна Омельченко. Цей рукопис також не датований, але при підготовці його до друку нам вдалося довести, що він був створений майже одразу після загибелі художника.

Спогади Маргарити Мурашко не були оприлюднені до 2016 р., записи Тіни Омельченко публікувалися 2001-го, але в редагованому, далекому від оригіналу «облагороженому» вигляді [283, с. 94–99], хоч обома рукописами активно послуговувалися щонайменше М. Бурачек, Є. Кузьмін, М. Прахов.

Першим, хто підняв тему вбивства Мурашка на сторінках друкованого видання та навіть висунув власну версію щодо нього, був Г. Лукомський [276]. Його брошура «Венок на могилу пяти деятелей искусства. Памяти Е. И. Нарбута, В. Л. Модзалевского, А. А. Мурашко, К. В. Шероцкого и П. Я. Дорошенко» вийшла 1922 р. у Берліні. На відміну від авторів, що залишилися в Україні, Лукомський уникнув цензурного тиску, тож написана ним невелика книжечка викликала надзвичайний резонанс, та й досі не втратила своєї актуальності. Згодом, у 1944 р., часопис «Голос», що видавався у Берліні, опублікував уривок зі спогадів Лукомського під назвою «Смерть О. Мурашка» [277, с. 4] в українському перекладі.

До другої групи джерел можна віднести мемуари М. А. Прахова, родича та друга родини Мурашків. Микола Адріанович залишив величезну кількість рукописів і редакцій тексту про митця, що врешті-решт 1958 р. увійшов як розділ до книги спогадів [288], виданої вже по смерті автора. Варто зазначити, що розмноження текстів, зокрема власних, було для М. Прахова дуже характерним. Свої записи він створював здебільшого у 1940–1950-х рр., покладаючись, як на власну пам'ять, так і на джерела, котрі зберігалися у його архіві. Приміром, 1949 р., до 30-х роковин від дня загибелі художника, був написаний текст «Останні дні О. О. Мурашка», що вийшов друком лише 2001 р. [287, с. 83–91] завдяки наполегливій роботі Ю. Кузьменка.

Тут слід нагадати, що весь особистий архів О. Мурашка та його родини перейшов після зникнення Маргарити Мурашко у 1936 р. до її сестри Анни Крюгер-Прахової, а відповідно і до Миколи Адріановича. Звісно, ми припускаємо, що якісь матеріали могли опинитися у доньки Мурашків Катерини, але віднайти її нащадків нам не вдалося, а, отже, пересвідчитися у правдивості нашої гіпотези також.

Уся складність роботи з текстами Прахова полягає у тому, що Микола Адріанович вдавався до непрямого цитування (тобто не брав у лапки цитати з інших джерел) і водночас подавав як цитати слова Мурашка, вкладаючи їх в чужі уста — вочевидь, для більшої автентичності. Особливістю текстів М. Прахова є те, що вони містять незначний відсоток його власних спогадів, а здебільшого спираються на мемуари М. Мурашко, записи Т. Омельченко, листування, інші документи.

Особистий доробок Прахова сьогодні розпорошений по різних приватних і державних зібраннях. У музеї «Духовні скарби України», колекціях Ю. Кузьменка (Київ) і родини Мазюків (Київ) знаходиться велика частина рукописів про Мурашка; у фондах О. Мурашка та А. Шпакова у ДАФ НХМУ — інші записи, наприклад списки робіт тощо. Ще одним місцем, де зберігаються щонайменше два варіанти його спогадів про Мурашка, є фонд М. Прахова у Відділі рукописів Державної Третьяковської галереї [1–2; 379, с. 96–115]. Додамо, що текстологічний аналіз матеріалів М. Прахова, присвячених Мурашку, може бути темою окремою наукового дослідження.

Більш загальні питання, як-от заснування УАМ чи діяльність рисувальної школи Миколи Мурашка, порушував Михайло Жук [270, с. 96–117; 290, с. 201–225].

Скласти уявлення про деякі педагогічні принципи Олександра Мурашка можна завдяки спогадам його учнів — Н. Шифріна [291], Н. Алексєєвої-Горбунової [260, с. 96–99], К. Трохименка, А. Петрицького та інших. Так, на вечорі пам'яті О. Мурашка, що відбувся 12 січня 1964 р., К. Трохименко та А. Петрицький згадували про самого майстра, його школу й методику викладання. Виступ першого зберігся тільки у вигляді стенограми [79, арк. 41–51], а спогади Петрицького [79, арк. 26–41] були надруковані у каталозі 1966 р. [284, с. 15–16; 285, с. 61–62], але у дуже скороченому вигляді. Розповіді обох митців надзвичайно важливі, адже і Трохименко, і Петрицький справді навчалися у Мурашка і фактично першими привернули увагу до тієї сфери діяльності митця, яка досі мало кого цікавила, тобто підняли тему Мурашка-

педагога. Крім того, їхні спогади — це певний погляд з відстані, своєрідний «зріз думок» 1960-х. Виступ Анатолія Галактіоновича був досить сміливим, зокрема він сказав: «И сколько вы не будете говорить, что мы хотим в Мурашко непременно видеть пролетарского художника, этого пролетарского художника вы в нём не увидите, и социологи не вытянут этого, потому что он жил в своей среде, он делал вещи, которые он видел, ощущал, среди которых он жизнь свою проводил. И нужно ли, чтобы он остался за пределами своей среды. Можно ли предъявить ему этот счет?» [79, арк. 32]. І далі: «У нас подчас, смотря на произведения художника, непременно стараются видеть, что у него от марксизма-ленинизма есть в творчестве. А если Мурашко в своих произведениях не дал никакого марксизма-ленинизма, а просто внес какую-то культуру в развитие нашего народа, разве это плохо?» [79, арк. 33].

Інший блок складають спогади людей про власне життя. Автори лише коротко згадують про Мурашка, характеризуючи його у загальних рисах, як, наприклад, художник Ігор Грабар [268] чи Віра Набут-Лінкевич (перша дружина Г. Нарбута) у тексті 1962 р. [280], опублікованому вже у незалежній Україні.

У мемуарах письменника Євгена Кротевича вперше йдеться про те, що Мурашко «часто відвідував український клуб, був у дружбі з композитором Кирилом Стеценком, художниками Фотієм Красицьким, Федором Кричевським, з письменницею Любов'ю Яновською та поетом Олесем» [273, с. 181]. На цьому не наголошував жоден з дослідників Мурашка, а між тим наведена інформація вказує на оточення митця, його погляди і переконання.

У дисертації використані спогади гетьмана України Павла Скоропадського [289], а також українізовані мемуари матроса Андрія Полупанова [286], можливого вбивці Мурашка. В обох джерелах про самого Мурашка не згадується, проте вони суттєво доповнюють загальну картину, змальовуючи історичне тло, на якому розгорталася діяльність художника.

Окремий блок джерел складають щоденники. На жаль, їх відомо, а головне — доступно, небагато. Найважливішим джерелом цього сегменту є

щоденники М. І. Мурашка, які зберігаються у фонді Миколи Мурашка у ДАФ НХМУ. У повному обсязі ці справді безцінні документи ще не публікувалися, і зараз їх активно готує до друку співробітниця НХМУ Леся Толстова. Записи Миколи Івановича дуже важливі для нас з кількох причин. Передусім, їх автор доводився рідним братом вітчиму Мурашка, тож познайомився з Олександром, коли той був зовсім юним. По-друге, він незмінно керував Київською рисувальною школою, де майбутній художник почав своє професійне навчання. По-третє, останній щоденник, яких охоплює часовий проміжок з 1899-го по 1909-й рік (тобто до самої смерті автора), містить чимало цікавої для нас інформації, зокрема подробиці, що стосуються творчої діяльності О. Мурашка, його особистого життя. Стосунки між дядьком та небожем були доволі непростими, а подекуди навіть конфліктними, і це яскраво проявилось в оцінках і характеристиках, які Старий учитель давав своєму «норовливому» родичеві.

До цього ж блоку джерел нами долучено робочий щоденник Федора Ернста [388], де чимало уваги приділено мистецькому спадку О. Мурашка, з яким автор записів працював у 1920–1930-ті рр.

Наступний, але не менш важливий пласт джерел складає листування, яке можна умовно поділити на приватне та офіційне (службове). До першого належить дуже незначна кількість матеріалу. Відомий та доступний сучасним дослідникам приватний епістолярій О. Мурашка налічує близько 30 листів. Серед них більшу частину складають надіслані йому, значно меншу — написані ним. Нині понад 20 одиниць цього нечисленного листування, що хронологічно охоплює 1902–1918 рр., зберігається у ДАФ НХМУ. Щодо авторів листів, то ними були Микола Мурашко, Михайло Нестеров, Олена Прахова, А. Бабенко та двоюрідна сестра по материнській лінії Л. Новоселицька. Адресатами були ті самі люди: збереглися листи митця до М. Мурашка, М. Нестерова та М. Прахова, в музеї «Духовні скарби України» знаходяться його листи до О. Прахової.

У своїй роботі ми не раз посилалися на листи М. Нестерова. У ДАФ НХМУ зберігається дев'ять листів, які Михайло Васильович надсилав Мурашкові з Москви в період з 18 вересня 1910-го до 29 грудня 1914 року. На жаль, жоден з них не ввійшов ні до першого видання епістолярію Нестерова (1968), ні до другого (1988), а тим часом їхню інформативність важко переоцінити. Зміст послань полягає в обговоренні тогочасного мистецького життя, московських і пітерських виставок, творчих перемог і невдач Мурашка та його доволі непростих стосунків з російськими митцями, членами Союзу російських художників. Першим, хто опублікував невеликі витяги з листів Нестерова, був М. Прахов. Значно пізніше, коли архів О. Мурашка було передано до ДМУОМ, деякі уривки з цих листів опублікувала у журналі «Образотворче мистецтво» Л. Членова, про що ми вже згадували у попередньому підрозділі роботи. На наш погляд, ця частина епістолярної спадщини Нестерова є надзвичайно цікавою й насиченою, а тому заслуговує на оприлюднення у повному обсязі. Суттєво доповнити таку публікацію могли б відповіді, надіслані О. Мурашком, проте знайти їх поки не вдалося — за винятком двох листів, один з яких написано 4 грудня 1915 р., а другий не датовано.

У дисертації використані раніше невідомі листи Мурашка до Олени Прахової — вони були опубліковані нами як цілісний кореспонденційний блок у поєднанні з листами Олени Адріанівни до Мурашка [358, с. 67–76; 363, с. 64–73]. У приватному архіві Юрія Кузьменка зберігається лист О. Мурашка до Миколи Прахова 1914 р., також нами опрацьований.

Дослідникам попередніх поколінь була доступна ще одна частина епістолярію Мурашка. Про це ми можемо судити з цитат, що їх наводили М. Бурачек, Є. Кузьмін, Ю. Михайлів, але сьогодні доля цих джерел невідома.

У порівнянні з приватним листуванням, офіційне численніше та змістовніше, але, звісно, менш емоційне. Переважно у ньому йдеться про професійну діяльність О. Мурашка, вирішуються питання щодо експонування, продажу та відтворення його робіт у журналах (листи організаторів

міжнародної виставки у Венеції, представників німецької фірми «Schulte», членів правління СРХ). В основному листи написано російською та німецькою мовами, є також послання французькою та українською.

В ІР НБУВ знаходяться дві записки О. Мурашка, надіслані І. Щітківському [7–8]. Вони пов'язані з маловідомим дослідникам епізодом діяльності художника — роботою у журі з присудження премій за проект пам'ятника Тарасові Шевченку в Києві.

Окремий блок складають листи, що їх писали люди з близького оточення митця. Як і епістолярій самого О. Мурашка, вони дуже інформативні. Перш за все, йдеться про листи Миколи Мурашка, у яких він не раз пише про свого племінника. Наприклад, в одному з них (за 1897 р.) згадується спільна подорож до Мюнхена, в другому (за 1903-й) — паризьке життя Олександра (обидва зберігаються у фонді Миколи Мурашка у ДАФ НХМУ).

Відомі два листи Маргарити Мурашко — 1909 та 1910 рр. Перший, адресований Анні та Миколі Праховим (зберігається у приватному архіві Ю. Кузьменка), опубліковано нами 2016 р. як додаток до спогадів Маргарити Августівни. Другий, надісланий оперній співачці Любові Андрєєвій [83], вводиться до наукового обігу даним дослідженням. Цей лист повністю присвячений справам О. Мурашка.

Не позбавлений цікавості лист Олександрини Мурашко, невістки О. Мурашка, до Івана Стешенка [9], з постаттю якого пов'язане заснування УАМ.

Великий інтерес складає листування 1950-х рр. Миколи Прахова з Оленою та Тетяною Язєвими (донькою та онукою М. Мурашка), котре нещодавно опублікувала О. Сторчай [108, 109; 407, с. 100–111; 408, с. 90–110].

Отже, попри те, що епістолярій художника зберігся фрагментарно, і ряд листів, відомих дослідникам 1920-х рр., втрачено (або їх місцезнаходження не встановлене), нам вдалося відшукати та опрацювати чимало невідомої раніше приватної кореспонденції О. Мурашка або людей з його оточення, а деякі листи навіть ввести до наукового обігу.

Ще одним досить специфічним різновидом джерел є каталоги художніх виставок кінця XIX — першої половини XX ст. На жаль, друкувалися вони далеко не для кожної виставки, що значно ускладнює дослідницьку роботу, до того ж збереженість цих джерел дуже погана. Зазвичай у дореволюційних каталогах вказувалися лише назви творів без додаткової інформації, тобто без дати, техніки, розміру, не говорячи про вміщення репродукцій. Безперечно, робота з такими виданнями може бути результативною тільки у поєднанні з іншими джерелами — критичними оглядами, ілюстративними додатками до газет, на сторінках яких відтворювалися експоновані твори мистецтва та друкувалися фотографії виставкових залів. Що ж до каталогів закордонних виставок (а інколи і російських), то у них репродукувалися лише найкращі роботи, у числі яких нерідко були картини українського художника. Цікаво, що Мурашко часто називав свої закінчені твори етюдами. Саме так їх подано і у каталогах, що суттєво ускладнює роботу сьогodнішніх науковців. Той масив видань, який нам вдалося віднайти і опрацювати, складає понад 40 одиниць і свідчить про неабияку активність художника у культурно-мистецькому житті Києва, Санкт-Петербурга, Москви, Мюнхена та інших міст.

Цінним джерелом при написанні дисертаційного дослідження були матеріали періодичних видань. Тож, наступний блок джерел складає газетно-журнальна публіцистика, або періодична преса [380]. Умовно ці дуже різні за своєю інформативністю матеріали можна розділити на газетні та журнальні публікації, а їх у свою чергу згрупувати за місцем виходу: наприклад, видання Санкт-Петербурга, Москви, Києва, закордонні публікації.

У поле зору критики Мурашко потрапляє наприкінці 1890-х рр., коли починає брати участь у виставках і конкурсах. Одним з перших згадав про українського художника Санкт-Петербурзький журнал «Искусство и художественная промышленность», що видавався з 1898 р. до 1902 р. за редакцією історика мистецтва Миколи Собка. Не менш цікавими були публікації журналу «Художественные сокровища России», який з 1903 р. виходив за редакцією А. Прахова. Обидва часописи видавало Імператорське

товариство заохочення мистецтв (рос. Императорское общество поощрения художеств). У той період О. Мурашко був активним учасником мистецького життя Санкт-Петербурга та Москви, тому на сторінках згаданих видань його час від часу відзначали критики. Деяку інформацію вдалося знайти у таких виданнях, як «Живописное обозрение» [170, с. 327–330] та «Весы» [168]. Писав про О. Мурашка і журнал «Аполлон» [144, с. 65; 199, с. 67–69; 200, с. 54–57], перший номер якого вийшов 1909 року.

Корисними для нашого дослідження виявилися журнали «Искусство и печатное дело» (видавався у Києві з 1909 р.; з 1911-го називався «Искусство: живопись, графика, художественная печать», з 1913-го — «Искусство в Южной России»), вісник «Жизнь и искусство» (виходив у 1914 р.), ілюстрований щомісячник «Українська хата», журнали «Дзвін», «Сяйво», «Украинская жизнь».

Серед закордонних видань потрібну інформацію містили німецькі ілюстровані журнали, особливо «Die Kunst für Alle» та «Jugend».

В окремий сегмент варто виділити газети, що мали рубрики, присвячені мистецтву. У Санкт-Петербурзі та Москві їх було більше, ніж у Києві, однак на досягненнях Мурашка робили акцент саме київські газети. До першої групи входять петербурзькі видання «Новое время», «Биржевые ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Речь», а також московський журнал «Искры» — щотижневий ілюстрований додаток до газети «Русское слово». Що ж до київської преси, то найбільш змістовними були матеріали таких видань, як «Киевлянин», «Жизнь и искусство», «Рада», «Киевская мысль» та «Киевские вести» і особливо ілюстровані додатки до останніх двох газет, зокрема журнал «Киевская искра» (додаток до «Киевских вестей»). З початком революції до названих газет додалися «Голос Киева», «Свободные мысли», а також україномовні видання «Нова Рада», «Робітничка газета», «Відродження», «Вісти», «Пролетарська правда».

Величезну групу складають зображальні джерела — перш за все, картини та графічні твори О. Мурашка, які досліджувалися нами з точки зору сюжетів, а

не техніки чи манери виконання. Цікавили нас і репродукції, передусім втрачених робіт митця або тих, чиє місцезнаходження не вдається встановити. Нарівні з художніми творами, до візуальних джерел можна віднести і фотографії — студійні, зроблені у майстерні Мурашка і на виставках, адже саме вони інколи допомагали у здійсненні атрибуції. У Мультимедіа Арт Музеї (Москва) зберігається унікальна колекція створених Миколою Петровим фотопортретів, на яких можна побачити і самого Мурашка, і його дружину Маргариту, і тих людей, що позували живописцеві: Віру Дитятіну, Михайла Воскобойникова, Софію Філіпсон, Єлизавету Крюгер, Ксенію та Лідію Виноградських, Сігізмунда Кржижановського. Завдяки ним у дослідників з'явилася можливість ідентифікувати невідомих осіб, зображених художником, зокрема Л. Виноградську і С. Кржижановського.

Отже, у ході роботи над дисертацією ми намагалися врахувати ряд особливостей, притаманних опрацьованим нами документам. Через те, що перші дослідники життя і творчості Мурашка (М. Бурачек, Є. Кузьмін, Ю. Михайлів, М. Прахов та ін.) користувалися матеріалами, наданими вдовою художника (майже не піддаючи їх критиці), джерельна база більшості статей різних років була однаковою, адже власні спогади авторів складають радше невеликі вкраплення. На жаль, така ситуація спричинила дублювання помилок і неточностей, які вже встигли укорінитися в історіографії. Отже, належало виявити ці неточності, що вдалося зробити (хоча б почасти) за наявності першоджерела — спогадів Маргарити Мурашко. Однак, треба було пам'ятати і про те, що всі свідчення Маргарити Августівни, які стосувалися дитинства та юності її чоловіка, були лише переказом розповідей самого Мурашка, просякнутих його емоціями та упередженнями. Тож, треба було, по можливості, зіставляти їх з іншими джерелами. І тут є ще одна особливість: вона полягає у тому, що про ранні роки художника збереглося обмаль документів. До них можна додати лише джерела особового походження, як-от щоденникові записи Миколи Мурашка та лист 1918 р. двоюрідної сестри митця, що містить згадки про його дитинство. Що ж до офіційних документів,

то діяльність Мурашка знаходить серйозний, і, найголовніше, систематичний відбиток у них лише з 1894 р., тобто зі вступом до ІАМ.

Безперечно, це далеко не повний перелік відомих джерел з теми. З різних причин на сьогоднішній день залишається недоступною інформація щонайменше з трьох архівів, два з яких знаходяться на території Росії, проте джерельна база достатня для вирішення поставлених завдань.

1.3. Методологічні засади дослідження

Дослідження особистості О. Мурашка, його мистецької, педагогічної та громадської діяльності в контексті історії України кінця XIX — першої половини XX ст. зумовило специфіку теоретичних і методологічних засад дисертації.

Біографічне знання «як історично сформований феномен, вивчення біографій діячів історії та культури з метою збереження і передання наступним поколінням історичної пам'яті про співвітчизників, їхній суспільно значущий та особистісний життєвий досвід» [436, с. 99] постає невід'ємною складовою новітнього історичного дискурсу. Антропологізація історичних досліджень вимагає міждисциплінарного підходу для їх реалізації. Враховуючи особливості розвитку біографічних студій в Україні, які фактично набули статусу наукових на зламі 1980–1990-х рр., теоретичною основою нашої роботи стали праці В. Чишка [419], Я. Дашкевича [353, с. 40–47; 354], В. Попика [393], І. Войцехівської [436], Я. Калакури [372; 432], І. Старовойтенко [403, с. 50–67] та ін.

Головну роль у виборі методологічних засад дослідження відіграло співвідношення об'єктно-предметної сфери просопографії та біографістики. Оскільки його метою було з'ясування й розкриття внеску О. Мурашка у розвиток українського мистецтва, суспільно-політичного та культурного життя України кінця XIX — XX ст., теоретичну та методичну складову дисертації формує дослідницький інструментарій біографістики та просопографії. Поряд з реконструкцією біографічних даних відображено особистість митця «в усій сукупності її індивідуальних якостей та взаємостосунків з оточенням» [436, с. 424].

При визначенні методологічних засад дослідження пріоритетними стали принципи як «емпірично вироблені, науково осмислені і усталені практикою найважливіші правила пізнання, дотримання яких закладає гарантії глибокого вивчення і об'єктивного висвітлення того чи іншого процесу, явища, події» [372, с. 26]. Історичне пізнання, як і наукове пізнання в цілому, передбачає

дотримання принципу об'єктивності. Реалізація останнього полягає у максимальній вираженості в інтерпретації та оцінках кожного факту, аналізу його з різних точок зору та їх співставлення, адже «аби уникнути однобічності у вивченні об'єкта, необхідно врахувати всі суттєві аспекти й зв'язки предмета» [433, с. 25]. Відповідно, дослідження особистості, виявлення біографічного матеріалу зумовлює об'єктивний відбір джерел, зважання як на зовнішні, так і на внутрішні фактори накопичення біографічної інформації. З огляду на ступінь суб'єктивної природи формування джерельної бази проблеми, в основі її вивчення — критичний підхід, що сприяє власне науковій реконструкції життя та діяльності О. Мурашка.

Через мультиаспектний характер теми її дослідження здійснювалося на основі системного підходу, що «як особлива стратегія наукового пізнання і практичної діяльності... зорієнтовує... на розгляд складних об'єктів як деяких систем» [438, с. 584]. Зasadничим принципом при цьому виступає «принцип цілісності, згідно з яким досліджуваний об'єкт виступає як щось розчленоване на окремі частини, органічно інтегровані в єдине ціле» [438, с. 584]. Даний принцип орієнтує на комплексне відтворення біографії О. Мурашка у сукупності сторін його мистецького, громадського та приватного життя, їх взаємозв'язку та взаємовпливу.

Поєднання конкретності та всебічності вищезазначених принципів обумовлює поглиблення наукового пізнання проблеми завдяки принципів історизму. Історизм як «принцип, концепція розгляду явищ, згідно з якими останні виникають, змінюються (розвиваються) впродовж їхнього існування та зумовлені всією сукупністю своїх попередніх трансформацій» [438, с. 253], дозволяє простежити процес розвитку творчого потенціалу О. Мурашка, його становлення як митця та еволюцію поглядів як громадського діяча. Саме цей принцип забезпечує реалізацію визначеної В. Чишком «логічної реконструкції історичних ситуацій та умов життя і діяльності особи» [419, с. 189] як одного із етапів історико-біографічного дослідження. У даному контексті важливо визначити не тільки той спектр чинників та факторів, які мали суттєвий вплив

на світогляд та професійну активність художника, а й здійснити «аналіз історичних ідей та історичних обставин як історичного контексту особистості» [419, с. 190]. Дотримання принципу історизму при вивченні історіографії проблеми передбачало з'ясування часу, обставин і теоретико-методологічних особливостей її формування та сучасного стану.

Дослідження особистості О. Мурашка забезпечило застосування комплексу методів, які дозволили розкрити інформативну цінність кожної з груп джерел загалом і конкретного джерела зокрема. Специфіка роботи зумовила міждисциплінарний характер її методичної бази. Пошук, виявлення, добір джерел, всебічний аналіз останніх та систематизація одержаної інформації, її наукове опрацювання уможливило поєднання прийомів і засобів просопографії, біографістики, археографії, генеалогії, мемуаристики, текстології, палеографії.

Повноту джерельної бази дослідження забезпечило передусім дотримання умов наукової евристики: бібліографічний пошук опублікованих матеріалів та історіографії, виявлення і формування комплексу архівних джерел. Згідно методів організації архівної евристики [432, с. 432–433] автором було визначено мережу та окреслено коло фондів архівних і музейних установ: ДАФ НХМУ, ДСУ, ЦДАВО України, ЦДІАК України, ЦДАМЛМ України, ДАК, ДАКО, ІР НБУВ, а також: РДІА, ВР РНБ (Санкт-Петербург) та ВР ДТГ (Москва), де наявні та можуть зберігатися матеріали, актуальні для дослідження.

Реконструкція життєвого шляху та діяльності О. Мурашка, опрацювання джерел і визначення їх інформативного потенціалу здійснювалися на основі загальнонаукових, загальноісторичних і спеціальних джерелознавчих методів.

Пріоритетну роль у пізнанні об'єкта дослідження відіграли загальнонаукові методи — аналіз, синтез, класифікація. Аналіз і синтез є взаємообумовленими процесами наукового дослідження на всіх його етапах. Аналітичний процес передбачає умовний поділ предмета на складові частини з метою їх глибокого та всебічного вивчення, синтетичний — поєднання

інформації, одержаної в результаті аналізу, формування на її основі цілісного знання про предмет. Специфіка дослідження, повнота й достовірність фактів забезпечили джерелознавчий та історіографічний аналіз і синтез, що у свою чергу передбачає застосування комплексу наукових прийомів. У ході історіографічного аналізу з'ясовано особливості вивчення персони О. Мурашка з точки зору мотивів, умов появи, авторства історіографічних джерел з проблеми. Історіографічний синтез сприяв встановленню стану та повноти її наукового осмислення. Метод класифікації сприяв упорядкуванню джерельного комплексу та історіографії, виявленню сутнісних ознак кожного з типів джерел.

Реалізація історико-хронологічного методу полягала у відтворенні еволюції творчої, педагогічної та громадської діяльності О. Мурашка у чіткій хронологічній послідовності. Метод періодизації дозволив виокремити три періоди в біографії митця, що відображено у структурі роботи, а також уможливив чітке визначення етапів в історіографії проблеми.

Історико-порівняльний метод сприяв окресленню індивідуальних рис творчості О. Мурашка, співвідношення його художньої та виставкової активності, а відтак, визначенню його місця у тогочасному культурно-мистецькому середовищі. Оскільки значна частина матеріалів дослідження була вперше введена у науковий обіг, при підготовці їх до публікації історико-порівняльний метод став одним із ключових прийомів, «за допомогою якого можна виявити загальне та особливе в джерелі, простежити зміни, які відбувалися в ньому» [432, с. 449]. Так, наприклад, під час опрацювання спогадів дружини художника здійснювався порівняльний аналіз її рукописів з текстами М. Прахова [292, с. 20–24], що дозволило припустити існування ще однієї версії спогадів Маргарити Мурашко та долучити до теми додаткове джерело — її лист до Анни та Миколи Прахових.

Даний метод забезпечив розкриття інформаційного потенціалу каталогів художніх виставок кінця XIX — першої половини XX ст. Погана збереженість останніх, їх нерегулярний друк (не для кожного виставкового заходу), а також відсутність вичерпної інформації про експоновані твори зумовили опрацювання

даного типу джерел через їх співставлення та поєднання з оглядами виставок тогочасними критиками, ілюстрованими матеріалами з газет, що висвітлювали події виставкового життя. Останнє підтверджує можливості історико-порівняльного методу для реконструкції фактів шляхом зіставлення інформації кількох джерел, що суттєво впливає на підвищення рівня вірогідності виявлених відомостей та їх інтерпретації.

Реалізації у дослідженні принципу історизму сприяв історико-генетичний метод, основна мета якого полягає у «поясненні фактів, виявленні причин їх появи, особливостей розвитку та наслідків, тобто аналізі причинності» [437, с. 153]. Цей метод дозволив простежити на основі виявлених даних чинники, що характеризуються прямим впливом на світогляд і вчинки О. Мурашка (фактор спадковості у наявності творчих та інтелектуальних здібностей, сімейна атмосфера, освіта, переїзд до Києва як свого роду відправна точка у творчості митця, перебування за кордоном, коло спілкування, знакові події в особистому житті (одруження), матеріальний стан тощо) на кожному з етапів біографії.

Введення до наукового обігу та всебічний аналіз архівних та опублікованих матеріалів забезпечив комплекс методів історичного джерелознавства. Аналітична складова дослідження полягає у науковій атрибуції (встановлення авторства), прочитанні, визначенні місця, часу та спонукальних мотивів створення документів персонального архіву художника, його приватного та офіційного листування і виявленні повноти генеалогічних джерел, новизни, рівня упередженості авторів, точності у наведенні фактів сучасниками митця та дослідниками.

Вагомою складовою роботи з джерелами особового походження було прочитання самих текстів. Більшість написано російською мовою з характерною для XIX — початку XX ст. орфографією, а також наявністю чималої кількості скорочень імен і назв, що потребувало їх уточнення. Здійснювався також переклад частини кореспонденції з німецької та французької мов.

Текстологічний аналіз документальних джерел поєднувався із здійсненням атрибуції деяких художніх творів. Так, фотопортрети авторства М. Петрова дозволили нам ідентифікувати осіб, зображених на картинах О. Мурашка — Л. Виноградську та С. Кржижановського. На основі знімка 1911 р., що зберігається в особистому архіві художника, виявлено ще один портрет — дружини німецького консула Е. Герінга, виконаний сангіною (відомий був тільки її олійний портрет 1911 р. «Дама в перуці»).

Визначення автентичності певних джерел сприяло пошуку оригінальних матеріалів. Зокрема, за результатами аналізу копій документів, що входять до особистої справи О. Мурашка, знайдено метричну книгу з записом про його народження, що дозволило уточнити родовід митця.

Порівняння публікацій, звернення до біографій їх авторів та аналіз інтерполяцій у тексті сприяли датуванню спогадів учениці О. Мурашка Тіни Омельченко, рукописів М. Мурашко (1919 р.), *curriculum vitae* О. Мурашка (1917 р.), його автобіографії (1909 р.). Співставлення зовнішніх ознак зображальних джерел у поєднанні з фактами біографії митця забезпечило встановлення часу створення окремих полотен. Наприклад, з'ясовано, що єдина відома робота італійського періоду О. Мурашка «Італійка з донькою» була написана між 1898 і 1900 рр. Останнє яскраво ілюструє специфіку методики датування джерела, коли за умови неможливості встановлення точного часу його створення «слід визначити верхню та нижню хронологічні межі ..., тобто час, не раніше й не пізніше якого воно могло виникнути» [432, с. 456].

Непересічне значення у процесі джерелознавчого аналізу відіграє встановлення мотивів та обставин появи джерел. Застосування такого дослідницького прийому дозволило визначити інформаційний потенціал ряду джерел для реконструкції як загальної картини життя та діяльності О. Мурашка, так і конкретних періодів, що стали часом їх появи. Даний етап опрацювання джерельної бази нерозривно пов'язаний з її атрибуцією.

У ході роботи нами обов'язково простежувався стан наукового вивчення певних джерел, оскільки поряд із дослідженням зовнішніх ознак важливо

враховувати ступінь їх наукового осмислення, що дозволяє, базуючись на виявлених фактах, спростувати або підтвердити існуючі дотепер положення.

Аналіз змісту джерел забезпечив встановлення їх вірогідності. У даному контексті на ступінь відповідності джерельної інформації тим реаліям, яких вона стосується, впливає тип джерела. Так, максимум просопографічних відомостей, тобто «неформалізованих, описових даних, ...про певні важливі події та епізоди у житті людини, спосіб її життя, риси характеру» [393, с. 35] ми отримали із джерел особового походження, головним чином спогадів дружини. Враховуючи, що вони є фактично щоденниковими записами, і достовірність цих свідчень поза сумнівами, вони лише потребують певних уточнень. Матеріали, що відображають діяльність О. Мурашка впродовж 1917–1919 рр., містять спорадичні відомості, що вимагають особливо виваженого підходу до їх наукового осмислення. Йдеться про джерела радянського періоду і особливо, матеріалів, що стосуються вбивства митця.

Пошук, аналіз і перевірка джерельної бази дослідження забезпечили систематизацію емпіричного матеріалу, що дозволило вийти на рівень його узагальнення. Реконструкція життєвого шляху О. Мурашка, завдяки виявленому комплексу фактів і зв'язкам між ними, свідчить про високу репрезентативність і надійність джерельного комплексу роботи. Відповідно, на етапі синтетичної критики джерельної інформації нами отримано фактологічну основу для власне наукового пізнання предмета дослідження. Вищезазначене уможливило синтез матеріалів, які відтворюють приватну сферу, зміст професійної та громадської діяльності О. Мурашка, на основі чого репрезентовано цілісний портрет видатного представника української культури початку ХХ ст.

Отже, специфіка дисертаційного дослідження, з огляду на різноплановість походження джерельного комплексу та суспільно-політичний контекст предмету роботи, зумовила міждисциплінарний характер його теоретико-методологічної основи.

Створення життєпису О. Мурашка здійснювалося через поєднання методів біографістики та просопографії, що забезпечило розгляд особистості митця як знакової постаті історико-культурних подій свого часу у нерозривному зв'язку з його «індивідуальністю».

Всебічному науковому осмисленню проблеми сприяли загальнонаукові принципи, підходи та комплекс методів, структуризація яких на кожному з етапів дослідження забезпечила достовірність і повноту результатів роботи й відповідала сучасним методологічним засадам історико-біографічних досліджень.

Висновки до розділу

Вивчення мистецької, педагогічної та громадської діяльності Олександра Мурашка ще не набуло цілісного характеру, бракує їй окремого комплексного історичного дослідження. Загальною рисою всіх виданих у минулі роки робіт є акцент на мистецькій діяльності художника, на аналізі його творів, манері й техніці виконання. Глибинне розуміння спадщини О. Мурашка дозволило науковцям охарактеризувати його як художника, вписати у контекст тогочасного мистецтва, але громадська робота митця та його педагогічний доробок залишалися поза увагою дослідників.

В основу аналізу історіографії покладений хронологічно-проблемний принцип. Відповідно до нього виокремлено такі періоди:

1) 1899–1919 рр. — прижиттєві публікації, у яких здебільшого висвітлювалася творчість О. Мурашка;

2) 1919–1929 рр. — праці, написані впродовж 10 років після загибелі художника;

3) 1930–1958 рр. — поодинокі роботи, що віддзеркалюють зменшення інтересу до постаті О. Мурашка, і для яких характерні односторонні висновки та певна тенденційність;

4) 1959–1990 рр. — збільшення інтересу, зумовлене переважно виставками творів художника;

5) 1991–2018 рр. — публікації, написані у період незалежності України, коли з'явилася можливість по-новому оцінити діяльність Олександра Мурашка та його роль у мистецькому й громадському житті України та Києва.

Джерельна база достатньо репрезентативна, щоб забезпечити всебічне та виважене дослідження проблеми. Найвні джерела мають різне походження, характер і рівень інформативності. Їх комплекс, що включає у себе архівні документи, опубліковані джерела, матеріали періодичних видань, літературу мемуарного характеру тощо, дає можливість розв'язати поставлені дисертанткою завдання. Джерельна база є достатньою для здійснення комплексного наукового дослідження життя та діяльності О. Мурашка. У дисертації використано архівні документи, які вперше залучені до наукового

обігу, а відтак розширюють і доповнюють знання про мистецьку спадщину та життєвий шлях митця, уточнюють його біографічні дані та демонструють багатовекторність його діяльності.

Джерельній базі притаманний ряд особливостей. Перші дослідники життя і творчості Мурашка (М. Бурачек, Є. Кузьмін, Ю. Михайлів, М. Прахов та ін.) користувалися матеріалами, наданими вдовою художника (майже не піддаючи їх критиці), тож джерельна база більшості статей різних років була однаковою, адже власні спогади авторів складають радше невеликі вкраплення. Така ситуація спричинила дублювання помилок і неточностей, які вже встигли укорінитися в історіографії. Отже, належало виявити ці неточності, що вдалося зробити (хоча б почасти) за наявності першоджерела — спогадів Маргарити Мурашко. Однак, треба було пам'ятати і про те, що всі свідчення Маргарити Августівни, які стосувалися дитинства та юності її чоловіка, були лише переказом розповідей самого Мурашка, просякнутих його емоціями та упередженнями. І тут є ще одна особливість: вона полягає у тому, що про ранні роки художника збереглося обмаль документів. До них можна додати лише джерела особового походження, як-от щоденникові записи Миколи Мурашка та лист 1918 р. двоюрідної сестри митця, що містить згадки про його дитинство. Що ж до офіційних документів, то діяльність Мурашка знаходить серйозний, і, найголовніше, систематичний відбиток у них лише з 1894 р., тобто зі вступом до ІАМ.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи історизму, системного підходу. Специфіка теми зумовила використання методів проблемно-хронологічного, біографічного, структурно-логічного, аналітично-систематичного, порівняльно-історичного аналізу історичного контексту. В дисертації застосовано методи історичного джерелознавства — наукової евристики, класифікації та критики джерел, що допомогло виявити, проаналізувати та ввести до наукового обігу важливі архівні та опубліковані документи.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА (1875–1903)

2.1. Передумови формування світогляду митця

Дисертанткою запропоновано таку періодизацію біографії художника, що віддзеркалює його життєвий шлях:

I період (1875–1903) — дитинство, юнацькі роки, освіта, формування особистості. Кінець періоду зумовлюється завершенням навчання, закінченням пенсіонерської поїздки та поверненням до Росії;

II період (1904–1917) — роки активної мистецько-педагогічної праці. Кінець періоду зумовлений початком Української національної революції;

III період (1917–1919 рр.) — останні роки життя та діяльності О. Мурашка в період Української національної революції та Громадянської війни.

Характерною рисою багатьох наукових праць, присвячених видатним людям, є вкрай обмежена кількість матеріалу про їхні ранні роки. На жаль, біографія О. Мурашка (прізвище «Мурашко» він отримав лише 1892 р.; про обставини йтиметься далі) не є винятком. Дослідники мають у своєму арсеналі лише короткі згадки самого художника, занотовані пізніше його вдовою, однією з учениць та деким з колег.

Майбутній художник народився 26 серпня (за старим стилем) 1875 р. у Києві, центрі Південно-Західного краю Російської імперії. У знайдений нами в грудні 2017 р. метричній книзі [116, арк. 89 зв. — 90; 361, с. 94–95] зазначалося, що його матір, донька сільського священника Марія Іванівна Крачковська, православного сповідання, походила з села Семки Мглинського повіту Чернігівської губернії — тобто з давньої української історичної землі Стародубщини, яка зараз входить до складу Брянської області Російської Федерації. Хоча попередні покоління дослідників творчості О. Мурашка знали,

що його мати була зі священницької родини, уточнення місця її походження дозволило ще на крок просунутися у відтворенні родоводу митця.

Таїнство хрещення новонародженого наступного дня, 27 серпня, відправили у Строкиївській Златоустівській церкві священник Микола Успенський та дякон Павло Калашников. Сама церква містилася у районі Галицької площі, або Єврейського базару — там, де сьогодні Київський цирк. На момент хрещення Мурашка вона діяла тільки чотири роки. Нову Златоустівську церкву було зведено у 1868–1871 рр. замість старого дерев'яного храму з такою ж назвою, що стояв на місці сучасного будинку № 9 по вулиці Великій Житомирській. Звідти ж було переведено і весь клір, тому в історичних джерелах часто пишуть, що церкву просто «перенесли» з однієї частини міста до іншої. Конструкція новозбудованого храму являла собою залізний каркас, обшитий сталевими листами. Залізними були й бані, а фронти, капітелі та сходи були вилиті з чавуну. Тому церкву нерідко називали «Залізною». Як і величезну кількість культових споруд, Залізну церкву знищили більшовики у 1930-ті роки — Народний комісаріат освіти ухвалив, що вона не має історичної цінності.

Однак найцікавішою, на наш погляд, виявилася інформація щодо хрещених батьків дитини, які вочевидь стали ними зовсім не випадково. І якщо вибір хрещеної матері — Пелагеї Терентіївни, дружини селянина Антона Ковальчука — не викликає подиву, то участь у таїнстві хрещення саксонського підданого Івана Юхимовича Форштера ставить більше запитань, аніж дає відповідей. Ким була ця людина і як вона опинилася у близькому оточенні звичайної сільської дівчини? З'ясувати це поки не вдалося, як і те, за яких умов і коли Марія Іванівна потрапила до Києва.

Хлопчик народився поза шлюбом, свого рідного батька не знав, а тому перші 18 років життя носив прізвище матері.

Лapidарний запис у метричній книзі виявився надзвичайно важливим та доволі інформативним, до того ж він є першою документальною згадкою про майбутнього класика українського живопису.

Ця знахідка наштовхнула нас на дослідження родоводу митця по материнській лінії, та на жаль, результати нашого пошуку вимагають додаткових перевірок та уточнень [362, с. 74–79]. Вдалося знайти оповіщення про смерть священника села Семки Івана Крачковського [221, с. 41]. Виходить, що на момент народження Олександра діда вже 14 років як не було серед живих.

Маргарита Мурашко у написаній нею першій біографії чоловіка твердить: «Мать его, Крачковская, не будучи замужем, не решилась оставить ребенка при себе и отдала его почти тотчас же в деревню, причем вскоре след ребенка она утратила, и лишь брат ее, Крачковский, разыскал с трудом ребенка и взял его к себе на воспитание. Жил он в Борзнах, где и протекли ранние годы А[лександра] А[лександровича]» [292, с. 41].

Борзна — місто у мальовничій місцевості на Чернігівщині (у той час Чернігівська губ., нині Чернігівська обл.). Науковцям не вдалося знайти жодних біографічних відомостей про дядька по материнській лінії, навіть встановити його ім'я, як і ім'я бабусі, що час від часу приїжджала до сина в Борзну (за іншими джерелами, мешкала там постійно) та займалася вихованням онука.

У досить ранньому віці Мурашко почав страждати на заїкання [292, с. 42–43], якого не міг позбутися протягом усього життя. Попри ваду мовлення, живописець мав чудовий голос і, за словами Т. Омельченко, жартома казав: «Якби вчився співати, то був би більше талантливим співаком, чим художником» [271, с. 59]. За її ж свідченнями, думка стати художником виникла у Мурашка у ранньому дитинстві, під час поїздки з дядьком на місцевий ярмарок [271, с. 68], що відбувався у Борзні тричі на рік [439, с. 84].

Згодом Марія Іванівна Крачковська познайомилася з чернігівським міщанином Олександром Івановичем Мурашком (1838–1910), власником іконостасної майстерні. Походили Мурашки з Глухова, міста на Чернігівщині (нині Сумська обл.), а родинну справу започаткував у 1827 р. батько Олександра Івановича, Іван Захарович Мурашко (1800–1874), який мав майстерню у Вороніжі (зараз це селище міського типу в Шосткинському районі

Сумської обл.). Цікаво, що О. І. Мурашко був не єдиним представником родини, що продовжив батьківську справу: рідний брат Олександра Івановича, Феодосій (? — 1899), також мав художню майстерню, яка містилася у Києві на Трьохсвятительській, 20 [429, с. 41]. Крім брата Феодосія, у Олександра Івановича було ще троє братів і сестра. Найвідоміший з них, Микола Іванович Мурашко (1844–1909), увійшов у вітчизняну історію завдяки тому, що відкрив 1875 р. рисувальну школу — приватний навчальний заклад, що став однією з перших художніх шкіл на території України.

М. Крачковська та О. Мурашко пізніше побралися [288, с. 270; 292, с. 40], але підтвердити цей факт документально поки не вдалося. За свідченням Маргарити Августівни, у восьмирічному віці Олександр потрапив до родини Олександра Мурашка, що мешкав тоді у Чернігові. Звісно, ми можемо лише розмірковувати щодо причин, які змусили матір повернути хлопчика. Мабуть, це сталося через те, що треба було потурбуватися про його навчання. Саме у Чернігові О. Мурашко здобув початкову освіту. Навчався він у духовному училищі [84, арк. 35, 53], чотири роки у якому прирівнювалися до чотирьох класів гімназії, та дослідникам невідомий жодний офіційний документ, який би підтверджував, що Мурашко його закінчив.

У 1880-х рр. Київ поступово почав перетворюватись на значний центр художнього життя Російської імперії. Величезну роль у цьому процесі відіграло будівництво та оздоблення Володимирського собору: як і у часи Середньовіччя, храм консолідував кращі творчі сили держави — архітекторів, живописців, різьбярів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Створений на честь 900-річчя Хрещення Русі, київський Володимирський собор став широко відомим завдяки своїм унікальним розписам. Настінний живопис із його ретельно продуманою програмою був покликаний втілити історію Православ'я, мав містити зображення руських святих, мучеників, благовірних князів, сцени євангельської історії.

Керував художніми роботами у храмі мистецтвознавець та археолог, професор Санкт-Петербурзького університету, а згодом Київського

університету св. Володимира Адріан Вікторович Прахов (1846–1916). Він став ініціатором запрошення відомих митців — Віктора Васнецова, Михайла Нестерова, Михайла Врубеля, Павла та Олександра Сведомських. Зведення храму сприяло не лише залученню майстрів зі «столиць», а також переїзду до міста цілих фірм, як, наприклад, чернігівської майстерні О. І. Мурашка.

Автор монографії про Володимирський собор, історик В. Ульяновський пише, що, отримавши контракт на великий обсяг робіт у Володимирському соборі, О. І. Мурашко переніс свою майстерню до Києва, і що перший такий контракт був укладений 28 березня 1888 р. [415, с. 375]. Проте у секретному листі київського поліцмейстера до ректора ІАМ від 22 вересня 1894 р. вказано, що Олександр Олександрович Мурашко проживає у Києві від 1887 р. [84, арк. 7], отже вітчизняним Мурашко відкрив свою майстерню у Києві до того, як отримав замовлення.

Ми можемо лише здогадуватися про той вплив, який справив на 12-річного хлопця переїзд до Києва, де тоді вже працювали художники-соборяни, функціонувала рисувальна школа дядька, а від самого міста віяло старовиною Київської Русі.

Збереглося унікальне джерело — лист Л. Н. Новоселицької, двоюрідної сестри Олександра Мурашка по материнській лінії, датований 3 жовтня 1918 р., у якому вона (вочевидь набагато старша від брата) згадувала про своє враження від знайомства з ним: «Знаете ли Вы, каким я Вас представляю себе? Как это ни странно, а в моей памяти запечатлелись только два момента: Первый — это было в мой приезд в Киев, по окончании мной гимназии. Александр Иванов[ич] и тетя Маша жили тогда, кажется, на Б[ольшой] Житомирской или Львовской [улице], и вот там я вспоминаю живо такую сцену: площадка на лестнице, углем или карандашом что-то намазано на белой стене, растерянный и виноватый вид у маленького черненького и худенького мальчика, бесконечно жалкого мне в ту минуту: грозный вид у Александра Иван[овича] и хмурое лицо тети Маши; помню мои рацеи о рано проявляющихся дарованиях, выражающихся в этой потребности „пачкать“, как кричал Алекс[андр]

Ива[нович], помню мои старания, доходившие до слёз, убедить кого-то и в чём-то и мое пр[из]нанье, что я, кажется, перекричала смущенного Алекс[андра] Ив[ановича]. (Он меня тогда смущал, но я была на него ужасно сердита за этого самого маленького „пачкуна“ и это делало меня храбрее[]). (Я очень счастлива, что оказалась в своих умозрениях такой блестящей пророчицей)» [38, арк. 1 — 1 зв.]. Здавалося б, ідеться про зовсім малу дитину, але авторка пише, що все це відбувалося у Києві десь у 1887 році, тобто Олександрові було не менше ніж 12 років. Судячи з усього, стосунки у нього були прохолодні не тільки з вітчимом, а й з матір'ю.

Маргарита Мурашко згадувала також, що пізніше О. Мурашко вчився, однак не закінчив гімназію. Щоправда, в одному документі вона пише про те, що це було ще у Чернігові [67, арк. 1], а в іншому рукописі згадує київську гімназію [292, с. 44]. Проте для нас важливішим є факт, що середню освіту він так і не здобув. Саме тому Олександр Іванович вирішив зробити з хлопця іконостасного майстра для своєї фірми, а у Євгена Кузьміна навіть є інформація про його роботу у київського бакалійника К. С. Торліна [16, арк. 7]. Та молодий митець мав запальний характер і мріяв лише про творчість, що і спричинило конфлікт із вітчимом.

У всіх присвячених Мурашкові джерелах зазначається, що неабиякий талант молодого художника розгледів Адріан Прахов. Про це пише у мемуарах і Маргарита Мурашко: «Отношения с отцом обострились. Оба были упорны и настойчивы. Никто не уступал. В один прекрасный вечер после резкой размолвки с отцом А[лександр] А[лександрович], которому тогда было 15 лет, ушел из дому, чтобы жить самостоятельно. Денег у него совершенно не было. Он пошел к А[дриану] В[икторовичу] Прахову, рассказал ему о своем намерении и о том, что ему нужна ежемесячная сумма для сильно необходимого. На вопрос профессора, какова должна быть эта сумма, А[лександр] А[лександрович] назвал минимальную сумму (в размере 10 или 12 руб. в месяц), которую А[дриан] В[икторович] и взялся ему выплачивать каждое 1-е число. Теперь началась тяжелая жизнь впроголодь в крошечной

комнатке на Несторовской ул[ице] извечным испытанием заработка. Рисовал он в школе Ник[олая] И[вановича] Мурашко, а также работал самостоятельно и нередко носил А[дриану] В[икторовичу] Прахову свои этюды для критики. Прахов продолжал уговаривать А[лександра] И[вановича] заняться художественным образованием мальчика. Но отец и сын не видались, и таким образом прошло года полтора» [292, с. 46–47]. До речі, з 1974 р. у Запорізькому обласному художньому музеї зберігається один з найбільш ранніх етюдів художника, подарований ним у 1890-х роках А. Прахову на знак вдячності за допомогу у важкі часи. Пропонуючи 1951 р. цей твір художньому музеєві в Києві (теперішньому НХМУ), Микола Прахов супроводив його документальним підтвердженням: «Один из первых этюдов художника Александра Александровича Мурашко — был подарен автором моему отцу — проф. А. В. Прахову — содействовавшему его поездке в деревню на этюды и поступлению в Академию Художеств» [80, арк. 1]. А у родинному архіві Прахових навіть збереглася фотографія, на якій етюд прикрашає робочий кабінет Миколи Адріановича.

Після передчасної смерті М. І. Крачковської, що сталася не раніше 1889 р. (збереглося її фото з О. І. Мурашком, підписане 1889 роком), конфлікт між Олександром Івановичем та його пасинком загострився, що і стало причиною втечі юнака з дому, — принаймні, так твердить Маргарита Мурашко. Однак про цю ж ситуацію згадує і очевидець подій Микола Мурашко, щоправда, наводячи зовсім іншу інформацію: «Мальчишкой оно было довольно вздорно, не воспитано, своевольно, его отец даже вынужден был выгнать из дому. Я помню, что я ему особенного сочувствия не оказал. Но его талантливость меня привлекла к нему и, казалось бы, мы могли жить как порядочные люди. Но его мелкий эгоизм вылез наружу по поводу нашей бедной племянницы. Я ему это высказал, ...он мне что-то начал с свойственным нахальством мелкой души припоминать, что ему в чем-то было отказано, когда он чуть не валялся на улице. Я этого не помню и не знаю. Знаю, что он был мне всегда антипатичен» [76, арк. 15].

Відчувши інтерес до мистецтва, Олександр почав відвідувати рисувальну школу дядька, яка, за висловом Є. Кузьміна, «долгое время являлась единственным вместилищем местной художественной жизни» [202, с. 108]. У школі тоді домінували ідеї передвижників [349, с. 28–29], що означало подальший розвиток традицій реалістичного живопису з опорою на міцний академічний малюнок.

У чернетці до автобіографії О. Мурашко навіть вказав дату, коли став ходити до школи — 1890 рік [17, арк. 3]. Втім, навчання не було системним, що побічно підтверджують і слова Маргарити Мурашко: «...Урывками удавалось А. А. рисовать и даже учиться у дяди...» [292, с. 44]. Сам же дядько, готуючи до друку свої спогади, написав Олександрові у листі: «Ты слабо связан со школой, но ты тесно связан с той эпохой, которую я изображаю» [26, арк. 1 зв.]. Водночас у щоденниковому записі 1904 р. він занотував: «Но если б его душонка хоть капельку шире была, то он бы сообразил, что не будь меня и моей школы, его судьба, дурака, была бы совсем иною» [76, арк. 15]. Забігаючи наперед, відмітимо, що на ювілейній виставці Миколи Івановича Мурашка та його учнів у 1908 р., за свідченням критика, «больше всего толпится публика» [190, с. 3] саме біля робіт Олександра Мурашка.

13 серпня 1892 р. Олександр Крачковський був усиновлений і, як зазначено у розпорядженні Чернігівської Казенної Палати за № 18566, став членом родини «Черниговского мещанина Александра Ивановича Мурашко на правах родного сына» [84, арк. 5 зв., 6] (тому надалі ми використовуватимемо слово «батько» замість «вітчим»). Чому це сталося тільки через 10 років після того, як пасинок переїхав до Олександра Івановича? Можливо, причина полягала у тому, що хлопцеві от-от мало виповнитися 17 років. Отже, за законами Російської імперії він досягав повноліття, і завдяки всиновленню отримував усі ті майнові права, що мали законнонароджені діти. Вочевидь зіграла свою роль і та обставина, що незадовго перед тим між двома Олександрями — молодшим і старшим — відбулося примирення.

Після офіційної процедури всиновлення Олександр отримав цивільне звання чернігівського міщанина та прізвище «Мурашко». Однак, як вказано у паспорті художника, деякий час він носив подвійне прізвище Крачковський-Мурашко [84, арк. 12 — 12 зв.].

Саме цим періодом датується малюнок із зображенням обличчя чоловіка — справжній історичний артефакт, що зберігається у відділі графіки НХМУ. В акті надходження вказано, що 1958 року його передали до музейної колекції родичі Миколи Івановича Мурашка разом з іншими творами учнів його рисувальної школи. Портрет привернув нашу увагу ледь помітним написом: «1892. А. Крачковский» (щоправда, є враження, ніби останню цифру дати виправлено з одиниці на двійку). Враховуючи те, що з серпня 1892 року О. Крачковський став О. Мурашком, можна твердити, що малюнок був зроблений до цієї дати. Виникало також припущення, що на ньому стоїть не авторський підпис, а прізвище портретованого, скажімо, родича з Борзни, з яким Олександр міг бачитися й після переїзду до Києва. Втім, характерне підкреслення після останньої літери, яке буде назавжди збережено і у новому підписі художника, свідчить не на користь цієї версії.

Того ж року на конкурсі художніх навчальних закладів Імператорська Академія мистецтв нагородила роботу Мурашка «Натюрморт» (нині в колекції НХМУ) срібною медаллю [279, табл. XIII].

Величезний вплив на формування Олександра Мурашка як людини і художника мали стосунки з родиною Прахових. Глава сім'ї, Адріан Вікторович, кілька років фінансово підтримував обдарованого юнака, виплачуючи йому щомісяця певну суму; 1893 р. він долучив його до роботи у церкві св. Миколая на Аскольдовій могилі (до наших днів розписи не збереглися), сприяв примиренню з вітчимою і вступу до Петербурзької Академії мистецтв.

Уже закінчивши Академію та повернувшись з пенсіонерської поїздки, Олександр Мурашко написав портрет Адріана Вікторовича Прахова, який сьогодні прикрашає експозицію НХМУ.

Попри те, що Мурашко вже кілька років мешкав у Києві, «офіційний» бік його життя проходив у Чернігові — принаймні, про це свідчать документи, які художник подавав, вступаючи до Академії.

2. 2. Професійне становлення О. Мурашка у Вищому художньому училищі при Імператорській Академії мистецтв

У вересні 1894 р., завдяки сприянню А. Прахова та В. Васнецова, О. Мурашко поїхав до Санкт-Петербурга, аби вступити до Вищого художнього училища при Імператорській Академії мистецтв.

У 1893 р. в Академії було введено новий, демократичніший статут, за яким художня освіта стала прерогативою ВХУ. Відтоді учні мусили два роки працювати у загальному класі, малюючи натуру (саме тому його часто називають натурним), а наступні чотири — навчатися в майстерні професора-керівника. Таким чином, навчальний процес був розрахований на шість років.

Незважаючи на те, що О. Мурашко був «грамотний» [84, арк. 6 зв.] (при цьому в його клопотаннях — безліч виправлених канцелярією помилок), рівень освіти, що включав у себе духовне училище та Київську рисувальну школу, завадив юнакові одразу стати повноправним студентом Академії. Проте талановитих вступників без освіти чи з недостатнім рівнем освіти, які успішно склали при вступі іспит з малювання, зараховували як «вільних слухачів». Ця категорія проходила художній курс на загальних умовах, але по завершенні навчання не отримувала жодних звань, до того ж, училися вільні слухачі за власний кошт. Саме до такої категорії був зарахований О. Мурашко восени 1894 р.

Оскільки вільні слухачі не мали права користуватися гуртожитком Академії, то за час навчання у О. Мурашка назбиралося чимало адрес: Васильєвський острів (В. О.) 14 лінія, буд. 31, кв. 7 [84, арк. 11], В. О. 5 лінія, буд. 10, кв. 4 (або 7) [84, арк. 35], В. О. 15 лінія, буд. 10, кв. 8 [294, с. 28], та й це насправді лише деякі з них. Майже щороку він наймав нове помешкання, але завжди — у безпосередній близькості до Академії.

Невдовзі після вступу до Академії, новоспечений вихованець був позбавлений фінансування, про що він сам писав у зверненні до Ради ВХУ: «В виду случившихся домашніх недоразумений, я лишился совершенно материальной поддержки, а по этому я не смог внести плату в прошлом 2-м

полугодии 1894–95 гг., а также не надеюсь, чтобы у меня представилась возможность уплатить и в этом году, а по этому я буду покорнейше просить Совет освободить меня от платы за правоучение прошлой 2-й половины 1894–95 и первой половины 1895–96 учебного года» [84, арк. 8]. Керівництво закладу підтримало юнака і повністю задовольнило його клопотання. Ми не знаємо, чому саме склалася така ситуація, проте найімовірніше її спричинив черговий конфлікт із батьком. До речі, цей епізод художник через багато років по тому переповів своїй учениці, яка після загибелі митця занотувала: «Потім такий случай: нема грошей заплат[ити] за прав[о] навчання — лішають права посіщення академії. Тоді О. О. біжить в канцелярію і застає там тільки Маковського, і розплакався, но нічого не сказав, побіг додому. Но утром йому прислали білета, і він каже: „Не знаю, хто це счастье зробив — чи Мак[овський], чи дирекція“» [271, с. 67]. Офіційно Художня Рада прийняла рішення видати безкоштовний квиток на відвідування Академії 3 листопада 1895 р. [84, арк. 8].

Збереглися два академічні рисунки, виконані Мурашком 1895 р. Один із них, з Науково-дослідного музею Російської Академії мистецтв, датований 23 березня, на другому, з фондів Державного Російського музею, є штамп із датою 18 листопада.

У березні 1896 р. Київське міське присутствіє у справах військової повинності поцікавилася у надісланому до Академії листі, чи приписаний вільний слухач О. Мурашко до якоїсь призовної дільниці. У відповіді зазначалося, що О. Мурашко «приписан по отбытию воинской повинности к первому призывному участку Черниговского уезда» [84, арк. 10].

24 лютого 1897 р. Мурашко подав повторне клопотання про прийняття його як «вольнослушающего» до лав ВХУ при Академії [84, арк. 11], тому складається враження, що на деякий час він полишав навчання — можливо, через перебування на військових зборах. І, мабуть, не випадково серед небагатьох ранніх творів художника знаходимо портрет солдата (колекція НХМУ), що міг бути створений саме у 1896–1897 роках. До того ж, у паспорті

Мурашка вказано, що він «по призыву 1896 года Черниговским Уездным по воинской повинности Присутствием зачислен в ратники ополчения второго разряда» [84, арк. 13 зв.], тобто в солдати державного ополчення. Ратниками вважалися військовозобов'язані запасу 2-ї та 3-ї черги. До другого розряду зараховувалися фізично неспроможні до служби у регулярних військах, але здатні носити зброю. Втім, Мурашко, скоріш за все, попав у «пільговики» з іншої причини — як єдиний син у родині або як студент навчального закладу. Забігаючи наперед, зазначмо, що в архіві художника (колекція ДСУ) збереглися вирізки з газет, у яких ідеться про мобілізацію в часи російсько-японської війни — тобто тоді це могло його торкнутися. І тільки у жовтні 1916 р. Мурашко був звільнений від військового обов'язку як пенсіонер ІАМ [19, арк. 1].

Невдовзі після того, як Олександр Олександрович був зарахований до Академії, його батько отримав звання київського купця другої гільдії (це означало, що його статки складали не менше 20 тисяч карбованців). Відтак, 29 січня 1897 р. Мурашкові-молодшому була видана довідка за № 1300 про належність до купецького стану [84, арк. 13 зв. — 14].

У середині березня О. Мурашко вперше вирушив за кордон, супроводжуючи Миколу Івановича Мурашка, про що останній написав у щоденнику [76, арк. 276]. За його словами, під час подорожі сталася історія, яку сьогодні вкрай важко трактувати за відсутності додаткових джерел: «Истинно искренних отношений у меня с Сашком, с приемышем брата, никогда не было. Правда, до [18]97 года у меня лично против него ничего не было. Но мы на пути в Мюнхен поругались. Он показал себя вздорным мальчишкой, его сманила взбалмошная избалованная громадными средствами женщина, и мы разъехались» [76, арк. 14–15]. Однак у столицю Баварії вони все-таки прибули разом — 24 березня. Дослідниця життя та творчості Миколи Мурашка Леся Толстова реконструювала маршрут тієї мандрівки, що передбачала відвідання Львова, Кракова, Відня, Мюнхена і ряду інших міст, до яких, судячи зі спогадів І. Грабаря, Олександр уже не поїхав.

Ця поїздка закарбувалася і в спогадах самого Олександра Мурашка, але, розповідаючи про неї Тіні Омельченко, він називав зовсім іншу причину передчасного повернення додому. «Мюнхен він дуже любив, — згадує Т. Омельченко. — Перший раз, коли О. О. поїхав зі своїм дядьком, то йому так подобалось! Це було, здається, зимою, бо О. О. казав, що зимою було чудесно, а як почалась весна, „мені так захотілось додому на Україну. Боже, а тут ще і Паска підходе — я взяв да і втік додому сам, а дядько залишився за кордоном“» [271, с. 68]. Того року православні святкували Пасху 25 квітня, тож, Олександр Мурашко мав би повернутися у Росію ближче до цієї дати. Водночас, художник та історик мистецтва Ігор Грабар (1871–1960) пише у своїй «Автомонографії» про зустріч із Миколою Мурашком на початку квітня 1897 р. у Венеції [268, с. 129], але про присутність Олександра, з яким він не раз спілкувався у Петербурзі, а згодом — у Мюнхені [345, с. 136], там не йдеться. Це може означати, що на момент зустрічі автора спогадів із засновником Київської рисувальної школи, конфлікт уже відбувся, тому перша закордонна подорож молодого живописця була не надто тривалою.

Попри наявність клопотання, датованого кінцем лютого, вже у середині січня 1897 р. у листі до художниці Маріанни Верьовкіної (1860–1938) І. Рєпін (1844–1930) зазначав, що О. Мурашко займається у його майстерні. У жовтні того ж року Мурашко подає ще одне офіційне клопотання: «Покорнейше прошу Совет зачислить меня в число вольнослушающих профессора-руководителя Ильи Ефимовича Репина». Унизу приписка самого Рєпіна: «Во второй половине прошлого учебного года г. Мурашко занимался в моей мастерской небезуспешно» [84, арк. 24].

У тому ж листі до М. Верьовкіної Ілля Юхимович бідкався, що його майстерня страшенно переповнена [282, с. 56]. І справді, вона була найчисленнішою в Академії, про що свідчить і статистика. Наприклад, у щорічному звіті від 4 листопада 1899 р. сказано, що у І. Рєпіна навчається 49 осіб [132, с. 72] при ліміті в 30. Для порівняння: у Володимира Маковського було 23 учня, в інших професорів — ще менше [132, с. 72].

У складених Маргаритою Мурашко списках робіт її покійного чоловіка значиться портрет дівчини, придбаний Академічним музеєм [69, арк. 1]. Оскільки все написане Маргаритою Августівною пізніше використовувалося як першоджерело Є. Кузьмінім, Ю. Михайлівим та інші дослідниками, інформація тиражувалася, а факти, навіть неперевірені, вкорінювалися. Але зустрічаються і певні розбіжності: так, Є. Кузьмін пов'язує придбання роботи з результатом переходу Мурашка до майстерні І. Рєпіна [16, арк. 13], а Ю. Михайлів пише, що олійний портрет, який демонструвався на звітній виставці 1897 р., став поштовхом для переходу в майстерню Іллі Юхимовича [211, с. 140]. Цей нюанс говорить про те, що придбання роботи мало відбутися у 1896 або 1897 р. Отримавши доступ до матеріалів, пов'язаних із навчанням Мурашка в Академії, ми змогли перевірити цей факт, і виявилось, що жодного запису про портрет дівчини у справі художника немає, а згадуються лише пізніші роботи — «Похорон кошового» та «Кафе» [84, арк. 53 — 53 зв.], які справді певний час зберігалися у музеї Академії (згодом вони були передані до українських музеїв, про що йтиметься далі). Нині там містяться дві ранні роботи, про які у документах також нічого не сказано; щоправда, вони належать до учнівських, і відклалися у музеї не через те, що він їх придбав. У випадку ж із загадковим портретом дівчини відсутня як сама робота, так і будь-яка офіційна інформація щодо нього. Мабуть, у колекції музею його все-таки не було. Не змогла знайти підтвердження словам М. Мурашко і вчений секретар НДМ РАМ Марія Бондарева, до якої ми звернулися по допомогу листом.

Займаючись у майстерні І. Рєпіна, 1898 р. Олександр уперше взяв участь у санкт-петербурзькій Весняній виставці, започаткованій роком раніше. Завдяки вміщеній у каталозі репродукції відомо, що він представив на ній портрет художника Миколи Петрова [299, с. 3, 8] (нині в НХМУ). Імовірно, приятельські стосунки зав'язалися між молодими митцями після переходу О. Мурашка в учні до Іллі Юхимовича, до того ж портретований був тоді старостою майстерні [282, с. 56].

Майже одночасно з виставкою (наприкінці березня 1898 р.) ініціативна група викладачів вирішила перевести декількох вільних слухачів «особенно выдающихся способностей, которые, однако, не удовлетворяют требования научного ценза» [84, арк. 25] в учні ІАМ. Менше ніж через місяць президент Академії затвердив відповідну постанову Ради професорів-керівників майстерень ВХУ щодо Григорія Івановича Цисса (1869–1935), Івана Семеновича Куликова (1875–1941) та Олександра Олександровича Мурашка [84, арк. 27, 28]. Це було доволі неординарне явище.

Художник Дмитро Кардовський (1866–1943), який також навчався тоді у славетного майстра, згадував: «Отличительной чертой характера И. Е. Репина была склонность увлекаться. Сегодня он кого-нибудь или что-нибудь превозносил, расхваливал, а завтра, наоборот, низвергал или бранил. Был случай с одним учеником нашей мастерской. По какому-то поводу Илья Ефимович произвел его в таланты, восхищался им, достал ему заказ, очень ответственный и выгодный, везде и всюду говорил о нем как о талантливом мастере. Но прошло немного времени, он стал отзываться о нем как о бездарности» [272, с. 50]. Ми не знаємо, на кого саме натякав Д. Кардовський, однак, описана ситуація дуже схожа на ту, в якій опинився О. Мурашко. По-перше, у тексті Т. Омельченко є згадка про отримане ним завдяки І. Рєпіну замовлення на портрет знатної дами [271, с. 67] (пізніше про цю ж саму історію напише Микола Прахов, та, як показав текстологічний аналіз, його спогади виявилися запозиченими у Т. Омельченко [288, с. 272–273]), по-друге, стосунки між учителем та учнем справді невдовзі погіршилися.

З осені 1898-го та у наступні півтора року Мурашко продовжував здавати іспити — анатомію, історію мистецтва тощо [84, арк. 29–31]. У грудні 1898-го він отримав першу премію у жанрі портрета (200 карбованців з капіталу Леоніда Микитовича Паніна (?–1870)) на конкурсі Московського товариства любителів мистецтва (рос. Московского общества любителей художеств), який для молодих художників мав велике значення. На представленій О. Мурашком роботі був зображений виходець з України, художник і приятель по майстерні,

Г. І. Цисс, з яким, очевидно, Мурашко зблизився у той час. Тоді ж творчість О. Мурашка потрапляє в поле зору критики: «Портрет Г[ригория] И[вановича] Ц[исса] не зализан и в то же самое время не написан грубой размашистой кистью. Рисунок правильный и в лице чувствуется нарисованной глубина выражения. Колорит портрета не резкий, очень приятный», — зазначив дописувач столичного журналу [213, с. 385]. Усього було 60 претендентів, а крім Мурашка нагороди отримали тільки четверо. У той же період чи не вперше молодого художника помітила також київська преса, згадавши на своїх шпальтах про його перемогу [131].

На Весняній виставці ІАМ 1899 р. О. Мурашко демонстрував картину «Мак» [293, с. 12; 302, с. 26], портрет молодшої доньки Адріана Прахова Ольги. Про створення цієї роботи згадував старший брат портретованої, Микола [288, с. 272]. Нині портрет зберігається у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького.

Рівно через рік після присудження нагороди на московському конкурсі Мурашко вдруге отримує премію імені Л. М. Паніна, розмір якої складав, як і раніше, 200 крб. [133, с. 146]. Картина молодого художника навіть була репродукована у журналі «Искусство и художественная промышленность» [214, с. 204], що вважалось неабияким досягненням. Саме завдяки вміщеному зображенню ми знаємо, що на портреті зображений молодий чоловік, який читає книгу. Одразу після конкурсу роботу було представлено на 19-й періодичній виставці МТЛМ, що відкрилася 26 грудня 1899 р. в Історичному музеї [214, с. 198–208].

У списках Маргарити Мурашко зазначено, що нагороджена робота зберігалася у колекції Бахрушина [69, арк. 1], який, скоріше за все, придбав її саме на виставці. Московський купець Олексій Олександрович Бахрушин (1865–1929) був членом МТЛМ, засновником театрального музею, що діє донині й носить його ім'я. На жаль, розшукати портрет пензля Мурашка поки не вдалося, принаймні, в нинішньому зібранні Бахрушинського музею його немає (автор цих рядків зверталася до музею з запитом щодо картини й дістала

негативну відповідь). Варто зазначити, що О. Бахрушин був чи не першим серйозним колекціонером, який придбав картину О. Мурашка, на той час мало кому відомого художника. До речі, в історії російського колекціонування, крім Олексія Олександровича Бахрушина, був ще його дядько, Олексій Петрович (1853–1904), який усю свою колекцію передав московському Історичному музеєві; щоправда, у ньому роботи Мурашка також немає.

Портрети молодого чоловіка з книгою, Миколи Петрова та Григорія Цисса дуже схожі між собою, передусім кольоровою гамою. Але якщо місцезнаходження двох останніх не викликає запитань — це НХМУ, то долю портрета молодого чоловіка з книгою ще належить з'ясувати.

У 1899 р. розпочалася робота над грандіозною картиною «Постановка натури в майстерні І. Рєпіна», яку вчитель створював разом з учнями Б. Кустодієвим (1878–1927), П. Малявіним (1869–1940) та ін. Був серед співавторів і О. Мурашко. Це полотно, що нині зберігається у НДМ РАМ, дозволяє реконструювати тогочасне оточення Мурашка. Є в академічному музеї і рисунок Б. Кустодієва, датований 1 березня 1900 р., де Мурашка зображено за роботою над цією картиною.

До речі, дещо пізніше О. Мурашко створив портрет Кустодієва, який, на жаль, невідомий дослідникам ні в оригіналі, ні в репродукції. У березні-квітні 1907 р. він демонстрував цю роботу на IV виставці Нового товариства художників у Санкт-Петербурзі [196, с. 4], а в листопаді наступного року — на ювілейній виставці Миколи Мурашка та його учнів у Києві [317, с. 5]. Відомо, що 1927 р. Маргарита Мурашко пропонувала цей портрет якомусь великому музеєві, про що М. Нестеров писав у листі до П. І. Нерадовського (1875–1962) [281, с. 328]. Михайло Васильович навіть цікавився, чи не вважає Російський музей за потрібне купити портрет для своєї колекції. На наш запит щодо придбання музеєм будь-яких робіт О. Мурашка, 16 лютого 2016 р. отримана відповідь, що у журналах засідань за 1927–1928 рр. свідчень про розгляд цього питання немає. Підвищений інтерес до портрета був пов'язаний зі смертю

Б. Кустодієва у 1927 р. У такому разі, робота мала б повернутись до Києва, та з того часу про неї нічого не відомо.

У ДАФ НХМУ збереглися три фотографії, що могли б більше розповісти про оточення Мурашка у часи навчання в Академії, коли б на звороті були позначені прізвища. Маргарита Августівна згадувала, що крім Б. Кустодієва й М. Петрова її чоловік спілкувався тоді з М. Пироговим, але не називала Г. Цисса [292, с. 47]. М. Бурачек писав про сусідство з Титом Костянтиновичем Петрусевичем [341, с. 121–122] (1872 — ?), вихідцем з Білорусії, який навчався у ВХУ з 1891 року, а звання художника отримав за картину «Баян» того ж дня, що й Мурашко — 2 (15) листопада 1900 р. [377, с. 169].

Портретами М. Петрова, Г. Цисса та Б. Кустодієва О. Мурашко започаткував традицію написання людей зі свого оточення; на замовлення працював мало, про що йтиметься далі.

Український мистецтвознавець О. Федорук в одній зі своїх статей твердив, що у Києві ім'я Мурашка прозвучало вже у 1899 р. на шостій виставці Київського товариства художніх виставок [416, с. 497]. Ми відшукали каталог тієї виставки [301], однак упевнилися у хибності цієї інформації. До того ж, збереглися вичерпні рецензії А. Карицького [180, с. 3; 181, с. 2; 182, с. 2] та критика Євгена Кузьміна, котрий нарікав, що «среди не попавших на выставку вещей, между прочим, находятся работы молодого художника А. А. Мурашко и в том числе — портрет, получивший в минувшем году в Москве Панинскую премию» [201, с. 318]. Не розмірковуватимемо, чому О. Федорук обрав для початку виставкової діяльності художника у рідному місті саме шосту виставку КТХВ, яка, між іншим, відкрилася не у 1899-му а в 1900 р. Краще зупинімося на словах Кузьміна. Враховуючи те, що його стаття вийшла у березневому номері, найімовірніше, йдеться про бахрушинський портрет, адже саме він отримав у грудні 1899 р. нагороду. Але як вказана робота могла експонуватися на виставці киян, що відкрилася на початку січня 1900 р., коли водночас (з 26 грудня 1899 р. до 13 лютого 1900 р.) вона демонструвалася у Москві на 19-й

виставці МТЛМ? Виходить, або Кузьмін не мав повної картини подій, або йшлося про портрет Г. Цисса, відзначений панінською премією роком раніше.

Існує інформація, що, крім Б. Кустодієва та І. Куликова, у створенні картини І. Рєпіна «Урочисте засідання Державної ради» (повна назва (рос.) «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года, в день столетнего юбилея со дня его учреждения») брав участь також О. Мурашко, — принаймні, так пишуть Є. Кузьмін [16, арк. 14] і М. Бурачек [341, с. 123]. Проте знайти джерела, які б підтвердили їхні слова, нам не вдалося.

На Весняній виставці, що закрилася 2 квітня 1900 р., під № 174 молодим митцем був представлений якийсь портрет [136, с. X]. До речі, тільки-но відкрилася виставка, в Академії сталася пожежа (4 березня), і твори чудом вдалося врятувати [134, с. 237–238; 135, с. 241–243].

Наприкінці листопада 1900 р. критик згадував про портрет авторства О. Мурашка на виставці Московського товариства художників (рос. Московское товарищество художников), що проходила у Санкт-Петербурзі [215, с. 38].

На осінній виставці претендентів на звання художника (тривала з 4 листопада до 3 грудня) Мурашко продемонстрував програмну картину «Похорон кошового», що стала чи не єдиним у спадщині митця твором на історичну тематику. Безперечно, на її створення молодого живописця могли надихнути полотна вчителя, І. Рєпіна, про що писала пітерська критика [215, с. 38], та все ж це була не основна причина. Сюжет картини Мурашко взяв з легендарної історії українського козацтва, і, як свідчить Є. Кузьмін, працював над нею на Чернігівщині та Київщині, ретельно вивчаючи старовинний одяг [16, арк. 14].

У брошурі 1925 р., виданій у Празі, Дмитро Антонович писав, що для одного з персонажів позував драматург М. Старицький [343, с. 9], — щоправда, не вказавши, для якого саме. Значно пізніше дослідниця Лариса Членова у монографії про художника довела, що цей факт не пов'язаний з написанням центральної фігури [422, с. 58]. У музеї «Духовні скарби України» зберігається

зроблена у майстерні фотографія, на якій бачимо невідомого чоловіка у вбранні та позі, що відповідають усе тій же центральній постаті з картини Мурашка. Цей знімок змусив нас звернутися до дослідниці просопографічного портрета родини Старицьких Ольги Гураль, яка заперечила, що на фото буцімто М. Старицький. Вона припускає, що чоловік на знімку міг бути театральним актором. Забігаючи наперед, скажемо, що у 1929–1930 рр. НДМ РАМ розформували, і саме тоді картину О. Мурашка передали до київського музею (нинішнього НХМУ).

У 1900 р. О. Мурашко і ще 35 випускників ІАМ [215, с. 39] були удостоєні звання класного художника (чин 10 класу при вступі на державну службу). Крім того, разом з живописцем Михайлом Ватутіним, скульптором Іваном Андреолетті та архітектором Георгієм Косяковим він потрапив до числа учнів, які отримали ще й стипендію для закордонної поїздки [84, арк. 34] (у журналі «Искусство и художественная промышленность» серед них помилково названо також Серафиму Блонську [215, с. 39]). І хоч офіційно пенсіонерська поїздка Мурашка розпочиналася 1 січня 1901 р., щонайменше, до 20 лютого він продовжував перебувати у Санкт-Петербурзі [84, арк. 32]. За статутом Академії, всім пенсіонерам надавалася однакова сума, розмір якої складав 2 000 карбованців на рік. Гроші розподілялися на три рівні частини по 666 крб. 66 коп. [39, арк. 1; 84, арк. 49] і пересилалися стипендіатам у травні та вересні, а першу частину керівництво видавало до від'їзду за кордон. Насправді пенсіонери отримували трохи меншу суму, бо плата за переказ грошей з Санкт-Петербурга до Європи вираховувалася саме з їхніх коштів.

Тільки-но Мурашко поїхав за кордон, в Академії відкрилася щорічна весняна виставка, на яку йому довелося подати написані раніше портрет М. Нестерова та етюд [312, с. 3, 12]. До речі, як влучно зауважила Л. Членова, художник часто називав етюдами свої завершені картини, і це дещо ускладнює роботу з каталогами та списками його творів. Але завдяки репродукції у каталозі 1901 р. ми знаємо, що тоді йшлося про портрет дівчинки з

розгорнутою книгою. На жаль, наявність зображення не допомогла нам просунути у встановленні місцезнаходження цієї картини.

Ще однією характерною рисою О. Мурашка була відсутність звички проставляти дати на своїх роботах, але, на щастя, портрет Нестерова є винятком: на ньому рукою автора написано «1900». Сам портретований згадував про цю картину в листі від 21 листопада 1900 р. до О. А. Туригіна [281, с. 188, 473]. Михайло Нестеров вважав, що О. Мурашко планував показати портрет на виставці конкурентів Академії («конкурентами» називали художників, які завершували навчання і конкурували між собою за отримання Золотої медалі), але той продемонстрував «Похорон кошового». Збереглася фотографія приблизно 1901–1902 рр., на якій знято Михайла Васильовича та його доньку Ольгу в їхній київській квартирі, де на стіні висить портрет пензля О. Мурашка [281, вклейка між с. 112–113]. Згодом М. Нестеров подарував цей твір Башкирському музеєві в Уфі [295, с. 27], що нині носить його ім'я. Портрет Нестерова має дуже стриману кольорову гаму, яка була притаманна роботам Мурашка того періоду. Столична преса відзначила участь у виставці молодого стипендіата, щоправда, якимось несхвально [255, с. 135].

Та перейдімо до нового етапу в житті О. Мурашка — закордонної подорожі. Головним місцем перебування пенсіонерів європейських художніх академій довгий час був Рим, тож не дивно, що Мурашко розпочав свою поїздку саме з Італії.

Донедавна чи не єдиною відомою науковцям роботою італійського періоду вважали «Італійку з донькою» (приватна колекція, Київ), яку, з огляду на факт поїздки Мурашка до Італії в перший рік пенсіонерської поїздки, впевнено датували 1901 роком. Однак нещодавно з'ясувалося, що в колекції Муромського історико-художнього музею зберігається картина «Італійки» пензля І. Куликова, вільного слухача ІАМ, що був переведений в учні одночасно з О. Мурашком. На полотні Куликова зображено ту саму жінку з дитиною, у тому ж самому вбранні, що й на картині Мурашка. Враховуючи те, що Куликов отримав право навчатися за кордоном тільки у 1903-му, ми

схиляємося до думки, що датування «Італійки з донькою» 1901 роком помилкове. Найімовірніше, етюди Мурашка та Куликова були написані одночасно в майстерні Репіна в період з 1898 до 1900 р.

На Апеннінському півострові Мурашко прожив недовго, створив мало і незабаром поїхав до Німеччини, про перебування у якій, на відмінну від Італії, збереглися перекази його сучасників.

У XIX ст. чимало художників стали покидати свої міські студії та художні академії, аби знайти натхнення у природі та простому сільському житті. Започаткували цю традицію у 1830-х рр. майстри Барбізонської школи, які писали свої пейзажі та жанрові картини на відкритому повітрі — пленері, заклавши таким чином основи імпресіонізму. Згодом у різних куточках Європи виникло до 200 художніх колоній. Багато з цих мальовничих селищ і міст дотепер залишаються центрами мистецького життя, а у тамтешніх музеях і галереях зберігаються цінні колекції живопису другої половини XIX — початку XX ст. Є свідчення, що Мурашко мешкав у містечку Дахау [292, с. 52] під Мюнхеном, де існувала ціла колонія митців-пейзажистів [426].

У Мюнхені живописець відвідував школу художника та педагога Антона Ашбе (1862–1905), метод якого полягав у малюванні з натури шляхом послідовного побудування форми від найпростіших геометричних тіл [386]. У школі Ашбе стажувалися молоді митці з різних країн, зокрема з Російської імперії. Серед них — М. Добужинський, І. Грабар, Д. Кардовський, Д. Бурлюк, К. Петров-Водкін, В. Кандинський та ін. До речі, саме завдяки спогадам І. Грабаря [268, с. 129] став відомим факт навчання Мурашка у Ашбе, оскільки сам Олександр не вказував, у якій школі він відточував свою майстерність — найімовірніше, через те, що заняття були нетривалими [345, с. 136]. У 1987 р. вийшли друком спогади М. Добужинського (1875–1957), у яких знаходимо підтвердження слів Грабаря, а також згадку про те, що Мурашко разом з іншими працював з натури у невеликій студії під керівництвом Олексія Явленського (1864–1941) [269, с. 153, 165].

У клопотанні, датованому 7 лютим 1902 р., художник писав: «Я истекший год пробыл в Германии и Италии, стараясь по мере возможности работать, и вот часть этих работ я представляю Совету в виде отчета. Присем осмеливаюсь просить Совет, если он найдет возможным продлить мне пенсионерскую стипендию еще на 1 год, который я хотел бы провести исключительно во Франции. Надеюсь, что я оправдаю доверие Совета» [84, арк. 39]. Того ж дня було прийняте рішення клопотати перед Радою про продовження терміну поїздки, і вже 27 лютого прохання митця було задоволено.

Хоч як це дивно, але в науковому обігу є лише одна робота Мурашка, датована 1901 роком — «Дівчинка з собачкою» (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького), де справді помітний вплив європейського модерну. Тому ми не знаємо, якими саме роботами звітував митець за перший рік закордонної поїздки.

Навесні 1902 р. Мурашко прибув до Парижа, якому з другої половини XIX ст. починають віддавати перевагу пенсіонери різних навчальних закладів. Документальних свідчень про паризький період О. Мурашка дослідникам відомо вкрай мало: лапідарні записи дружини, декілька згадок в епістолярії художника, скупа офіційна документація. Але водночас є цілий цикл паризьких робіт, які згодом сам митець називатиме «гріхами молодості» — на них зображено паризьких повій.

На момент від'їзду до Франції адресою Мурашка, що вказана у виставковому каталозі [313] та офіційній кореспонденції [84, арк. 43 — 43 зв.], був Васильєвський острів — Миколаївська набережна, буд. 13, кв. 9.

Картина «Кафе», на якій зображені дві дами за столиком у паризькій кав'ярні, містить підпис і дату: «1902». Судячи з назви, саме її Мурашко експонував на весняній виставці 1902 р. в Академії (до речі, з позначкою «етюд») разом з іще одним етюдом [313, с. 14–15]. Та постає питання: як він устиг її надіслати і, найголовніше, створити, якщо тоді він тільки-но прибув до Парижа? Більше того, вже 4 лютого 1902 р. на щорічному конкурсі, організованому Імператорським товариством заохочення мистецтв, саме за цю

роботу Мурашко отримав премію імені Андрія Олександровича Краєвського (300 крб.) у жанрі побутового живопису [138, с. 268]. Ми схилиємося до версії, що вже у перший рік перебування за кордоном Мурашко встиг попрацювати у Парижі, і тому невипадково зазначав, що у разі подовження терміну поїздки збирається до Франції. Та чому він не вказав цього у звіті, ми не знаємо.

Трохи згодом в ілюстрованому журналі «Живописное обозрение» критик Микола Брешко-Брешковський журився, пишучи про виставку в Академії мистецтв: «Большинство молодежи жаждет сделаться Цорами, Серовыми, Малявиными и, наконец, Мурашками. Что такое, например, дамский портрет Горюшкина-Сорокопудова, как не подражание, может статься и бессознательное, начиная от техники и кончая сургучно-красной накидкой, — „Француженке“ г. Мурашко [с] прошлогодней весенней выставки» [170, с. 327–330]. Здається, автор помилково згадав весняну виставку 1901 р., адже «Француженку» («Кафе») О. Мурашко експонував навесні 1902-го. Але ця неточність абсолютно не применшує того факту, що молоді випускники Академії сприймали роботи Мурашка як взірць та приклад для наслідування. Того ж року *alma mater* художника придбала «Кафе» за 1200 крб. [84, арк. 53 зв.], оскільки за традицією найкращі роботи випускників купували для академічного музею. На звороті картини і досі стоїть штамп «ИАХ Музей», хоч вона вже давно прикрашає експозицію Одеського художнього музею.

«Парижанка» сьогодні зберігається в колекції Азербайджанського національного музею мистецтв, куди вона надійшла 14 листопада 1925 р. з Державного музейного фонду. До Баку полотно привезли з Москви; до жовтневого перевороту воно перебувало у власності Англійського клубу.

У ході підготовки ретроспективної виставки О. Мурашка у 1964 р. Л. Г. Членова впевнено датувала цю роботу 1902 р. Підставою слугувала згадувана вище картина «Кафе» з ОХМ [79, арк. 9–10], де зображено ту ж саму даму. Додаткових джерел, які б підтвердили висновок дослідниці, поки не виявлено. Проте, найімовірніше, картину справді було створено 1902 р., хоча живописець провів у Парижі не один рік.

Завдяки візитній картці О. Мурашка, що збереглася в архіві НХМУ, ми дізналися одну з паризьких адрес митця [20, арк. 4]: його майстерня містилася на вулиці Нотр-Дам-де-Шан (Rue Notre-Dame-des-Champs), 70. Знайдена згодом у Санкт-Петербурзі особова справа О. Мурашка підтвердила інформацію лише почасти. Молодий художник справді проживав за цією адресою [84, арк. 50, 51], однак лише у 1903 р., а роком раніше мешкав на вулиці Буассонад (Rue Boissonade), 23 [84, арк. 44, 45], яка зазначена у проханнях, надісланих О. Мурашком до Академії щодо виплати грошей. Ці незначні, на перший погляд, зачіпки свідчать про те, що живописець перебував у центрі мистецького життя Парижа, адже обидві вулиці пролягають поблизу бульвару Монпарнас, де знаходилося безліч кав'ярень, зокрема легендарні «Купол», «Ротонда», «Клозері де Ліла», у яких, найімовірніше, він і писав свої картини. До наших днів будинок із № 23 не зберігся, нині на його місці стоїть інший, збудований після Другої світової війни. Але поруч існує сад, у якому художник міг проводити свій вільний час.

У 1900–1918 рр. центр художнього життя перемістився з Монмартра до кварталу Монпарнас, де оренда помешкань і майстерень була значно дешевшою. Отже, Мурашко зовсім не випадково опинився в цьому районі, «серце» якого склали бульвари Распай та Монпарнас. Поруч містилося чимало ательє інших митців і приватних академій [410], як-от Ф. Колароссі чи О.-Ж. Делеклюза. В останній, до слова, навчалися Анна та Катерина Крюгер, сестри Маргарити Мурашко.

Про одну з паризьких майстерень Мурашка згадувала Тіна Омельченко: «Про Париж О. О. мені так казав: „Спочатку Мюнхен, потім Париж, а то свіжу людину він іззість“. І розказував такий випадок: що він жив у Парижі, а потім йому по ділу треба було виїхати. В нього була чудесна там майстерня, він це все залишив, і коли вернувся, то все було продано з аукціону. І він часто згадував і жалкував тільки матерій, дуже рідких. Я питаю: „Як же це так продали?“ — „А очень просто, за долг“, — відповідає О. О.» [271, с. 68].

У нас немає жодних свідчень про навчання митця в паризьких школах. Схоже на те, що уважне вивчення творів колег-художників, відвідування Лувру та інших музеїв дали йому більше, ніж системна освіта.

5 листопада 1902 р., коли другий рік пенсіонерської поїздки О. Мурашка добігав кінця, художник писав дядькові з Парижа: «Мне предлагают работу в Германии в Дармштадте, нужно по эскизу Васнецова написать Богоматерь в русской церкви, которую строит Государыня. Так что я только жду телеграммы от Бенуа, чтобы сейчас же выехать [в Санкт-Петербург — Д. Д.]» [22, арк. 1 — 1 зв.].

У листі йдеться про церкву святої рівноапостольної Марії Магдалини, що зводилася у 1897–1899 рр. на особисті кошти імператорської родини Романових за проектом архітектора Леонтія Миколайовича Бенуа (1856–1928). Імператриця Марія Федорівна, дружина Миколи II, була родом з Дармштадта, тому, гостюючи у рідному місті, дбала про можливість відвідувати православну службу. І хоч освячення храму відбулося 26 вересня (8 жовтня) 1899 р., роботи із внутрішнього та зовнішнього оздоблення тривали до жовтня 1903-го. Систему розписів Дармштадтської церкви розробив В. М. Васнецов, він же виконав усі ескізи; Василь Тимофійович Пермінов (1866 — ?) і художник Кузик прикрасили інтер'єр орнаментами. Автором ікон для іконостаса був Карл Тимофій Нефф (1805–1876), який свого часу написав їх для домашньої церкви великої княгині Марії Олександрівни (доньки Олександра II, в одруженні — герцогині Единбурзької та герцогині Саксен-Кобург-Готської) у Лондоні. Звідти їх привезли до Дармштадта як дарунок лондонської церкви.

Щодо реакції самого митця на пропозицію попрацювати у Дармштадті, в уже згадуваному вище листі від 5 листопада він наводить аргументи як «за», так і «проти»: «Если бы я имел возможность отказаться от этой работы, то я бы это сделал с удовольствием, потому что она до некоторой степени разбивает мои планы. Во-первых, я не успеваю написать всего того, что я решил здесь написать, а во-вторых, я даже не успею кончить всего начатого, так что придется работать так, чтобы успеть хоть что-нибудь к выставке. Но отказаться

от нее, значит лишит себя возможности быть свободным потом некоторое время и, кроме этого, через эту работу я смогу приобрести немалые связи...» [22, арк. 1 зв. — 2].

Через деякий час Мурашко писав про себе дядькові: «Я уже несколько дней, как в Питере. Меня, как я Вам писал, вызвал сюда Бенуа для переговоров относительно работы в Дармштадте. Завтра я уезжаю вместе с ним в Москву для переговоров с Васнецовым, а потом в имение Мальцева (Гусь) смотреть новооткрытую мозаику, и потом обратно в Москву и Питер, если мне не придется делать пробы новых красок, которыми мне предлагают писать, то я надеюсь, что буду в Киеве не позже чем недели через две, в противном случае, не знаю» [23, арк. 2]. Важко пересвідчитися в тому, чи втілив свої плани художник, і ще складніше з'ясувати, до якого ж рішення він урешті-решт схилився.

Зображення Богоматері з Ісусом на руках розміщене в апсиді Дармштадтської церкви, виконано в техніці мозаїки. Це нашттовхує на роздуми стосовно ролі, що відводилася Мурашкові. Можливо, спершу образ планували зробити в техніці фрески, для чого й запрошували О. Мурашка, а можливо, йому доручалося лише збільшити васнецовський ескіз до реальних розмірів храму та зробити картони, за якими б працював художник-мозаїст Володимир Фролов.

У грудні 1903 р. у Санкт-Петербурзі відкрилася виставка В. Васнецова, на якій експонувалося 12 картонів для різних мозаїк, зокрема два для православної церкви в Дармштадті. У повідомленні газети «Киевлянин» було сказано, що один з них — «Богородиця з Немовлям» — уже виконано, а інший (на жаль, не вказано з яким сюжетом) на стадії завершення. Також ішлося про те, що перший картон має розмір дев'ять аршин у ширину та шість у висоту [139, с. 5]. Напевно, демонструвати на персональній виставці чужі роботи В. Васнецов би не наважився, тож, найімовірніше, художник сам збільшував свої ескізи, адже картон понад шість метрів у ширину та понад чотири у висоту відповідає реальному розміру зображення у дармштадтському храмі.

У той же час, «Биографические сведения об А. А. Мурашко», записані Маргаритою Мурашко, завершуються словами: «Предлож[ение] Терещенко (нрзб) и Дармштадской правосл[авной] церкви» [292, с. 53]. Через нерозбірливість одного слова важко зрозуміти, що саме хотіла сказати Маргарита Августівна стосовно церкви в Дармштадті, можливо, вона лише намітила тему подальшої розповіді. Та якщо О. Мурашко не погодився на пропозицію Л. Бенуа, навіщо вдові взагалі було згадувати про це у біографії чоловіка?

Отже, цілком імовірно, що робота, яку виконав (чи міг виконати) О. Мурашко у Дармштадтській церкві, через складність технологічного ланцюга залишилася поза увагою науковців. Але поки ми не можемо ні підтвердити, ні спростувати причетність живописця до цієї пам'ятки. Проводячи паралель, зазначмо, що майже в усіх виданнях, присвячених Володимирському собору у Києві, згадується про Василя Поленова, якому пропонували працювати над його розписами. Тож, якщо з'ясується, що О. Мурашко все-таки відмовився від цієї роботи, не варто нехтувати інформацією, що така пропозиція все-таки була.

До речі, у Національному художньому музеї Республіки Білорусь зберігається портрет Л. Бенуа пензля О. Мурашка. Картину було придбано 1954 р. у Ксенії Фролової [434, с. 131–132] — дружини Микити Фролова, старшого сина Володимира Фролова та доньки Л. Бенуа Ніни, які побралися 1905 р. [418, с. 207]. Перш ніж потрапити до музею, портрет багато років зберігався в родині Фролових-Бенуа. Можливо, Мурашко писав Л. Бенуа саме під час роботи у Дармштадтській церкві, але точно не раніше осені 1902 р., бо, судячи з листів, вони не були особисто знайомі.

3 лютого 1903 р. Мурашко повернувся до Санкт-Петербурга [84, арк. 46], аби подати черговий звіт і отримати продовження пенсіонерського утримання ще на один рік, який він планував провести винятково у Росії, скориставшись здобутим у Європі досвідом. Але склалося інакше.

У цей же час Мурашко чи не вперше виступає в ролі учасника виставки у рідному Києві. Тоді художник показав тільки дві роботи: «Портрет дівчинки» та «Етюд» [114, арк. 99; 315, с. 7], на якому було зображене оголене тіло. Мурашка одразу помітили місцеві критики [137, с. 4], а Микола Іванович Мурашко, також учасник виставки, писав: «Мурашко молодой, и Мурашко старый. Начнем с последнего. Это мой старый приятель, я его очень люблю. Но что-же я ему скажу? Могу только потрепать по плечу и сказать: любишь братъ, но... вот это проклятое, но. Ведь живопись женщина, ей нужна молодость, смелость, а ты вечно на коленях стоял, да хныкал. Она к тебе спиной так и осталась. Вот к племяннику твоему она иначе относится. Жестокая, неблагодарная, посмотри, какие она ему глазки делает. Да с него будет прок. Это его не последние работы, но уже в портрете девочки полная смелость кисти видна. У покойного И. Н. Крамского была идея, что мастер уже рождается готовым, что и учится он как-то на лету» [247, с. 4]. До речі, на той час дядько мав у своїй колекції одну роботу племінника [324, с. 5], придбану за 5 крб.

Про весняну виставку в 1903 р. у Санкт-Петербурзі точної інформації немає, але завдяки матеріалові Петра Перекидька ми знаємо, що Мурашко показав на ній роботи з паризького циклу. Потім виставка переїхала до Москви, щоправда, в дещо іншому форматі через те, що багато картин було продано у столиці. Критик не був від неї в захваті, але з іншої причини: «Останній [Мурашко — Д. Д.], дуже талановитий учень Рєпіна, вже два роки присилає нецікаві дурнички з паризького життя, але зробив собі закордонне пенсіонерство прегарною й великою картиною „Похорон гетьмана“» [235, с. 210]. Як бачимо, П. Перекидька зовсім не надихають нові роботи Мурашко, які в його очах виглядають пустощами. Набагато ціннішою здається йому рання картина художника, що пов'язана з українською історією, показує національний типаж і національний характер. Така оцінка цілком зрозуміла, бо це — погляд зі Львова, який на той час входив до Австро-Угорської імперії. Бажання зберегти самобутність українського мистецтва відчувалася тут

надзвичайно гостро, і тому в паризьких картинах Мурашка критик побачив не стільки його живописні досягнення, скільки національне знеособлення.

Талант художника стрімко розвивався, і незабаром написані ним картини почали набувати шаленої популярності. Одним з перших колекціонерів, у чиєму зібранні з'явилися твори О. Мурашка, був архітектор і громадський діяч Георгій Павлович Шлейфер (1855–1913). Те, що він купив роботу О. Мурашка вже у 1903 р. — дуже важливий акцент, адже Шлейфер був справжнім колекціонером, а не просто людиною з оточення художника. Тим паче, що йдеться про готову, а не виконану на замовлення, роботу. Можливо, це був «Портрет дівчинки», що демонструвався у лютому в київському Музеї старожитностей та мистецтв?

У листопаді 1903 р. колекціонер представив частину власного зібрання на виставці картин та етюдів російських художників. Експонувався серед них і «Портрет дівчинки» О. Мурашка [114, арк. 143 зв.; 318, с. 6], очевидно, придбаний на початку того ж року. У 1910 р. Г. Шлейфер замовив митцеві власний портрет (нині в колекції НХМУ), що прикрасив ідальню його особняка на вул. Інститутській, 13. Авторську копію портрета донька архітектора вивезла у 1920-х рр. до Росії, а згодом до Франції. Сьогодні ця робота експонується у Музеї історії Києва, до зібрання якого її передала 1995 р. онука Г. Шлейфера, громадянка Франції Ірина Іванівна Трад [376, с. 181 – 188].

У 1903-му, наприкінці третього року перебування за кордоном, Мурашко планував показати свої картини на Осінньому Салоні [77, арк. 2], який влаштовувався тоді вперше. Іноземці без особливих перешкод могли брати у ньому участь, як і у виставках Весняного салону (Салону незалежних), де зазвичай демонструвалися тисячі робіт. Та, як пише М. І. Мурашко, Олександр не встиг подати заявку на участь. Наприкінці 1903 р. він повернувся до Санкт-Петербурга і більше не здійснював таких тривалих подорожей за межі Російської імперії.

Висновки до розділу

На формування світогляду та мистецьких принципів О. Мурашка впливало чимало факторів, зокрема виховання у родині дядька, котрий, як і мати художника, був сином священика і не виключено, що й сам служив у церкві; закоханість у природу; навчання у рисувальній школі Миколи Мурашка, де у той час домінували ідеї передвижників; можливість спостерігати за роботою видатних живописців у Володимирському соборі; навчання в ІАМ і спілкування з Іллею Рєпіним; подорож до Італії, Мюнхена та Парижа.

Величезне значення для формування О. Мурашка як людини і художника мали стосунки з родиною Прахових. Глава сім'ї, Адріан Вікторович, кілька років фінансово підтримував талановитого юнака, виплачуючи йому щомісяця певну суму; 1893 р. долучив до роботи у церкві св. Миколая на Аскольдовій могилі, сприяв примиренню з вітччимою і вступу до Петербурзької Академії мистецтв.

Обдарованість Мурашка дозволила йому перейти з вільних слухачів ІАМ до її учнів і стати вихованцем Іллі Рєпіна. Під впливом історичних полотен свого славетного наставника молодий митець пише картину «Похорон кошового», що принесла йому звання художника і право на пенсіонерську поїздку за кордон для вдосконалення майстерності.

Можливість ознайомитися з багатющими колекціями іноземних музеїв, побачити, «чим живе» сучасний мистецький світ та опинитися у самому «серці» художнього життя у Парижі, сприяли професійному зростанню та розширенню світогляду молодого митця, збагаченню його творчої матери, що відтоді набула імпресіоністичних рис.

Уже в роки навчання в ІАМ О. Мурашко стає активним учасником художнього життя, демонструючи свої роботи у Санкт-Петербурзі, а згодом у Москві та Києві. Його ранні твори були нагороджені медалями та грошовими преміями, і саме тоді Мурашко заявив про себе як видатний портретист. «Паризькі» картини привертали увагу незвичними сюжетами, а головне —

свободою письма, яка з'явилась у Мурашка саме під час перебування за кордоном.

Важливо й те, що молодого художника помітили не тільки професори ІАМ і критики, а й колекціонери, зокрема О. Бахрушин і Г. Шлейфер, які купляли твори Мурашка та робили йому замовлення.

РОЗДІЛ 3

ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА В МИСТЕЦЬКІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ГАЛУЗЯХ (1904 — лютий 1917)

3.1. Участь О. Мурашка у художньому житті Російської імперії та мистецьких центрів Європи

1 січня 1904 р. пенсіонерська поїздка О. Мурашка офіційно завершилася [84, арк. 49]. Повернувшись до Петербурга, він поринув у мистецьке життя столиці і став одним із членів-засновників Нового товариства художників (рос. Новое общество художников), статут якого був затверджений 3 лютого 1904 р. [435, с. 147–149].

Ідея організувати творче об'єднання виникла наприкінці 1903 р. у молодих митців, переважно колишніх учнів І. Рєпіна та А. Куїнджі. Основною метою Товариства була підтримка випускників художніх навчальних закладів Російської імперії шляхом активної виставкової діяльності та сприяння у продажі їхніх робіт. Незмінним головою об'єднання протягом усього його існування (з 1904 до 1917 р.) був Дмитро Кардовський [272, с. 138], секретарем — Олександр Гауш; до числа членів-засновників входили Костянтин Богаєвський, Михайло Латрі, Микола Околович, Микола Петров, Микола Пирогов, Микола Фокін, Олександр Штурман та ін. Усього за час діяльності НТХ було здійснено 10 мистецьких заходів.

Можливо, документи, що нині зберігаються у фонді № 25 Відділу рукописів Державного Російського музею у Санкт-Петербурзі, дозволили б чіткіше окреслити роль українського художника у діяльності НТХ, але авторів цих рядків вони наразі недоступні. Тож, на даний момент ми знаємо тільки те, що Мурашко входив до числа засновників НТХ і брав участь у перших чотирьох виставках об'єднання.

На першій виставці, що відкрилася на початку лютого 1904 р., він експонував чимало робіт, здебільшого написаних у Парижі [329, с. 3, 6, 9]. Про них, зокрема, йдеться у статті О. Блока: «Мурашко написав большой триптих

„В сумерках“. Картина знакома ощутившим тайны большого города, блистательного беспутства. Искра надежды всегда теплится в самом сердце безнадежного ужаса. На главном полотне фигура рыжей парижанки в черном газе, с собачкой на розовых пальцах руки, с чувственным оскалом зубов; но на утомленных веках бродит пугливая заря. Другая — пришла в город из Пиреней и, может быть, больше подруг заставила согнуться человека с усталой спиной, с белой рукой, одного из „безликих“ вечернего ресторана» [168, с. 47]. Зазначмо, що нині триптих роз'єднаний: дві його бокові стулки зберігаються в НХМУ, центральна частина — у Харківському художньому музеї. На тій же виставці демонструвалася ще одна робота Мурашка, про яку також згадує Блок: «Полный тайного смысла портрет болезненной девочки в гробовом газете — тоже работа Мурашко» [168, с. 47].

Створення НТХ та дві перші виставки припали на час Російсько-японської війни. У попередньому розділі ми вже побіжно згадували, що в архіві митця збереглися дві газетні вирізки, що стосуються мобілізації. На них, як і на багатьох інших документах Мурашка, є залишки клею, тобто колись вони склали окрему (можливо, частково втрачену) підшивку. У випадку з іншими документами, наприклад, листами дружини, таке ретельне зберігання цілком зрозуміло, але навіщо Мурашко вирізав і підклеював ці повідомлення, якщо він входив до ополчення, яке у бойових діях задіяне не було? За браком додаткових джерел пояснити це важко, але сама наявність вирізок свідчить про особливу увагу митця до подій 1904–1905 рр.

За свідченнями Є. Кузьміна [16, арк. 22 – 23] та М. Бурачека, у Петербурзі Мурашко написав портрет імператриці-удови Марії Федорівни, матері Миколи II [341, с. 124]. Обидва автори твердять, що отримати це замовлення молодому живописцеві допоміг його вчитель І. Рєпін. Схоже, що Бурачек і Кузьмін укотре спиралися на одне джерело, та на яке саме, нам невідомо, як і невідома доля самого портрета.

На другій виставці НТХ, що проходила у Санкт-Петербурзі 1905 року, О. Мурашко експонував портрет Ольги Нестерової [193, с. 4; 330, с. 5], доньки

Михайла Нестерова, та портрет графині Тетяни Голенищевої-Кутузової [236], у заміжжі Куломзіної, доньки російського поета Арсенія Голенищева-Кутузова. Місцезнаходження останньої роботи поки не встановлене, а от портрет О. Нестерової (до речі, вже друге її зображення, створене Мурашком) зберігається у Башкирському державному художньому музеї імені М. В. Нестерова в Уфі.

Ще один факт біографії митця, занотований його дружиною і згадуваний мало не у всіх присвячених Мурашку матеріалах, стосується його поїздки за кордон у компанії Олександра Ніколовича Терещенка (1856–1911) [292, с. 53] — представника відомої родини українських промисловців, колекціонерів і меценатів. Як пише Ю. Михайлів, під час подорожі Францією, Італією, Алжиром і Тунісом Мурашко створив два солідних альбоми прекрасних малюнків, що «дісталися Терещенкові», і робить примітку, що альбоми загинули [211, с. 144]. Водночас М. Прахов вказує на те, що альбомів було не два, а чотири [288, с. 279]. Без першоджерела, та навіть за його наявності, розібратися у цій ситуації важко: допомогти могли б лише додаткові матеріали. Але якщо ця поїздка справді відбулася 1905 р., то вочевидь вона не була надто тривалою, оскільки у щоденнику Миколи Мурашка є записи про перебування Олександра Олександровича у Києві в березні, квітні, липні та вересні [76, арк. 62, 81, 90–91, 93, 94]. Тоді ж О. Мурашко отримав від О. Терещенка пропозицію одержувати щомісячно чималу суму за умови, що всі його майбутні твори ставатимуть власністю мецената. Художник на це не погодився, втім з опису великої колекції Олександра Ніколовича відомо, що там було кілька полотен Мурашка, а також виконані ним копії портретів батьків О. Н. Терещенка з оригіналів М. Кузнецова [87, арк. 35 – 39].

У Києві митець написав свою легендарну картину «Карусель». За словами М. Прахова, її було створено на Житньому базарі. Збереглося декілька відбитків фотознімка авторства Миколи Адріановича, де ми бачимо О. Мурашка у його київській майстерні на тлі «Каруселі». У перших числах липня 1905 р. М. І. Мурашко записав у щоденнику: «Он [Олександр] счастливый

кончил женский портрет и у него на мази интересная картина» [76, арк. 81]. Не виключено, що Микола Іванович мав на увазі «Карусель» або «Зиму» (приватна колекція), створену у той же період. Перш ніж представити нову картину за кордоном, про що йтиметься далі, художник показав її у Санкт-Петербурзі [331, с. 4], а згодом і у Києві [317, с. 4].

Взагалі 1905 р. видався вельми плідним у творчому сенсі. Крім «Каруселі» Мурашко написав портрети Олени Прахової за кроснами, Анни Крюгер-Прахової з немовлям на руках [195, с. 4], Олександри Мурашко («На ковзанці»). На початку наступного року вони демонструвалися на 3-й виставці НТХ [331, с. 4], що проходила у Петербурзі з 5 лютого до 26 березня. Надзвичайно цікавий запис зробив у зв'язку з цим 14 січня 1906 р. Микола Мурашко: «Сашко большой артист, показал всю свою мещанскую мелкую душку. И уехал в Петербург думаю навсегда, здесь ему делать нечего. Корней пустить он не мог» [76, арк. 104]. Втім, сталося інакше, і художник повернувся до Києва, де у тому ж 1905 році познайомився зі своєю майбутньою дружиною, донькою київського нотаріуса Маргаритою Крюгер.

Роблячи огляд петербурзької виставки, М. Прахов відзначив етюд «Дрова» Олександра Савінова (1881–1942) [237, с. 89–90]. У листі до автора етюду Д. Кардовський писав, що його робота сподобалася О. Мурашку, який цікавився: «...не уступили ли бы Вы ему подешевле Ваш этюд с дровами» [272, с. 107]. Проте вже у наступному посланні він повідомляє: «...Ваши „дрова“ я продал не Мурашко за 75, а Гаушу за 150...» [272, с. 108]. Але навіщо митцеві потрібно було купувати твір Савінова, особливо з огляну на його тодішнє скрутне фінансове становище? Можливо, він планував згодом його продати, або вже тоді збирав власну колекцію? На користь другого припущення свідчить фотографія 1911 р., зроблена у майстерні О. Мурашка, де над робочим столом можна помітити ряд творів, які, на наш погляд, навряд чи належать його пензлю. Крім того, на 7-й виставці київських художників 1915 р. демонструвався етюд «Кози» А. Крюгер-Прахової з поміткою у каталозі: «Собств[енность] А. А. Мурашко» [304, с. 6]; а у 1962-му донька художника

К. Гай передала до київського музею роботу А. Маневича «Баржі», що, вочевидь, дісталася їй у спадок від батька. Найімовірніше, Мурашко збирав твори художників, що належали до його безпосереднього оточення; можливо, деякі з них були подаровані самими авторами. І хоча ця колекція була зовсім невеликою, вона дає уявлення про мистецькі смаки її власника.

На початку травня 1906 р. О. Мурашко поїхав на пленер на Полтавщину, про що можна дізнатися з його листування з Оленою Праховою. Штampi на конвертах від листів Олени Адріанівни свідчать про перебування живописця у селі Нова Гребля Пирятинського повіту Полтавської губернії (нині Прилуцький район Чернігівської обл.). Письмове спілкування Мурашка з Праховою доволі змістовне. Завдяки йому, зокрема, можна відтворити драматичну історію, що сталася з митцем під час роботи на пленері, коли селяни знищили картину, яку він збирався продемонструвати на 4-й виставці НТХ. Також у листах частково відображений один з епізодів Першої російської революції, а саме суд над повсталими київськими саперами. Схоже, художник зі співчуттям ставився до протестуючих і навіть сам читав заборонену літературу. На таку думку наводять рядки з листа О. Прахової: «Переслать (книгу — Д. Д.) под бандеролью не решаюсь, чтобы не навлечь на Вас подозрение в неблагонадежности: пока это понятие остается в прежней силе» [358, с. 71]. Побоювання Олени Адріанівни були пов'язані з посиленням поліцейського нагляду за приватними поштовими відправленнями у 1905–1907 рр.

У одному з листів Мурашко просить Прахову влаштувати його на якийсь час в Абрамцево, але документів, які б підтверджували, що художник колись гостював у маєтку С. Мамонтова, не виявлено. Вже у серпні він знов працює у Києві та Бучі, про що говорять записи у щоденнику Миколи Мурашко.

У тому ж джерелі вказано, що впродовж вересня був написаний портрет доньки Миколи Івановича, Лідії Миколаївни Мурашко (у заміжжі Малярової) [76, арк. 126]. Наприкінці 1920-х рр. твір надійшов до музею [12, арк. 27–27 зв.] (нинішнього НХМУ), проте сьогодні його у колекції немає. Найімовірніше він був втрачений у роки Другої світової війни.

Одночасно з портретом Лідії Мурашко художник створив картину «Дівчина» (Дніпропетровський художній музей). Цікаво, що 1906 року сніг випав вже у вересні, що й дозволило написати зимовий етюд на початку осені. У щоденнику М. Мурашка навіть є вклеєна фотографія, на якій зафіксовано момент роботи над картиною. Дивує тільки, що ми бачимо на ній голі дерева, адже це зовсім не характерно для вересня навіть при аномальній погоді.

У роки, про які зараз йдеться, до найближчого оточення Олександра Олександровича входив художник-пейзажист, виходець з Уралу Микола Михайлович Фокін (1869–1908), з яким Мурашко міг зблизитися у період заснування НТХ. Про їхню дружбу пишуть М. Бурачек [341, с. 129–130] та Є. Кузьмін [16, арк. 23], спираючись, як нам здається, на одне, знов-таки, невідоме нам джерело. Зокрема, обидва згадували, що О. Мурашко мешкав на дачі свого приятеля у Фінляндії, яка у той час входила до складу Російської імперії. Враховуючи те, що 1908 р. Фокін передчасно помер від туберкульозу, поїздка могла відбутися приблизно 1907 р. Завдяки каталогу 5-ї виставки НТХ вдалося встановити адресу майстерні М. Фокіна: залізнична станція Мустамяки (фін. Mustamäki), село Неувола [328, с. 19] (фін. Neuvola) — у ті роки популярне серед петербуржців місце відпочинку (нині селище Горьковское Виборзького району Ленінградської обл.).

Попри всі переваги, перебування у столиці було пов'язане з рядом труднощів. «Интенсивная художественная жизнь в Петербурге привлекает А[лександра] А[лександровича], но люди, природа в сев[ерной] столице не по душе ему, и его по-прежнему тянет на юг, — писала у спогадах Маргарита Мурашко. — Кроме того, и материально приходится трудно в Петербурге: у отца он денег ни за что не хочет просить, заказов мало, и приходится иной раз голодать» [292, с. 52]. Голова НТХ Д. Кардовський згадував, що після однієї з перших виставок її учасники отримали трохи більше ніж по 6 крб. дивідендів [272, с. 140].

Про тяжке фінансове становище митця свідчать і адресовані йому листи Миколи Мурашка [25, арк. 1; 26, арк. 1]. Дякуючи Лесі Толстовій, дослідниці

життя та творчості Миколи Івановича, чотири послання вдалося впевнено датувати 1907 роком, хоча точну дату містить лише одне з них. Брак грошей небожа змусив дядька клопотати щодо нових замовлень, і вже у березні 1908 р. у його щоденнику з'являється запис про портрет Івана Ніколовича Терещенка, котрий Олександр мав створити саме для Миколи Мурашка [76, арк. 184]. Нагадаймо, що Іван Терещенко фінансував школу Миколи Івановича, і останній вочевидь хотів мати на пам'ять його портрет.

Упродовж березня-квітня 1907 р. О. Мурашко брав участь у 4-й виставці НТХ, де експонував ряд портретів [327, с. 9].

У квітні 1907-го митець звернувся до Академії з проханням: «Желаю этим летом посетить некоторые Северные монастыри для изучения быта и Русских древностей». На поїздку колишній учень просив 100 крб., але йому було відмовлено [84, арк. 54], незважаючи на клопотання І. Рєпіна: «Не найдет ли возможным Академия художеств приобрести что-либо из работ А. А. Мурашко на эту сумму <...> это поддержало бы даровитого художника и Академия не была бы „в накладе“» [84, арк. 52]. Мабуть, відмова Академії остаточно змусила Мурашка залишити Санкт-Петербург і переїхати до Києва. У згаданому каталозі виставки НТХ, що відкрилася у лютому 1908 р., вказано вже його київську адресу, хоча участі у самій виставці художник не брав. Узагалі, серйозної ролі у діяльності НТХ Мурашко не відігравав, і радше виступав як експонент.

Навесні 1908 р. митець працював над розписами церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Славуті, місті на Волині (нині у Хмельницькій обл.), тодішній резиденції князів Сангушків. Маргарита Августівна згадувала [292, с. 68–69], що Мурашко пропонував їй їхати разом з ним, але вона відмовилася. До речі, рукопис дружини художника — єдине з відомих джерел, де йдеться про цей факт біографії О. Мурашка. Щоправда, збереглися три фотографії, одну з яких зроблено безпосередньо під час роботи у церкві [73, арк. 1], дві інші — на подвір'ї, либонь, десь неподалік. Завдяки підпису на звороті однієї з фотографій, що знаходиться у приватній колекції Наталії Вязігіної (Санкт-

Петербург), вдалося ідентифікувати художника Семена Карповича Івковського (1874–1927), який працював у Славуті разом з О. Мурашком. На жаль, побачити ці розписи ми не можемо, оскільки кілька років тому їх «поновили», фактично сховавши під новим фарбовим шаром.

У серпні Олександр повернувся до Києва, де, судячи з щоденникових записів Миколи Івановича, не був з другої половини квітня (ці дати збігаються зі свідченнями Маргарити Мурашко). І майже одразу почалася підготовка до ювілейної виставки на честь 40-річчя художньо-педагогічної діяльності М. І. Мурашка. 10 листопада Микола Іванович записує: «Орудуюм с Шашей в музее» [76, арк. 218], а вже через чотири дні експозиція відкрилася у Київському художньо-промисловому та науковому музеї імені государя імператора Миколи Олександровича [140, с. 3] (нині НХМУ). Вперше Олександр Мурашко демонстрував киянам таку велику кількість творів — 17 завершених робіт [317, с. 4–5]. Саме їм було приділено левову частку рецензії, вміщеної «Киевлянином» [190, с. 3], а ілюстровані додатки інших київських газет відтворили на своїх сторінках репродукції його робіт, персональне фото [238, с. 366; 239, с. 371] й навіть шарж українського художника-авангардиста Олександра Богомазова на картину «Старий вчитель» [169, с. 396], що явно свідчило про інтерес до творчості живописця.

Роком пізніше О. Мурашко розпочав викладацьку діяльність у Київському художньому училищі [192, с. 26]. У листі до Прахових, датованому 28–31 березня 1909 р., Маргарита Мурашко (у той час ще Крюгер) писала: «Заниматься будем — я в гимназии, он в училище до самого дня свадьбы, т. е. до 18-го [апреля] включительно» [292, с. 105]. Враховуючи те, що Мурашко не викладав у жодному іншому училищі, опосередкована згадка Маргарити Августівни спростовує інформацію, що він приступив до роботи в КХУ на початку нового навчального року, восени 1909-го [191, с. 37; 288, с. 281]. Водночас, в оглядах мистецьких навчальних закладів, зроблених київськими критиками наприкінці 1909 р., приділено увагу майже всім викладачам КХУ, за винятком хіба що О. Мурашка [141, с. 12 – 15].

19 квітня 1909 р. 33-річний Олександр Мурашко та 28-річна Маргарита Крюгер побралися. Таїнство вінчання відбулося у Десятинній церкві, для обох шлюб був першим. Свідками виступили п'ятеро осіб, які красномовно представляють коло спілкування молодят і їхніх сімей. Поручниками нареченої були студент Політехнічного інституту Йосиф Іванович Верисоцький та друг родини Крюгерів Михайло Михайлович Воскобойников (1873–1942) — зоолог-морфолог, на той час приват-доцент київського Університету св. Володимира. Представниками нареченого — статський радник Іван Йосифович Верисоцький, інженер-будівельник Володимир Єлисейович Трегубов і двоюрідний брат Олександра Олександровича по батьківській лінії Георгій (Жорж) Федосійович Мурашко [117, арк. 64 зв. — 65].

Невдовзі після вінчання пара вирушила у весільну подорож до Венеції (зберігся ряд венеційських етюдів, один з них навіть містить точну дату: «27 апр. 1909 г.»). Далі шлях пролягав через Неаполь на о. Капрі, де в той час мешкала велика родина Прахових. Там Мурашко створив яскравий та сонячний портрет дружини, який 1962 р. донька художника передала нинішньому НХМУ.

У музеї «Духовні скарби України» зберігається репродукція картини «Неділя» (згадується також як «Воскресный день», «Воскресный вечер», «Тихая грусть», «Тихое горе», «Pomeriggio domenicale», «Après midi de dimanche»), написаної Мурашком 1909 р. Оскільки у 1911 р. Мурашко створив ще одну роботу з назвою «Неділя», то ми послуговуватимемося назвою «Тихий смуток», аби уникнути плутанини, тим паче, що М. Прахов твердив, що це й є авторська назва. Два штампи (внизу на лицьовій стороні та на звороті) свідчать, що роботу було знято італійським фотографом Томазо Філіппі (Tomaso Filippi) у період венеційської виставки 1910 р., про яку йтиметься далі. Саме завдяки цьому чорно-білому знімку ми знаємо, що на картині були зображені дві жіночі постаті на тлі осіннього пейзажу. Світлина наклеєна на картонне паспарту, позаду якого міститься надзвичайно цікавий напис, зроблений 1957 р. М. Праховим. Микола Адріанович твердить, що жінку похилого віку О. Мурашко

писав з Софії Григорівни Філіпсон, близької подруги Прахових, яка доводилася рідною сестрою княгині Наталії Григорівни Яшвіль (у дівочтві Філіпсон) (1862–1939), власниці маєтку на хуторі Княгиніне в чотирьох верстах від села Сунки (у той час Черкаський повіт Київської губернії, нині Смілянський район Черкаської обл.). Сестри перетворили хутір на справжній мистецький осередок, організувавши артіль народних промислів. Для відпочинку та роботи у Княгиніне приїжджали Я. Станіславський, М. Нестеров, який саме там написав 1905 р. портрет Н. Яшвіль; бував у сестер і М. Прахов, створивший у Сунках серію робіт «Тясминські далі». Влітку 1911 та 1912 рр. гостями княгині були й Мурашки.

Та повернімося до картини «Тихий смуток». За словами М. Прахова, постать молодої дівчини художник писав з Тетяни Миколаївни Яшвіль (у заміжжі Родзянко) (1892–1933), доньки княгині, а саму картину створив у Княгиніному. Виходить, що після весільної подорожі подружжя відправилося на Черкащину, про що біографам Мурашка відомо не було. Художник дійсно добре знав родину Яшвіль — Філіпсон, свого часу писав портрети усіх трьох її представниць. На жаль, портрети Н. Яшвіль та С. Філіпсон не датовані, натомість етюд жіночої голівки (Т. Яшвіль) містить дату «1907» [333, с. 87].

На сьогоднішній день запис М. Прахова — єдине джерело, де вказані прізвища зображених та є інформація про перебування Мурашка в 1909 р. у маєтку княгині Яшвіль. Звісно, це потребує додаткового підтвердження, особливо з огляду на те, що жоден з дослідників творчості художника не дублював наведених свідчень, хоча «Тихий смуток» згадували майже всі. Ю. Михайлів не називає місця створення картини, але твердить, що її було написано впродовж трьох серпневих тижнів [211, с. 147].

З 1909 р. і до початку Першої світової війни Олександр Мурашко брав активну участь у заходах Мюнхенського сецесіону, організованого 1892 р. відомими німецькими художниками П. Хеккером, Ф. фон Штуком, Ф. фон Уде та ін. Трохи пізніше аналогічні об'єднання з'явилися у Дармштадті, Дрездені, Відні, Берліні. Їх учасники протиставляли себе офіційному академічному

мистецтву (лат. *secessio* — відокремлення, вихід) і в майбутньому суттєво вплинули на розвиток модерністських течій.

Виставки Мюнхенського сецесіону влаштовувалися декілька разів на рік, інколи персональні, частіше — збірні, до того ж кожні чотири роки відбувалися міжнародні імпрези (можливо, така періодичність встановилася не відразу, оскільки слово «сецесіон» з'являється тільки на титулі шостого каталогу у 1897 р.). Останні зазвичай проходили у «Скляному палаці» — виставковому залі, зведеному поблизу старого ботанічного саду (до наших днів не зберігся). У період закордонної подорожі Маргарити та Олександра Мурашків відкрилася X міжнародна художня виставка [338, с. 99, 339], що тривала з червня по жовтень 1909 р. Її учасниками стали сотні митців з Німеччини, Бельгії, Данії, Франції, Італії, Іспанії, Нідерландів, Австро-Угорщини, яку, зокрема, представляв професор Віденської та Мюнхенської академії Густав Клімт. Усі роботи були поділені на сектори за країнами. Художникам Російської імперії, серед яких були І. Рєпін, В. Сєров, М. Нєстеров, В. Маковський, А. Васнецов, О. Бенуа та ін. (загалом понад 50 осіб), надали дві зали. Експонувалися на виставці й роботи молодих митців — Б. Кустодієва, І. Кулікова, М. Петрова, М. Фокіна, О. Мурашка.

На відміну від старших колег, що вже брали участь у німецьких виставках [381, с. 193–235], Мурашко подібного досвіду не мав, тому твори для дебюту відбиралися ним дуже ретельно. Заявити про себе європейському глядачеві художник вирішив двома картинами — «На ковзанці» (1905) та «Карусель» (1905–1906), які, напевно, здавалися йому найкращими на той момент. До того ж вони вже демонструвалися на виставках і були схвалені критиками. Обидві містили підписи латиницею, можливо, поставлені безпосередньо перед мюнхенською виставкою.

У рамках заходу проходив і конкурс, за результатами якого присуджувалися медалі та дипломи. На початку червня 1909 р. організатори оголосили переможців: О. Мурашко отримав золоту медаль другого класу за картину «Карусель» [18; 338, с. XXII]. Полотно було відтворене у каталозі

виставки, а такої честі удостоювалися лише найкращі з представлених робіт. Про успіх художника невдовзі було повідомлено у Києві [240, с. 198]. Крім Мурашка, медалями другого класу було нагороджено 12 російських живописців: А. Архипов, Г. Горелов, В. Маковський, М. Фешин, М. Петров та ін. Медалі першого класу отримали лише двоє — М. Нестеров і С. Колесников.

Український художник одразу звернув на себе увагу німецької критики, про що свідчать численні прохання на дозвіл репродукувати нагороджену роботу на сторінках солідних видань, як-от «*Illustrierten Zeitung in Leipzig*» [44, арк. 1] чи «*Die Kunst für Alle*» [42, арк. 1–1 зв.], а також пропозиції взяти участь у інших європейських виставках, зокрема, від організаторів *Grosse Berliner Kunst-Ausstellung* [43, арк. 1; 49, арк. 1]. Зрештою мюнхенський ілюстрований журнал «*Die Kunst für Alle*» відтворив «Карусель» на фронтисписі листопадового номера [258, s. Abb. S. geg. 49], завдяки чому ми знаємо, як виглядала робота у кольорі. Згадувався О. Мурашко і в детальному огляді найцікавіших учасників виставки, вміщеному у тому ж випуску журналу [258, s. 58].

У каталозі навпроти обох картин стояли зірочки, які означали, що роботи можна купити. Вже у серпні художник отримав телеграму, де було сказано, що за «Карусель» пропонується 1 200 німецьких марок [57, арк. 1]. Судячи з пізніших документів, Мурашко пристав на цю пропозицію [45, арк. 1]. За вирахуванням 10% комісії за продаж, витрат на каталог і телеграму, які стягувалися організаторами виставки, він отримав близько 1 000 марок [46, арк. 1], що по тодішньому курсу становило майже 500 крб. Ю. Михайлів називає іншу цифру — 3 000 карбованців [211, с. 146], та, вочевидь, йдеться про конвертацію на 1929 р., коли було опубліковано його статтю. Хай там що, а сума в 500 крб. була на той час досить солідною. Для порівняння: хліб коштував до 10 коп., ціна річної підписки на журнал «*Искусство и печатное дело*» складала 8 крб., а за окремий номер (з доставкою та пересилкою) — 1 крб. За свідченням того ж Михайліва, київський колекціонер Оскар Гансен

відмовився купити «Карусель» за 300 карбованців, вважаючи цю суму занадто великою [211, с. 146].

Покупцем картини виявився Макс Маркус (Max Marcus), гофрат (надвірний радник) з Будапешта [46, арк. 1]. Відтоді слід картини губиться, всі спроби розшукати її успіху не принесли; принаймні у державних колекціях Угорщини творів Мурашка ніколи не було. Твердження ґрунтується на відповідях, що надав 2015 р. автору цих рядків Музей образотворчого мистецтва в Будапешті (Szépművészeti Múzeum, Budapest). Картина «На ковзанці» повернулася до Києва і нині зберігається у колекції НХМУ.

Наприкінці жовтня 1909 р. Мурашку було запропоновано провести персональну виставку у Німеччині. Ініціатива належала галереї, заснованій Едуардом Шульте (Eduard Schulte), але в той час її очолювали його сини Герман Шульте та Едуард Шульте-молодший. Галерея мала філії у Кельні, Дюссельдорфі та Берліні, отже була можливість показати твори українського майстра у кількох містах. Експозицію склали 25 картин [211, с. 146], був серед них і портрет Жоржа Мурашка у човні, який відмітили на сторінках «Berliner Tageblatt» [15, арк. 6; 60, арк. 1 зв.] (нині картина зберігається у приватній київській колекції); демонструвалися у Німеччині також «Тихий смуток» [59, арк. 1] і портрет дружини художника «На терасі». Загальну оцінку творам Мурашка дала газета «Kölnischen Volkszeitung» [61, арк. 1; 257, s. 1].

У той же період художник отримав пропозицію від депутата парламенту Італії, генерального секретаря міжнародної виставки у Венеції Антоніо Фраделетто (Antonio Fradeletto) [47] представити свої роботи на ІХ Венеційській бієнале. За планом захід мав відбутися 1911 р., але організатори змушені були провести його роком раніше через масштабну виставку в Римі на честь 50-річчя об'єднання Італії, що також припадала на 1911-й рік. За браком часу відбір робіт художників з Російської імперії здійснювався на основі тих речей, що експонувалися 1909 р. у Мюнхені [398, с. 174].

Одночасно з закордонною публікою творчість Мурашка починають відкривати для себе і кияни, адже навіть ті, хто серйозно цікавився мистецтвом,

до 1910 року могли бачити лише окремі його картини. Виняток складала хіба що згадувана нами ювілейна виставка Миколи Мурашка, що відбулася наприкінці 1908 р., за дев'ять місяців до смерті «старого вчителя» [241, с. 303]. Художник К. Трохименко писав: «Ми [учні КХУ] познайомилися з його творчістю з німецького журналу [„Die Kunst für Alle“], де було вміщено репродукцію з його картини „Карусель“» [79, арк. 43]. Про те ж читаємо у М. Бурачека: «З О. О. Мурашком, як з художником, ми знайомилися частинами, з тих творів його, якими він не так часто обдаровував наші вистави. Між виставками траплялися перерви 2–3 роки...» [174, с. 26]. Однак тепер ситуація змінилася. У березі-квітні 1910 р., тобто у період проведення персональної виставки Мурашка у Німеччині, у Міському музеї (нинішньому НХМУ) відбувалася III виставка київських художників [310, с. 9], лідером яких у той час був Костянтин Бахтін [114, арк. 63; 119, арк. 30], тому нерідко їх ще називають «бахтінцями». Мурашко показав на ній чотири роботи, зокрема портрети Олени Прахової «За кроснами» (1905) та Маргарити Мурашко на Капрі (1909), а також олійний портрет Павла Андреєва та графічний Софії Філіпсон, який автор газетного огляду відмітив окремо [178, с. 4]. Про два останні твори варто поговорити детальніше з двох причин. По-перше, як ми вже зазначали, О. Мурашко писав здебільшого людей зі свого оточення, але після успіху на європейських вернісажах він все частіше працює на замовлення. Саме так наприкінці 1908 р. були створені парні портрети подружжя оперних співаків Андреєвих, солістів Київської опери, які вважалися «своїми людьми» у родині Крюгерів. По-друге, у той період художник починає працювати у графічних техніках, про що й свідчить портрет С. Г. Філіпсон. Як і «Тихий смуток», він міг бути створений у 1909 р. на хуторі княгині Яшвіль.

22 квітня (за григоріанським календарем) 1910 р. у Венеції відкрилася міжнародна художня виставка, де експонувалися дві роботи Мурашка: портрет дружини «На терасі», написаний у липні після повернення до Києва з весільної подорожі [211, с. 147], та «Тихий смуток» [334, р. 94]. Перш ніж потрапити до

Венеції, обидві демонструвалися у рамках персональної виставки в галереї Шульте і були надіслані на початку березня з Берліна [48, арк. 1; 56, арк. 1].

Твори українського митця мали шалений успіх: варто лише сказати, що з трьох робіт, куплених на бієнале у представників Російської імперії [398, с. 174], дві належали пензлю Мурашка. «Тихий смуток» був придбаний за 3 000 італійських лір [51, арк. 1–2; 55, арк. 1], що складало майже 1 000 крб. — за тодішніми мірками велетенську суму.

У списку картин, складеному Маргаритою Мурашко, зазначено, що продана картина (фігурує під назвою «Воскресный день») потрапила до Нью-Йорка [70, арк. 1]. Науковці десятиліттями дублювали цю інформацію [424, с. 20], не маючи можливості її перевірити. У каталозі 1980 р., автором-упорядником якого була Л. Членова, написано, що робота зберігається у приватній колекції в Свердловську [389, с. 22, 25, 29] (нині Єкатеринбург), хоча насправді там знаходилася «Неділя» з трьома дівочими фігурами. Ми вже говорили про існування двох полотен із схожою назвою (1909 та 1911 рр.), тому є вірогідність, що у каталозі допущено друкарську помилку, яка полягає у переплутаних підписах до ілюстрацій № 47 і № 48 (адже українська, російська та англійська підтекстовка відрізняються, дата також). Водночас, Н. Асеева у ґрунтовному дослідженні, що вийшло 1989 р., писала, що на той момент «Неділя» 1909 р. зберігалася у приватному зібранні у Санкт-Петербурзі [345, с. 143]. Щодо однойменної картини 1911 р., то у 2017 р. її було виявлено в одній з російських приватних колекцій. Як бачимо, повний провенанс та нинішнє місцезнаходження «Тихого смутку» потребують уточнень.

Щодо другої експонованої картини — «На терасі», то її історія не менш загадкова. У рукописах самого Мурашка місцезнаходженням роботи названо палацовий музей у Бухаресті, у записах його вдови — королівська галерея Бухареста. Одначе «венеційські» листи [50, арк. 1–2; 51, арк. 1–2; 52, арк. 1–1 зв.] вказують на те, що твір потрапив до приватної колекції Іона (Жана) Лазера Каліндеру (Ion Lazăr Kalinderu) (1840–1913) — члена, а з 1904 р. президента Румунської Академії, радника та друга першого короля Румунії

Кароля I (1839–1914). Колекціонер заплатив за твір 900 франків (після вирахування «міського відсотку» та витрат на фотографії авторові залишилось з цієї суми 792 франки, або 292,15 крб.). До речі, Л. Членова, спираючись саме на листи з архіву НХМУ, писала про перебування картини «На терасі» в галереї румунського колекціонера.

Художнє зібрання Каліндєру включало твори декоративно-прикладного мистецтва, скульптуру, а також живопис і графіку румунських, фламандських, французьких, німецьких, італійських та іспанських майстрів. Невдовзі по смерті колекціонера на базі його спадку був утворений перший у Румунії приватний музей, що мав 23 зали і розміщувався у будинку Каліндєру в центрі Бухарєста. У 1934 р. журнал «Voabe de grâu» опублікував велику статтю, присвячену цьому музеєві, де серед митців, чії роботи представлені в експозиції, згадувався і Мурашко. У серпні 1944 р. внаслідок німецького бомбардування музейну будівлю було частково зруйновано, що спричинило загибель деяких творів, а згодом і закриття самого музею. Вцілілі експонати було передано до нинішнього Національного музею мистецтв Румунії (Muzeul Național de Artă al României). У 2015 р. ми звернулися до цієї установи з запитом щодо картини українського художника, але дістали відповідь, що жодного твору О. Мурашка у колекції немає. Таким чином, дізнатися про долю роботи «На терасі» після 1934 р. нам поки не вдалося.

Невдовзі після відкриття венеційської виставки помер Олександр Іванович Мурашко [252, с. 168]. Це серйозно вплинуло на Олександра, спричинивши його тривалу хворобу. Маргарита Мурашко у листі, надісланому 17 вересня 1910 р. Любові Андрєєвій-Дельмас, писала: «Заболел он [О. О. Мурашко] еще в июле, но недели две был на ногах и не долечился. Потом слег — и оказалось тиф; к счастью, впрочем, не в слишком тяжелой форме. Но можете себе представить, что это был за кошмар: он болен, квартира не устроена, дела запутаны, просто можно было голову потерять. Вы поймете, конечно, меня Любовь Александровна, это в то время нам было не до портретов <...> Теперь только недели две, как Ал[ександр] Ал[ександрович] встал и начал

поправляться» [83, арк. 1 зв. — 2]. Напевно, Маргарита Августівна не хотіла розкривати всі подробиці хвороби чоловіка, оскільки Ю. Михайлів, явно послуговуючись якимось джерелом, писав, що влітку-восени Мурашко нездужав через нервову гарячку [211, с. 148]. Незважаючи на поганий стан здоров'я, він продовжував виконувати обов'язки викладача та члена Ради КХУ, що підтверджує його підпис від 26 липня на дипломі випускника Костянтина Тимощука, що зберігається у приватній колекції родини Вінницьких (Київ).

За свідченням того ж Михайліва, восени художник із дружиною відправилися до Москви «подихати її мистецьким повітрям» [211, с. 148], і, вочевидь, побачитися з родиною Нестерових, що перебралася туди з Києва навесні.

1911 р. розпочався для О. Мурашка участю у журі міжнародного Салону художнього світлопису, організованого Київським товариством фотографів-аматорів «Дагер» на честь свого 10-річчя. З 1906 р. Товариство очолював фотохудожник, учений та педагог Микола Олександрович Петров (1875–1940) [342, с. 32–33], котрий входив до безпосереднього оточення О. Мурашка. Найімовірніше, Петров особисто запропонував живописцеві взяти участь у відборі знімків для виставки. Загалом журі складалося з 11 осіб, серед яких, окрім Мурашка та Петрова, були М. Воскобойников (двоюрідний брат М. Петрова та свідок Маргарити Крюгер на її вінчанні з Мурашком), княгиня Н. Яшвіль, художній критик Є. Кузьмін, архітектор В. фон Ейснер, видавець В. Кульженко, фотографи-аматори В. Фаворський, М. Бобир, О. Губчевський, В. Лебов [326, с. 4]. Цікаво, що останнього Мурашко портретував 1916 р. [69, арк. 9]; у 1922-му цей твір експонувався на посмертній виставці художника (у каталозі вказано 1915 р. [323, с. 5]), нині ж його доля невідома.

У Мультимедіа Арт Музеї (Москва) зберігається унікальна колекція створених Миколою Петровим фотопортретів, на яких можна побачити і самого Мурашка, і його дружину Маргариту, і тих людей, що позували живописцеві — Віру Дитятіну, Михайла Воскобойникова, Софію Філіпсон, Єлизавету Крюгер, Ксенію та Лідію Виноградських, Сігізмунда Кржижановського [445]. Завдяки

цим знімкам у дослідників з'явилася можливість ідентифікувати невідомих осіб, зображених на полотнах художника, зокрема Л. Виноградську та С. Кржижановського. Варто зазначити, що у той період Мурашко написав родинний портрет Петрових [69, арк. 4], що знаходився в їхній колекції; нинішнє ж його місцезнаходження не встановлене.

Поблизу публічної бібліотеки, де розміщувалася фотовиставка, та одночасно з нею у Міському музеї відкрилася 4-та виставка київських художників, що тривала з 22 січня до 27 лютого 1911 р. Її учасниками були К. Бахтін, О. Богомазов, В. Кричевський, П. Левченко, А. Маневич, О. Мурашко, М. Пимоненко та інші автори. Саме того року у назві групи з'являється слово «київські», хоча до неї входили і художники з інших міст, наприклад москвичі.

Серед експонованих Мурашком робіт було два етюди з квітами, «Інтер'єр» [205, с. 2] (етюд до картини «Благовіщення»), що нині зберігається у ХХМ, портрет архітектора Г. Шлейфера, графічний портрет М. Воскобойникова, а також портрет Віри Дитятіної [311, с. 8], постать якої заслуговує на окрему увагу.

Віра Дитятіна (1880–1960) — донька архітектора та художника-аквареліста з Санкт-Петербурга Антоніна Литкіна, дружина гласного Київської міської думи, одного з секретарів Київського окружного суду, секретаря Київського російського купецького зібрання Віталія Федоровича Дитятіна, друга родини Крюгерів. Але найголовніше, вона була однією з найближчих подруг і колег Маргарити Мурашко (у 1908–1915 рр. викладала російську мову в приватній жіночій гімназії Катерини Крюгер). До речі, Віру Антонівну Мурашко портретував щонайменше тричі: крім згадуваної картини 1910 р., існувало ще зображення 1913 р. — з блакитним шарфом, що належало відомому київському колекціонерові Г. І. Квятковському (1858–1932) [355, с. 103] (нині місцезнаходження невідоме), а в колекції українського оперного співака Дмитра Гнатюка (1925–2016) зберігалася картина «Біля рояля» (1916),

на якій теж зображено Дитятіну (нині твір знаходиться в іншій київській колекції).

Та повернімося до виставки 1911 р. У рецензії художника Григорія Бурданова [175, с. 3–4] (також учасника виставки) та огляді Є. Кузьміна є певні зауваження до Мурашка, і все ж у них відчувається «ревнивая внимательность ко всему, что выходит из мастерской <...> молодого художника» [205, с. 2]. До того ж експоновані портрети Мурашка відтворили на своїх сторінках ілюстровані додатки до газет «Киевская мысль» [253, с. 35] та «Киевские вести» [142, с. 44].

У 1911 р. художник брав участь у підготовці журналу «Искусство: живопись, графика, художественная печать» — чи не єдиного київського періодичного видання про мистецтво, яке впродовж шести років виходило «при ближайшем участии» цілої плеяди діячів культури. Серед тих, хто працював над часописом, були О. Бенуа, І. Білібін, О. Блок, М. Біляшівський, М. Добужинський, В. Замирайло, Є. Кузьмін, Б. Кустодієв, Є. Лансере, М. Нестеров, Г. Павлуцький, М. Реріх — загалом 35 осіб. І хоча окреслити межі участі кожного з них вкрай важко, сам факт, що видавець Василь Кульженко залучив до співпраці видатних критиків, істориків мистецтва, художників, зокрема Мурашка, пояснює той успіх, що мав журнал.

У середині травня 1911 р. Мурашко з'явився на «літній» виставці Мюнхенського сецесіону [337, с. 30, 37], куди після закриття київського вернісажу був відправлений портрет Дитятіної. Німецький критик Алекс Браун (Alex Braun) у рецензії, надрукованій у додатку до берлінської газети «Norddeutsche allgemeine Zeitung», назвав твір Мурашка «кращим на виставці» [254, с. 1]. Дещо пізніше цитату Брауна передрукував на сторінках своєї мистецької хроніки київський журнал [183, с. 319]. Забігаючи наперед, скажемо, що 1912 р. саме цей портрет Дитятіної прикрасив обкладинку популярного у той час мюнхенського ілюстрованого тижневика «Jugend» [220], що виходив з 1896 р., але категорично не сприймався російськими художниками та критиками [31, арк. 2; 237, с. 89].

Чи то через популярність, що її Мурашко набув у Німеччині, чи завдяки шлюбові з Маргаритою Крюгер, чий батько був німцем, український художник мав тісні зв'язки не лише з мистецьким середовищем Німеччини, а й з німецькою громадою Києва. Зокрема, 1911 р. він створив портрет дружини німецького консула Еріха Герінга. У передмові до каталогу портретної виставки 1925 р. Ф. Ернст писав, що жінка зображена з напудреною головою — «*tête poudrée*» [425, с. 40]. Ішлося про роботу «Дама у перуці», яка була виконана олією на дереві, і за інформацією Маргарити Мурашко, на 1919-й рік знаходилася у майстерні художника (нині зберігається в НХМУ). Існував також графічний портрет фрау Герінг — рисунок, що на момент вбивства Мурашка був власністю консула [69, арк. 4]. Обидва портрети з'явилися в один рік, а «*tête poudrée*» навіть містить точну дату: «25 апреля 1911 г.» [295, с. 36]. Звісно, нічого не заважало майстрові двічі зобразити одну і ту ж модель.

У архіві художника відклатося два знімки, зроблені 1911 р. на Малій Житомирській, 14 — у будинку, власником якого він став роком раніше, після смерті батька. На одному з них бачимо інтер'єр майстерні, на іншому — Мурашка за роботою над жіночим графічним портретом. Місцезнаходження цього портрета, що стоїть на мольберті на обох фото, дослідникам невідоме; збереглися лише дві його чорно-білі репродукції, що не містять імені портретованої. Проаналізувавши списки робіт художника, складені його вдовою, ми з'ясували, що 1911 роком датуються декілька графічних портретів. Якщо виключити з них чоловічі та виконані сангіною (адже твір, що стоїть на мольберті, здогадно виконано білою та чорною крейдою з доданням сангіни і, можливо, кольорової пастелі), залишиться тільки один варіант — портрет дружини консула. Це припущення, звісно, вимагає документального підтвердження, однак наразі ми не знайшли йому заперечень.

Того ж року був створений портрет пастора Генріха Юнгера (1878–1963), котрий служив у лютеранській церкві св. Катерини з 1909 до 1920 р. Зрозуміло, що пастор і консул були чи не найбільшими авторитетами для німців поза батьківщиною. Також нагадаємо, що контакти з представниками німецької

спільноти мала свого часу й Марія Крачковська, чим пояснюється той факт, що «восприемником» її дитини був саксонський підданий Іван Форштер. Однак, встановити, чи підтримував Мурашко зв'язки зі своїм хрещеним батьком, будучи дорослим, нам не вдалося.

Як уже згадувалося, влітку 1911 р. подружжя Мурашків гостювало на хуторі княгині Н. Яшвіль [211, с. 148]. Там художником були написані великі картини «Неділя» та «Над старим ставом» (портрет Маргарити Мурашко), про які княгиня, за словами М. Нестерова, «очень одобрительно отзывалась» [27, арк. 1].

Влітку-восени Мурашко відвідав «вічне місто» та міжнародну виставку, що відкрилася там наприкінці квітня, — саме ту, через яку Венеційську бієнале довелося проводити на рік раніше. 28 вересня 1911 р. М. Нестеров відповідав Мурашкові: «Спасибо Вам за хорошее письмо, которое познакомило меня „предварительно“ с римской выставкой; дней через 10 я надеюсь быть и сам на этой выставке...» [27, арк. 1]. Попри величезну кількість творів митців з Російської імперії, робіт О. Мурашка на ній не було [184, с. 385].

Серед експонентів московського об'єднання «Союз російських художників» (рос. «Союз русских художников») ім'я Мурашка вперше з'являється на ІХ виставці, що відкрилася наприкінці грудня 1911 р. [382, с. 232]. Стосунки митця з учасниками Товариства були досить складними: спочатку «союзники» неохоче запрошували українця на свої заходи через його ранні картини (паризькі «гріхи молодості») [28, арк. 1], потім — через явну перевагу, яку він віддавав європейським виставкам.

У Москві Мурашко експонував портрет В. Дитятіної, який повернувся на терени Російської імперії після мюнхенської виставки (закрилася 31 жовтня за григоріанським календарем), та написану в Сунках картину «Над старим ставом» [244, с. 11], що у каталозі значилася власністю А. М. Горватта [306, с. 18]. Як нам вдалося з'ясувати, Артур Горватт був колекціонером з Женеви, найімовірніше, вихідцем з Російської імперії, бо чудово володів російською. У фонді О. Мурашка зберігся його лист до художника від 12 лютого 1912 р., де

він пише: «Приношу вам искреннюю благодарность за ваш выбор эскиза у Нестерова. Великолепная это вещь и я в восторге от нее. Скажу вам без шуток и не кривляя душой, произвели вы на меня весьма благоприятное впечатление как человек, художник и оценщик и, если хотите, будем продолжать знакомство и дружбу. Очень интересно мне было бы слышать ваше мнение о последней выставке союза в Москве и что вы думаете о Маневиче» [53, арк. 1]. Про те, що О. Мурашко виступав як експерт у виборі творів мистецтва, науковцям не було відомо. За дивним збігом обставин, на російських торгах аукціонного дому Сотбі (Sotheby's), що відбулися у листопаді 2014 р. у Лондоні, було продано картину Абрама Маневича, на звороті якої містився напис: «Propriété de Mr. A. de Horwatt. Собственность Артура Горватта. А. Маневич» [444]. Звісно, жодних аргументів на користь того, що О. Мурашко був причетний до придбання цієї картини, ми не маємо, але факт появи на аукціоні твору з колекції А. Горватта вселяє надію, що на антикварному ринку може з'явитися і картина О. Мурашка «Над старим ставом».

По завершенні виставки «союзників» у Москві її шлях пролягав до Санкт-Петербурга, де експозицію відкрили 15 лютого. За правилами Товариства, твори, що демонструвалися у Москві, можна було замінити на інші, та Мурашко не став цього робити [295, с. 35]. «Приятным сюрпризом являются новые работы Александра Мурашко. Сюрпризом потому, что вот уже лет пять или шесть о нем не было ни слуху, ни духу», — писав у своєму огляді М. Брешко-Брешковський [172, с. 8]. Справді, востаннє столична публіка бачила картини українського художника на 4-й виставці НТХ у 1907 р. Головною причиною цього був переїзд Мурашка до Києва та його активна участь у європейських виставках.

Перебуваючи на початку 1912 р. у Москві, Мурашко написав дружині: «Для меня теперь особенно ясна важность предстоящей работы — чувствую, что от этого очень много зависит — даст Бог мне силы и ясную голову удержаться на высоте художественной и удовлетворить вкусам — „публики“».

Задача ужасная и путь скользкий, хватит ли сил...» [16, арк. 46]. Тут ідеться про написання парних портретів князя Оболенського та його дружини (з 1956 р. портрет Оболенського зберігається в Алупкінському палацово-парковому музеї-заповіднику, доля ж портрета княгині Оболенської невідома). Завдяки статті Ю. Михайліва ми знаємо точну дату листа «5.II.1912» [211, с. 150]; на самому портреті князя праворуч унизу написано: «А. Мурашко 1912».

Згадаймо цікавий факт, що має певне відношення до згаданих портретів. У архіві художника збереглася фотографія О. Мурашка та його 44 учнів, на звороті якої міститься напис: «Дорогому преподавателю Александру Александровичу от глубоко уважающих учениц и учеников. Натурно-этудный класс 1911/12 уч[ебного] года» [75, арк 1 зв.]. У нещодавно опублікованому дослідженні О. Карпенко, присвяченому КХУ, читаємо: «Одна из учениц натурального класса КХУ написала прошение в Академию художеств, сообщая, что: „...в настоящем 1911/12 уч[ебном] году преподаватель натурального, фигурного и головного рисовального класса А. А. Мурашко уехал в отпуск и в течение 6 недель писал портрет князя С., о чём упоминалось даже в местных газетах. Он же, несмотря на пребывание в Киеве, в течение всего последнего месяца занятий совершенно не посещал“» [191, с. 40]. Дослідниця не називає прізвище учениці, а першоджерело інформації ми поки знайти не змогли, та, можливо, авторка донесення зафіксована на подарованому знімку. Що ж до особи портретованого, то, найімовірніше, ідеться про князя Оболенського.

З 1912 року, крім викладання та творчості, Мурашко був зайнятий роботою в «Комиссии о красоте города», результатом діяльності якої стало спорудження на схилах Дніпра та в парках альтанок, видових і дитячих майданчиків, естради для оркестру тощо. Очолював комісію міський голова І. Дьяков, до її складу входили художник С. Світославський, архітектори В. Городецький, Е. Брадтман, І. Ніколаєв, інженери Ф. Фальберг та О. Кіх, відомі правники, а також добре знайомі Мурашкові члени Думи В. Дитятін, І. Щітківський, професор Київської духовної академії М. Гроссу [430, с. 352].

11 квітня 1912 р. редакція журналу «Jugend» надіслала митцеві подяку за фотографію картини «Неділя». Очевидно, її було зроблено на виставці в Амстердамі [54, арк. 1], про яку дослідникам нічого не відомо, крім самого факту проведення.

Із закриттям 1 квітня ІХ виставки СРХ у Санкт-Петербурзі для Мурашка завершився один насичений виставковий сезон, але невдовзі розпочався новий — за традицією, у середині травня відкрилася «літня» виставка Мюнхенського сецесіону. Художник представив там картину «Вечірні рефлексії», для якої позувала донька Є. Кузьміна Наталія, та невеликий автопортрет на тлі листя [335, s. 31, 63]. 23 серпня О. Мурашку надійшла телеграма з Мюнхена, у якій говорилося, що знайшовся покупець, готовий заплатити за «Вечірні рефлексії» 1 000 німецьких марок [58, арк. 1], що за тодішнім курсом становило близько 450 крб. без урахування комісії організаторів. Наприкінці жовтня, одразу по завершенні виставки, робота потрапила до колекції промисловця Фрідріха Байера (Friedrich Bayer) (1851–1920) з німецького міста Ельберфельд [69, арк. 5], яке нині є частиною міста Вупперталь. Власником твору став син засновника компанії «Bayer AG», що існує до наших днів і понад 25 років працює в Україні. Щодо самих «Вечірніх рефлексій», то їх слід загубився, але в архіві художника збереглося декілька кольорових (у колекції ДСУ) і чорно-білих репродукцій цієї роботи [242, s. 505].

Улітку 1912 р. Мурашки вдруге (а може, й утретє) перебували на хуторі княгині Н. Яшвіль. За словами Ю. Михайліва, літо видалося дощовим, і всупереч традиції художник пише «сірий день» — картину «У човні» (портрет Маргарити Мурашко) [211, с. 149].

Наступний виставковий сезон розпочався для Мурашка з 5-ї виставки картин київських художників (2.12.1912–6.01.1913) [300, с. 15], де експонувалися «Неділя», «Tête poudrée», портрет пастора Юнгера та ін. Цього разу митець виступив не тільки як учасник, але й як організатор, адже саме він клопотав перед генерал-губернатором про дозвіл на проведення заходу [120, арк. 104–105]. У пресі з'явилося чимало рецензій [259, с. 3], найкращі з яких

належать Є. Кузьміну [199, с. 67–69] та Г. Бурданову. Останній у своїй критичній статті назвав Мурашка «самым сильным художником на выставке» [176, с. 412], приділивши йому особливу увагу та проілюструвавши текст відповідними репродукціями.

Наприкінці грудня 1912 р. О. Мурашко поїхав до Москви на відкриття Х виставки СРХ, де його роботи були розкритиковані російськими живописцями — як молодими, так і старшого покоління. «Вижу и чувствую сколь много Вам пришлось пережить за несколько дней в Москве», — писав художникові на початку січня 1913 р. М. Нестеров і навіть радив не показувати дві картини у Санкт-Петербурзі, куди мала переїхати виставка, а замінити їх на інші [31, арк. 1]. Творами, що викликали негативну реакцію росіян, виявилися автопортрет художника та картина «У човні» (у каталозі названа «Под ивами») [81, арк. 24]. Щоправда, у тому ж листі Нестерова сказано, що портрет пастора Юнгера «всем нравится» [31, арк. 1 зв.]. Ця подробиця не може не дивувати, бо в той самий час портрет демонструвався на виставці київських художників, яка мала закритися тільки на початку січня [222, с. 4]. Оскільки йдеться про одну й ту саму роботу, ми припускаємо, що невдовзі після київського вернісажу її було відправлено до Москви.

Попри те, що художник мав можливість замінити розкритиковані «союзниками» роботи — особливо після закриття київської виставки, де, наприклад, демонструвалася «Неділя» (1911), — він цього не зробив [33, арк. 1 — 1 зв.; 307, с. 18], сприйнявши, либонь, пропозицію свого старшого колеги як образу. А тим часом «Неділя» мала всі шанси сподобатися публіці. «Некоторые видели Ваши вещи за границей и находят их неизмеримо выше тех, которые были в „Союзе“ (например „Девушки на завалинке“), — зазначав Нестеров. — Я присоединяюсь к этому без труда, зная Ваши работы, которые ушли на Запад» [33, арк. 2]. Дивно, але у листі від 18 січня 1913 р., він написав Мурашку до Києва: «Не придется представить Вас и в Академики» [32, арк. 1]. Звісно, ми не пов'язуємо цю ситуацію з невдачею на виставці «союзників», тим паче, що Нестеров вказував на іншу причину [32, арк. 1]. Але якщо про присудження

звання академіка йшлося вже у 1913 р., то чому до цього питання повернулися тільки у 1917-му? Невже митцеві так зашкодила участь у виставці СРХ, і що такого жахливого побачили у тих двох картинах росіяни? Відповідей на ці питання у нас немає.

Коли виставка у Петербурзі добігала кінця, Мурашко отримав поштову картку від В'ячеслава Бичкова (1877–1954), художника-пейзажиста, організатора виставок СРХ, котрий писав: «Будьте добры указать мне посылать ли их [картини] мне Вам в Киев или же передать их в Академию Худож[еств] для выст[авки] в Мюнхене если Вы посылаете через Академию» [35, арк. 1 зв.]. Саме листівка Бичкова наштовхнула нас на пошук імені Мурашка серед учасників мистецьких заходів, що відбувалися у столиці Баварії у другій половині 1913 р. Спроби знайти каталоги виставок, де б значився Мурашко, не були марними. Таким чином, X мюнхенська виставка 1909 р. була не єдиною у творчій біографії українського художника.

XI міжнародна художня виставка відкрилася у Скляному палаці на початку літа. Серед сотень її учасників фігурувало чимало імен уже визнаних майстрів, таких як П. Боннар, Е. Дега, Н. Григореску, Г. Клімт, К. Моне, О. Роден, Ф. Штук. Російське мистецтво було представлене творами А. Архипова, Д. Кардовського, С. Колесникова, К. Маковського, О. Мурашка та ін. Український художник не наважився показати у Мюнхені роботи, що зазнали нищівної критики у Москві та Петербурзі. Найімовірніше, він попросив Бичкова повернути їх до Києва, а до «німецьких Афін» надіслав навесні 1913 р. «Неділю» [336, s. 129], що після закриття київської виставки знаходилася у його майстерні. У виставковому каталозі було вміщено чорно-білу репродукцію цієї роботи, а вже у 1914 р., напередодні Першої світової війни, журнал «Jugend» відтворив її в кольорі у березневому номері [243, s. 388–389]. Нагадаємо, що знімок знаходився у редакційному портфелі з весни 1912-го.

«Неділя», мабуть, здалася журі менш вдалою, ніж «Карусель», оскільки вона не була нагороджена на конкурсі, і по закритті виставки наприкінці жовтня повернулася на батьківщину.

Емоційна криза, яку переживав Олександр, посилилася горем його дружини, яка наприкінці 1912 р. втратила матір. Можливо, саме цей фактор став вирішальним у тому, що подружжя удочерило дівчинку. На жаль, невідомо, хто були її справжні батьки [16, арк. 50], однак Мурашки взяли до себе маля, коли йому було менше року. Саме 8-місячну Катерину Олександрівну Мурашко зображено на портреті 1913 р. [69, арк. 6]; її ж ми бачимо на «Родинному портреті» (1913), що нині зберігається у приватній колекції.

Активну виставкову діяльність митець поєднував із викладацькою, яку розпочав у 1909 р., влаштувавшись у КХУ. (Чи не єдиним джерелом, що належить до перших двох років його роботи в Училищі є групове фото, датоване 27 березня 1910 р., де Мурашка-вчителя знято у стінах КХУ разом з учнями [74, арк. 1], та, на жаль, знімок не містить імен зафіксованих осіб.) Директором КХУ, заснованого у 1900-му як середній навчальний заклад, а наступного року перетвореного на училище, що перебувало у віданні Імператорської Академії мистецтв [406, с. 328–329], від самого початку був архітектор Володимир Миколайович Ніколаєв. Невдовзі після його раптової смерті 11 листопада 1911 р. [216, с. 1] училище очолив художник І. Ф. Селезньов, але його обрання викликало протест О. Мурашка, В. Менка, Г. Дядченка, О. Натансон, В. Рикова, Ф. Балавенського та І. Макушенка, які визнали вибори недійсними [191, с. 38]. Попри те, що ІАМ призначила Селезньова лише виконуючим обов'язки директора, його політика врешті-решт призвела до особистого конфлікту з Мурашком, який був змушений полишити заклад [203, с. 406]. Остаточо все вирішилося наприкінці 1912 р., і саме тоді М. Нестеров написав художникові: «Конечно, в таких условиях, какие создались в Киевской школе, работать можно только по крайней необходимости» [29, арк. 1]. В одному з його листів згадується, що Мурашко навіть розвідував про можливість викладання у Московському училищі живопису, скульптури та зодчества [30, арк. 1 зв. — 2], але все вирішилося інакше.

3.2. О. Мурашко як педагог, організатор і експонент мистецьких виставок та засновник Київського товариства художників

Залишивши Училище, Мурашко продовжив викладати [33, арк. 2 зв.], даючи, мабуть, приватні уроки у себе вдома, а вже 22 квітня 1913 р. надіслав до Петербурга клопотання: «Имею честь просить Императорскую Академию Художеств разрешить мне открыть в г. Киев художественные рисовальные классы с августа месяца сего года» [84, арк. 55]. Після отримання 13 травня згоди він розпочав активний пошук приміщення та викладачів для майбутньої студії. Поглинутий організацією власної справи, Мурашко навіть не виїхав на пленер далеко від Києва, а працював на Сирці, на дачі Дитятіних, і тільки першу половину літа [211, с. 151]. За словами Ю. Михайліва, там був написаний родинний портрет Дитятіних (місцезнаходження невідоме). Це свідчення, як і багато інших у тексті Юхима Спиридоновича, наштовхує на думку, що він спирався на втрачену частину рукописних спогадів Маргарити Мурашко, оскільки сам знати такі подробиці аж ніяк не міг.

Приватну школу О. Мурашка, що офіційно йменувалася «класами живопису та рисування», було відкрито 30 серпня 1913 р. на горищі славнозвісного хмарочоса Гінзбурга, звідки, як писав один з її викладачів Є. Кузьмін, «открывается исключительный по красоте вид на Заднепровье и городской сад» [16, арк. 31]. Місце для свого закладу Мурашко справді обрав неабияке, адже хмарочос, зведений у 1910–1912-х рр. на Інститутській, 18, був найвищим житловим будинком у Російській імперії. Однак простояти йому судилося недовго: у вересні 1941-го дім було підірвано, а ще через 20 років замість нього з'явився інший, вже радянський хмарочос — готель «Москва» (з 2001 року — «Україна»).

Для свого часу школа, або студія О. Мурашка, була дуже прогресивною: з-поміж інших художніх навчальних закладів вона вирізнялася тим, що навіть наймолодші її учні писали й рисували не з гіпсів, а з натури. До того ж, вона не давала жодних прав, окрім права на знання [124] — а відтак не дуже

приваблювала тих, хто прагнув не стільки вчитися, скільки отримати документ, що засвідчував би середній рівень освіти.

Починання відомого художника викликало серйозну увагу та зацікавленість мистецьких кіл [144, с. 65; 145, с. 249; 146, с. 377–378], і більше сотні бажаючих одразу записалося до школи Мурашка. Атмосфера там панувала справді творча, причому стосувалося це не тільки занять. Так, у середині зими 1913–1914 рр. сталася подія, про яку писала київська преса, а вже після загибелі митця згадувала його дружина Маргарита Августівна [68, арк. 1]. Ішлося про художній вечір, який Олександр Олександрович влаштував у приміщенні студії разом зі своїми учнями. Розкрити причини, що змусили засновника нової художньої школи піти на організацію цього заходу, переконливіше від очевидця подій Є. Кузьміна не зміг ніхто. «А. А. понимал, что <...> для создания высшей художественной школы, которая действительно отвечала бы своему назначению, — одной учебы, даже хорошей, недостаточно. Нужна среда, которая могла бы ее питать, и не только материально. Без нее — этой среды — все равно как творить в безвоздушном пространстве.

В художественную жизнь школы надо было втянуть более широкие круги, заставив их почувствовать и полюбить самое биение художественной жизни. Отчетных выставок, сразу показавших размах сделанной работы, для этой цели все же было недостаточно.

И А. А. решил устроить нечто в роде „смычки с городом“ — грандиозный художественный вечер. Для студистов это был лишний предлог увлекательной творческой работы» [16, арк. 34 – 35]. А далі — красномовний опис плодів цієї натхненої праці: «Скромное помещение студии едва вместило своих четыреста приглашенных. Просилось больше, но из-за недостатка мест пришлось отказать. Это действительно был в полном смысле слова вечер искусства. Была сцена, декорации, к сцене вела „золотая“ лестница, два полуголых красивых натурщика, эффектно задрапированные в восточные ткани, раздвигали занавес; танцы, экспромты, шаржи — в том числе и на самого А. А., пение, декоративные панно, костюмированные интермедии, плакаты, паяцы,

знаменитый парижский бал парижской богемы — бал des Quat'z'Arts — четырех искусств в местных условиях и возможностях.

Художественное событие затронуло даже сонную к этим явлениям местную прессу. Всем стало очевидно, что забила струя яркой молодой жизни...» [16, арк. 35].

Архів ізраїльського мистецтвознавця, дослідника єврейської історії та культури першої половини ХХ ст. Гілея Казовського зберіг дві унікальні фотографії з того далекого мистецького вечора 1914 р. На них четверо студійців О. Мурашка — брат і сестра Ісак та Розалія Рабинович, а також подружжя Нісон Шифрін і Маргарита Генке-Шифріна — позують у чудернацькому вбранні на тлі панно І. Рабиновича «Арлекініана». Дивом уцілілі знімки немов занурюють нас у творчу атмосферу феєричного дійства, що відбулося на горіщі хмарочоса Гінзбурга.

Примітний факт: більшість учнів О. Мурашка, коли й не стали винятково театральними художниками, подібно до Н. Алексєєвої-Горбунової, Б. Аронсона, І. Рабиновича та Н. Шифріна, то показали себе талановитими сценографами, як О. Осмьоркін або А. Петрицький. На наш погляд, причиною такого «тотального» захоплення міг стати не тільки дивовижний спектакль, у якому студійці були і сценаристами, і режисерами, й виконавцями, але також любов самого Мурашка до театру, про яку недаремно пишуть усі автори спогадів про митця.

Як педагог Олександр Мурашко був надзвичайно ліберальним у ставленні до учнів, дозволяв їм вільно реалізувати свої творчі прагнення та не нав'язував власних думок. Саме про такий підхід пише Тіна Омельченко: «В кругу нас, т. є. учнів, О. О. був не як учитель, а як старший товариш, давав поради і ніколи не силував учня, щоб робив так, а не етак» [271, с. 53]. Про демократизм, притаманний О. Мурашку, може також свідчити участь багатьох студійців, зокрема Бориса Барбота-де-Марні, Євгена Конопацького, Георгія Курнакова, Бориса Пастухова, Ісака Рабиновича та Нісона Шифріна, в авангардній виставці групи «Кільце», яка відбулася тієї ж зими, що й театралізована вечірка на

Інститутській. Члени групи, яку очолювали Олександр Богомазов та Олександра Екстер, заявляли про розрив з традиціями академічної школи та прагнення звільнити живописні елементи від шаблонів, що їх сковують [309]. І хоча сам Мурашко — блискучий випускник ІАМ — навряд чи поділяв їхні погляди, він не обмежував учнів рамками якогось художнього напрямку, а тим паче не вимагав від них наслідування власного стилю. Щойно згаданий Георгій Курнаков (1887–1977) спочатку вступив до КХУ, а пізніше був серед тих, хто працював у класах Мурашка [394, с. 21–23]; у той же період він брав участь у виставках Товариства художників-киян, де можна було побачити роботи ще одного вихованця О. Мурашка — Павла Васильченка [177, с. 15]. Цікаво, що їхній учитель з Товариством не співпрацював, оскільки належав до гуртка К. Бахтіна, який зазвичай влаштовував власні вернісажі одночасно з «художниками-киянами». В очах критики Товариство та «бахтінці» були конкурентами, через що автори статей постійно порівнювали їхні експозиції.

Не менш активними учасниками тодішнього мистецького життя виявилися І. Рабинович та Н. Шифрін. Зокрема, вони були задіяні як декоратори під час виступів у Києві Давида Бурлюка, Василя Каменського та Володимира Маяковського, концерти яких відбулися наприкінці січня 1914-го. Багато років по тому Н. Шифрін написав: «...Помню, как однажды в мастерской профессора А. А. Мурашко перед началом занятия Исаак Рабинович сказал: „Хочешь, — пойдём помогать футуристам писать декорации“.

Я, разумеется, согласился, и после занятия мы пошли в театр „Шато-де-Флер“, где должны были состояться выступления Вл. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского» [291, с. 10].

На жаль, дослідникам доступно небагато джерел, які б дозволяли говорити про викладацькі принципи Мурашка та його стосунки з учнями. І йдеться не лише про роки роботи в Училищі, а й про практику викладання у приватній студії та в Українській Академії мистецтва. Особливу цінність серед таких джерел становлять спогади учнів, що присвятили життя українському

образотворчому мистецтву, як-от Анатолій Петрицький (1895–1964) чи Карпо Трохименко (1885–1979). Саме вони були доповідачами на вечорі пам'яті О. Мурашка 12 січня 1964 р., приуроченому до відкриття наймасштабнішої ретроспективної виставки художника у Києві. Стенограма їхніх доповідей дає змогу визначити деякі особливості Мурашка-педагога, хоча, звісно, ці виступи були більш емоційними, ніж інформативними.

Щодо самих методів викладання, то і учень Мурашка у КХУ Анатоль Петрицький, і учениця його приватних класів, а згодом і майстерні в УАМ Наталія Алексеева-Горбунова [260, с. 96] твердять, що Мурашко не втручався «фізично» у процес створення робіт. Те саме впливає з олівцевого запису, вклеєному до зошита зі спогадами Т. Омельченко, однак зробленому іншою рукою: «Александр Ал[ександрович] не каждый день делал корректуру — иногда проходила неделя-другая, но он только молча смотрел, иногда даже казалось, что и не смотрит, но на самом деле он всегда видел работу, даже тогда, когда смотрел совсем в другую сторону — он давал ученику самому добиваться, а потом подойдет и несколькими словами поставит на место съехавшую работу. Кистью не притрагивался почти никогда» [271, с. 79–80].

Інколи учні О. Мурашка ставали його моделями. Добре відомі чудові портрети Людмили Ковалевської-Рик (яка, мабуть, навчалася тільки у студії, бо після 1917 р. полишила Україну) та Фріди Меєрсон. Останній фігурував на посмертній виставці митця 1922 р. разом з портретами А. Бабенка та І. Рабиновича. Але якщо місцезнаходження перших двох не викликає запитань — це НХМУ, то долю чоловічих портретів ще належить з'ясувати.

Вартість навчання у школі Мурашка складала 25–30 руб. на місяць в залежності від класу [124, с. 5], втім митець подбав про те, щоб обдарована, але незаможна молодь могла вчитися безкоштовно. Для цього він розробив «гнучку систему» набору (і, відповідно, оплати), впровадження якої доручив своєму колезі, художнику Абраму Козлову [288, с. 281].

Абрам Борисович (Беркович) Козлов цілком виправдав покладені на нього сподівання, і незабаром школа наповнилася заможними учнями —

переважно єврейського походження. Серед них — Борис Аронсон, Маргарита Генке-Шифріна, Марк Епштейн, Ісак та Розалія Рабинович, Ісак Рабичев, Ісахар-Бер Рибак, Нісон Шифрін та ін. Усі вони згодом склали ядро Культур-Ліги [325].

Про школу українського художника невдовзі дізнались і за межами Російської імперії. За словами М. Бурачека [341, с. 131] та Ю. Михайліва, мюнхенський живописець і скульптор Франц фон Штук (1863–1928), одсилаючи одного киянина, що приїхав до нього вчитися, казав: «Чого ви приїхали сюди, у вас там є Мурашко» [211, с. 152]. Невідомо, звідки про це дізналися обидва автори, але вони точно послуговувалися одним джерелом.

Чи не останнім європейським мистецьким заходом у творчій біографії Мурашка стала зимова виставка графіки Сецесіону, що проходила з 2 грудня 1913 р. до 1 лютого 1914 р. Художник експонував на ній портрети пастора Юнгера, М. Воскобойникова та К. Мукалової [339, с. 56]. До речі, Воскобойников у той час читав курс лекцій «Біологічна основа естетики» (за іншими даними — «Філософія мистецтва») для студійців Мурашка.

Як повідомляла газета «Киевская мысль», на другий день Пасхи, 7 квітня 1914 р., у приміщенні школи О. Мурашка відбулося відкриття звітної виставки учнівських робіт [223, с. 3]. На жаль, на мистецьку імпрезу відреагували тільки два видання — журнали «Аполлон» [200, с. 54–55] та «Искусство в Южной России» [147, с. 222]. Автором обох матеріалів став уже відомий нам Є. Кузьмін, але в його очах постать педагога настільки затьмарила учнів, що він не назвав у рецензіях жодного з їхніх імен.

За дивним збігом обставин саме у перший день учнівської виставки відбувся ще один вернісаж — у Художньому салоні, що відкрився наприкінці лютого на Хрещатику, 58. Ідеться про виставку СРХ, де були показані й твори О. Мурашка [224, с. 2]. Попри те, що основним напрямом діяльності цього творчого об'єднання була організація щорічних виставок у Москві та Петербурзі, інколи роботи «союзників» демонструвалися в інших містах, зокрема у Києві. На жаль, віднайти каталог виставки нам не вдалося, але у

фонді А. Шпакова ми натрапили на картку з випискою з нього, де вказано, що Мурашко експонував декілька робіт: «„У пруда“, Портрет (рисунок), Автопортрет, Тата (портрет)» [81, арк. 17]. У написанні останньої, на наш погляд, допущено помилку, і йдеться про вже згадувану «Даму в білій перуці», або «Tête poudrée». Що ж до картини «Біля озера» (1913), на якій зображено дружину художника, то вона викликала у критиків неоднозначні враження — як позитивні [147, с. 221–222], так і негативні [210, с. 3].

Незважаючи на зайнятість, Мурашко долучався і до громадських справ, хоча, здається, робив це у той час без особливого ентузіазму. Зокрема, ідеться про його участь в обговоренні проекту пам'ятника Тарасу Шевченку, який планували встановити у Києві до 100-річчя з дня народження поета. Так, 14 квітня він писав: «Очень буду рад быть сегодня в заседании и принести посильную помощь для усовершенствования памятника, хотя при случае должен сказать, что диктовать автору поправки — задача довольно трудна и мало благодарна» [8, арк. 1]. Ця записка, адресована Івану Івановичу Щітківському (1866–1942), голові комітету по спорудженню пам'ятника, навіть була опублікована 1966 р. [126, с. 433], а от сам проект так і зостався нереалізованим. Варто також відмітити, що двома тижнями раніше художник відмовився від участі у засіданні комітету, пославшись на нездужання [7, арк. 1].

У березні відбувся продаж садиби на Малій Житомирській, 14 [4, арк. 79–80]. На виручені гроші Мурашко купив шматок землі на Лук'янівці, на якому, вочевидь, вже стояв одноповерховий будинок, оскільки згідно офіційної документації, у травні 1914 р. було добудовано лише мезонін [5, арк. 4, 9, 12 зв.].

З втраченої частини спогадів М. Мурашко, цитованої Є. Кузьмінім, дізнаємося, що навесні 1914-го художник відправився у село Лучка Полтавської губернії, скориставшись запрошенням Катерини Євгенівни Іваницької провести там літо. «Через неделю и я с няней и Катюшей поехали туда же, — пише Маргарита Августівна. — А[лександр] А[лександрович] понравилась тихая и

уютная обстановка огромного деревенского домика. Нам отведена была пристройка-мастерская (Е. Е. Ив[аницкая] — художница). А[лександр] А[лександрович] довольно долго не начинал работу. Но потом, в середине июня, начал сразу две вещи: „Прачку“ и „Вечер“. Помню эти чудные, ясные тихие вечера, когда мы взбирались с ним на гору, где я позировала для „Вечера“... Почти одновременно А[лександр] А[лександрович] начал писать семью крестьян в избе, где его заинтересовала задача светового эффекта. Но в середине июля наш покой был нарушен — разразилась война. Помню, что А[лександр] А[лександрович] 17 июля уехал в Киев. Вернулся после этого возбужденный, почти радостный...

Он продолжал еще работать, но какая-то тяжесть стала давить нас, и в мир и ясность наших вечеров на горе вкралась нота меланхолии и печали.

В начале августа мы вернулись в Киев... Домик на Лукьяновке уже заканчивали, и 15 августа мы въехали в него. В это время грозный призрак войны коснулся и нас: в первом бою — 13 августа — был убит двоюродный брат А[лександра] А[лександровича] — Жорж Мурашко, еще юноша, способный и милый... А[лександр] А[лександрович] полагал, что придется закрыть студию, но ученики собрались и работа пошла своим чередом, хотя, конечно, интенсивность ее была утеряна» [16, арк. 50–51].

У словах Маргарити Августівни щодо короткотривалої поїздки чоловіка до Києва є певна неточність. Зберігся лист (та конверт від нього), надісланий О. Мурашком 11 липня 1914 р. з Києва Миколі Прахову, котрий у той час перебував у маєтку поміщиці Анастасії Семигратової (1879–1932) на Полтавщині. Своє коротке послання він закінчує словами: «Муся торопит бросать письмо. Пока до свидания. Горячо и крепко целую. Будь здоров». Лист зберігається у приватній колекції родини Прахових (Київ). Якщо навіть дружина митця помилилася з датою, вказавши 17 липня замість 11-го, що стоїть на поштовому штемпелі, то чому вона не згадує, що їздила до Києва разом із чоловіком? Це здається дивним, адже зазвичай Маргарита Августівна описувала події досить детально.

Початок Першої світової війни серйозно вплинув на розмірене і спокійне життя художника та його оточення, попри те, що лінія фронту була далеко від Києва. По-перше, дехто зі студійців Мурашка пішов на фронт, як П. Васильченко або староста групи [260, с. 97] А. Бабенко [82, арк. 21]. Судячи з листа, якого останній надіслав з фронту вчителю, вони мали не тільки спільні професійні інтереси, але й приятельські стосунки [37]. По-друге, погіршилося становище німців, що проживали у Російській імперії — і німецьких підданих, і російських німецького походження, як дружина Мурашка. По-третє, про виставкову діяльність у Європі (а особливо у Німеччині) можна було забути. Завадила війна й тому, щоб зробити Мурашка членом Мюнхенського сецесіону, про що йшлося перед її початком [341, с. 131].

26 грудня 1914 р., на другий день Різдва, у Москві відкрилася чергова, XII виставка СРХ, на яку Мурашко був запрошений ще 16 березня [41, арк. 1]. Завважмо, що художник не брав участі у попередній виставці «союзників», що, на думку М. Нестерова, могло сприяти його «реабілітації» [31, арк. 1 зв.]. У той же час Михайло Васильович пише: «Успех на немецких выставках, говорят, не высоких по уровню художественных достоинств, несколько сбил Вас. „Наши“, правда, за темами не гонятся, но свои маленькие выучились выполнять не плохо. Если можно забудьте запад, и, собрав все силы, напишите вещь ответственную и не посылайте ее в Мюнхен, а пришлите в Москву. Если же такой вещи на будущий год у Вас почему-либо не окажется, то год воздержитесь выставляться в „Союзе“ вовсе» [31, арк. 2]. Можливо, Мурашко дослухався до Нестерова, бо серед учасників XI виставки СРХ його не було.

Щодо рівня мюнхенських виставок, то у 1910-х рр. він і справді суттєво знизився у порівнянні з 1890-ми (про це, зокрема, пише у своєму дослідженні В. Лапшин [381, с. 226]), і саме цим можна пояснити скептичне ставлення до них російських живописців, у тому числі Нестерова. Тож, український художник знову долучився до «союзників» через рік після X виставки.

Як згадувалося вище, попри початок війни та втрату двоюрідного брата, у творчому сенсі літо 1914 р. видалося для художника вкрай плідним, адже саме

тоді він написав «Селянську родину», «Пралю», портрет К. Іваницької та інші твори, що належать до числа найкращих. Тож, Мурашко особисто поїхав на московський вернісаж СРХ [34, арк. 1], де вирішив показати «Вечір» та «Пралю» [308, с. 12]. А от «Селянської родини», що нині входить до золотого фонду українського мистецтва, в експозиції чомусь не було.

Хоча «реабілітуватися» перед скептичними колегами Мурашку вдалося, його участь у виставці не була помічена мистецькою критикою. Принаймні нам не вдалося знайти жодної згадки про митця в опублікованих відгуках і рецензіях на тодішній вернісаж (ідеться про газети «Московские ведомости», «Русские ведомости», «Русское слово», «Новь», «Столичная молва», «Голос Москвы» та журнал «Аполлон»). На щастя, своє враження від картин Мурашка коротко висловив у листі до нього М. Нестеров: «От Ваших вещей, то же впечатление, что и в Киеве: „Вечер“ цельнее во всех отношениях „Прачки“. Но обе вещи повешены крайне для них не выгодно с К. Коровиным и в темном углу. <...> От тех не многих, с кем пришлось говорить о Вас, слышал похвалы Вам» [34, арк. 1 зв.].

У цьому ж листі від 29 грудня 1914 р. Михайло Васильович сповіщає Мурашка: «...Было решено пригласить Вас к участию на Передвижной [выставке] — теперь же в Петрограде, и о чем и будет Вам послано соответствующее извещение и приглашение» [34, арк. 1]. Засноване 1870 р. Товариство пересувних художніх виставок переживало на момент описаних подій не найкращі часи. Вочевидь, рішення організаторів запросити до Петрограда киянина було спонтанним, бо на XLIII московській виставці ТПХВ, що відкрилася в один день із «союзниками», його роботи не демонструвалися. А оскільки петроградська виставка була тільки продовженням московської, склад експонентів змінювався вкрай рідко. У випадку з Мурашком взагалі йдеться про першу участь у заходах передвижників, які зазвичай попереджали про них мало не за півроку. Попри те, що О. Мурашко не був прихильником ідей ТПХВ (особливо у той час), він погодився представити свої роботи у столиці. На наш погляд, художник переслідував певні цілі, які можна визначати

словами того ж М. Нестерова: «...Не за горами то время, когда Вы заделаетесь „Передвижником“ и будете иметь свое определенное место среди группы русских художников» [34, арк. 1].

Петроградські вернісажі обох організацій відбулися в один і той самий день, 14 лютого [428, с. 329]. На виставці СРХ перевезені з Москви картини Мурашка [295, с. 38] знов залишилися непоміченими: вони не згадуються в жодній з рецензій, опублікованих газетами «Вечернее время», «Новое время», «Время» та журналами «Столица и усадьба», «Солнце России», «Аполлон» і «Лукоморье». Що ж до виставки передвижників, на яку художник за порадою Нестерова [34, арк. 1 зв.] надіслав графічний портрет та «Неділю» [427, с. 263], то тільки про останню згадала газета «Речь» [245, с. 2].

Після завершення виставки «союзників» роботи Мурашка мали повернутися до Києва, але на шляху з Петрограда вони загубились. З'ясувалося це лише наприкінці листопаду, коли Мурашко отримав листа від В. Бичкова, який писав, що твори відправлено до Києва ще 1 квітня 1915 р. [36, арк. 1 зв.]. Цей інцидент був пов'язаний з перебоями у роботі транспорту, спричиненими війною.

Восени 1915-го Мурашка запросили взяти участь у виставках СРХ і ТПХВ, та він відхилив обидві пропозиції. Свою відмову «союзникам» аргументував так: «В качестве экспонента участвовать больше не хочу» [24, арк. 2 зв. — 3], а передвижникам «сказал, что нечего выставить», хоча насправді не хотів ризикувати, оскільки «получить вещи обратно в данный момент нет никакой возможности» [24, арк. 2 зв. — 3]. На нашу думку, ці слова Мурашка ще раз підтверджують відсутність особливого бажання співпрацювати з передвижниками. У цитованому листі є цікава фраза, яка певним чином підсумовує кількарічні контакти українського художника з СРХ: «Что касается Союза, то мне послать отказ было очень неприятно, но и быть на положении батрака тоже не хочется т. к. если бы я для них был совсем не подходящий то не приглашали бы на целый ряд выставок, а разговоры были такие, что не избрание меня в члены только одно недоразумение и конечно в

ближайшее же собрание этот вопрос будет улажен» [24, арк. 2 зв. — 3]. Однак Мурашко так і не став членом Союзу російських художників, і, починаючи з XIII виставки, участі у заходах «союзників» не брав. Чого не можна сказати про виставки ТПХВ, адже наступного року він не лише експонував там свої твори, щоправда востаннє, але й став членом Товариства [427, с. 263], про що йтиметься далі.

1915 року в приміщенні Імператорського університету св. Володимира відбулася виставка з приватних колекцій, яка насамперед служить для нас джерелом інформації про оточення і замовників митця. На ній експонувалося два портрети пензля Мурашка, доля яких залишається не з'ясованою. На першому портреті, що входив до збірки історика мистецтва, професора Університету Григорія Григоровича Павлуцького (1861–1924), було зображено дружину вченого [314, с. 10] Софію Афанасіївну Павлуцьку [395, с. 6, 81]. На другому, з зібрання Лідії Михайлівни Виноградської [314, с. 9], вдови диригента та композитора, голови Київського відділення Російського музичного товариства Олександра Виноградського (1855–1912), найімовірніше, була зображена їхня донька Ксенія. До речі, 1918 р. Мурашко створить пастельний портрет самої Лідії Виноградської [69, арк. 11]. Щодо колекції Павлуцького, то, згідно з щоденниковим записом Ф. Ернста, у ній зберігалося два портрети Софії Афанасіївни, обидва роботи Мурашка [388, с. 97].

На початку лютого 1916 р. у газеті «Киевлянин» з'явилося оголошення про восьму виставку київських художників, що мала невдовзі відкритися у Міському музеї. Всім охочим пропонувалося представити свої твори на розсуд журі, про склад якого, на жаль, газета не писала. Вказувалось також, що «сбор в день открытия выставки целиком поступит на устройство детского дома имени Ее Императорского Высочества Великой Княжны Татьяны Николаевны» [148, с. 3]. Урочисте відкриття виставки відбулося 14 лютого. Її учасниками стали М. Бурачек, Є. Вжещ, В. Галімський, Л. Ковальський, М. Козик, Ф. Красицький, Ф. Кричевський, А. Крюгер-Прахова, М. Прахов, В. Менк, О. Мурашко, І. Селезньов, В. Фельдман, М. Холодовський, а також учні

Мурашка І. Рабінович та Н. Шифрін — загалом понад 50 митців [305]. Олександр Олександрович показав «Пралю», «Вечір», портрет та етюд [305, с. 8]. Наявність в експозиції двох перших творів свідчить про те, що вони все-таки добралися до Києва після закриття XII виставки СРХ у Петрограді.

Роботи київських художників визвали зацікавлення у шанувальників мистецтва. Достатньо сказати, що за місяць виставку відвідали 3 тис. осіб, а до її закриття було продано робіт на суму понад 4 тис. крб. [149, с. 2], що в умовах війни вважалось неабияким досягненням. Серед авторів придбаних творів — М. Бурачек, Є. Вжещ, В. Галімський, В. Менк, В. Фельдман та інші митці. Відомо, що було куплено і роботу Мурашка. Яку саме, ми не знаємо, але припускаємо, що йдеться про картину «Вечір» (інша назва «На горі»), адже ще до 1919 р. вона потрапила до зібрання педагога та колекціонера Миколи Степановича Дехтярьова [69, арк. 7]. «Пралю» ж залишалася власністю митця, а після його загибелі була передана Маргаритою Мурашко до музею (нинішнього НХМУ). Втім, на виставці були ще дві роботи, які теж могли знайти своїх покупців.

Під час восьмої виставки «бахтінців» були вжиті заходи для створення Київського товариства художників. Ініціатива належала О. Мурашку, який намагався об'єднати митців міста в єдину творчу організацію ще з 1915 р. [68, арк. 1 зв.]. Причин для цього, на наш погляд, було щонайменше дві. По-перше, відсутність у Києві серйозного мистецького об'єднання, у лавах якого він міг би експонувати свої роботи (нагадаймо, що гурток К. Бахтіна не був офіційно затвердженим). По-друге, розуміння того, що після розриву з «союзникам» єдиною можливістю нагадувати про себе у двох столицях була участь у ТПХВ, з яким Мурашко мав небагато спільного. Враховуючи ці обставини, він міг покладатися тільки на рідний Київ.

Мурашко розробив засадничі документи КТХ, взявши за основу статут Київського товариства заохочення мистецтв (рос. Киевское общество поощрения художеств) [62]. 5 березня 1916 р. новостворений статут разом з Мурашком підписали Л. Ковальський, К. Бахтін, А. Прахова (Крюгер-Прахова),

М. Холодовський (портрет якого, до слова, Мурашко написав роком раніше [69, арк. 8]), В. Галімський, М. Бурачек, В. Фельдман та М. Козик [62, арк. 12 зв.]. Рівно через місяць документ завірив київський нотаріус Г. Островський [63, арк. 4 зв.], а після того, як 17 травня віце-губернатор наклав на нього резолюцію та вніс до реєстру [63, арк. 1], Товариство почало існувати офіційно.

У надрукованому статуті склад учасників зазнав певних змін. Зокрема, до КТХ долучився Євген Вжещ (Вржещ), а Костянтин Бахтін, навпаки, відмовився від членства у ньому [125, с. 14]. Причини виходу художника встановити поки не вдалося, проте відтоді фактичним лідером «бахтінців» став О. Мурашко, хоча він і не брав участі у двох поспіль виставках гуртка — 6-й (1913) [303] та 7-й (1915) [304].

5 листопада 1916 р. відбулося загальне зібрання засновників Товариства, на якому його учасники визначилися з керівництвом: очільником КТХ обрали О. Мурашка, його заступником — В. Галімського, секретарем — Л. Ковальського, скарбником — В. Фельдмана. Усі інші засновники стали членами правління, місцем роботи якого був будинок № 37а на вул. Олександрівській [150, с. 3] (нині вул. Михайла Грушевського). У 1918 р. у цьому ж будинку, в кв. № 22 розміщувалася школа малювання А. Крюгер-Прахової та М. Козика.

Основним декларованим напрямом роботи Товариства була виставкова діяльність. Але за життя Мурашка КТХ організувало лише три виставки картин, оскільки з початком революційних подій в Україні йому довелося вирішувати куди більш складні завдання, про що йтиметься далі.

20 грудня 1916 р. у Москві відкрилася XL виставка ТПХВ, що тривала до 10 січня. Згодом експозиція переїхала до Петрограда, де вернісаж відбувся 12 лютого. Проведення виставки співпало з вкрай важливими політичними подіями — Лютневою революцією. Тож коли передвижники закривали свою виставку 19 березня, монархічний режим вже був повалений.

І знов повторилася ситуація, яка трапилася з творами Мурашка 1914 року: вони не повернулися вчасно до Києва «вследствие расстройств транспорта»,

про що згадував Є. Кузьмін [16, арк. 52]. Згідно з каталогом виставки, ідеться про картини «Зелені рефлекси», «Біля вікна», «У саду» [427, с. 263]. Водночас у списках дружини художника вказано, що у Петрограді залишилися «Портрет Маргарити Августівни біля вікна» (тож, стає зрозумілим, хто зображений на другій роботі), «Етюд жінки у синьому» та «Дівчина на дивані у білому» [69, арк. 9]. З двома останніми, очевидно, існує певна плутанина, що заважає нам розібратися, які саме це були роботи, а тому встановити місцезнаходження їх доволі складно. Щодо картини «У саду», то пізніше вона потрапила до колекції А. Собкевича. «Біля вікна», можливо, знаходиться нині у приватній київській колекції, однак ця інформація поки не знайшла підтвердження.

Таким чином, 1917-й рік поклав край участі Мурашка у московських та петроградських виставках. Відтоді він назавжди випав із російського мистецького життя, і у його біографії розпочався новий етап, виключно «український».

Висновки до розділу

У період з 1904 року до лютого 1917-го мистецько-педагогічна діяльність О. Мурашка мала декілька напрямів. Передусім ідеться про участь українського художника у різноманітних мистецьких заходах — конкурсах, виставках, зокрема закордонних, та найціннішим результатом є сама його творчість, кращі зразки якої входять до золотого фонду вітчизняного та європейського мистецтва. Помітити у них національний компонент подекуди складно з огляду на те, що Мурашко був насамперед портретистом і жанрових речей створив не так уже й багато. Втім, не слід думати, що лише в жанрових сюжетах виявляється національний стиль, швидше навпаки: у таких творах етнографічні елементи нерідко виступають як ефектний антураж, що робить сюжет «колеритнішим», але нічого не додає до істинного розуміння народного життя й національного характеру. Встановити українську ідентичність художника буває не просто ще й через те, що в силу історичних обставин він часто є включеним до мистецтва іншої країни (Росії, Польщі, Австро-Угорщини). Останню тезу можна застосувати і до творчості О. Мурашка, особливо враховуючи той факт, що він брав участь у численних виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, був одним з ініціаторів створення петербурзького Нового товариства художників, на Венеційській бієнале представляв мистецтво Російської імперії. Попри це вдалося простежити значний внесок Мурашка у розвиток національного мистецтва. Він доклав чималих старань для консолідації мистецьких сил Києва, сприяв створенню Київського товариства художників і розробив засадничий документ цієї творчої організації.

Вдалося скласти уявлення про деякі педагогічні принципи О. Мурашка, яких він дотримувався, викладаючи спочатку у Київському художньому училищі, згодом у власній студії, відкритій 1913 року, та в Українській Академії мистецтва. Художник виховав цілу плеяду учнів, серед яких такі видатні митці, як Н. Шифрін, К. Трохименко, А. Петрицький та інші.

РОЗДІЛ 4

ВИКЛАДАЦЬКА ТА ГРОМАДСЬКА РОБОТА ОЛЕКСАНДРА

МУРАШКА (березень 1917 — червень 1919)

4.1. Внесок О. Мурашка у створення Української Академії мистецтва

Серед усіх статей і книг, присвячених О. Мурашку, немає жодної, у якій би його громадська діяльність розглядалася б настільки ретельно, як і творчість. А між тим, саме цей вектор роботи, безпосередньо пов'язаний з його професією, став чи не найголовнішими в останні три роки життя митця. Потреба у вивченні цього аспекту діяльності Мурашка назріла вже давно, у даному дослідженні він висвітлюється вперше.

У рецензії на вступну статтю А. Шпакова до альбому 1959 р. «О. О. Мурашко» І. Врона писав, що «громадська діяльність не була чимось значним у його житті» [112, арк. 4]. Втім, це твердження можна визнати справедливим лише до 1917 р., який послужив справжнім рубіжем для художника.

З подіями Лютневої революції співпало відкриття першої виставки КТХ, що тривала з 11 березня по 9 квітня 1917 р. у приміщенні Міського музею. Сорок два мистця експонували на ній більше 300 творів [316], серед яких було чимало картин О. Мурашка [316, с. 12].

Під час роботи виставки, 24 березня, відбулися збори художників Києва, у яких взяли участь понад 130 осіб. Саме вони мали обрати представників до Ради об'єднаних громадських організацій міста — по два від кожної мистецької організації. КТХ представляли В. Галімський та М. Холодовський [373, с. 146 – 149]; О. Мурашка, якого ще 5 листопада 1916 р. обрали головою Товариства, на зборах не було [3, арк. 7 – 8]. Прослідкувати, коли він долучився до роботи Ради і, найголовніше, яку організацію там представляв, поки не вдалося.

15 червня 1917 р. було створено Генеральний Секретаріат УЦР та Генеральне секретарство справ освітніх. Відтоді керування освітньою сферою здійснював Іван Матвійович Стешенко (1873–1918) — громадський та

політичний діяч, педагог, літературознавець, письменник, перекладач. І. Стешенко був членом Старої Громади, з 1917 р. — дійсним членом Наукового товариства імені Шевченка, одним з організаторів УЦР; у 1917–1918 рр. він очолював рух за українську школу, керував діяльністю Товариства поширення шкільної освіти в Україні.

Цілком можливо, що І. Стешенко й О. Мурашко познайомилися ще до революції. Адже Київ — півмільйонне, але провінційне місто, гуртувало інтелігенцію у вузьке дружнє коло, а серед оточення Олександра Олександровича було чимало освітян. Наприклад, рідна сестра його дружини Катерина Крюгер (1872–1942) була власницею та директором київської жіночої гімназії (1902–1920), де викладали її сестри Єлизавета, Анна та Маргарита. Непрямим підтвердженням знайомства Стешенка з Мурашком може слугувати лист 1916 р., віднайдений нами в ІР НБУВ. Його автор — Олександра Мурашко, дружина Порфирія Мурашка, який доводився художникові двоюрідним братом. Олександра Іванівна також працювала у сфері освіти, проте її послання Стешенку носить особистий характер [9, арк. 1 — 1 зв.].

Переломним моментом в організації Академії стали спільні збори представників Ради об'єднаних мистецьких організацій Києва, Ради викладачів Київського художнього училища та трьох його студентів за участю делегата від УЦР М. Бурачека, що відбулися 15 липня 1917 р. у приміщенні Художнього училища. На зустрічі розгорнулася гостра дискусія між прихильниками реорганізації КХУ в Академію, яка б структурно повторювала петроградську Академію мистецтв і залежала б від неї фінансово, і тими, хто підтримував ідею створення вищої мистецької школи, яка б мала національно спрямовану концепцію та підпорядковувалася УЦР. До другого табору належав і О. Мурашко. У протоколі зборів зазначено, що він у загальних рисах вказав, яка Академія мистецтв необхідна Києву і висловив надію, що Рада піде назустріч починанню Художнього училища, якщо воно пристосує свій статут і діяльність до вимог сучасного місцевого життя. При цьому контакт з УЦР здавався художникові єдиним правильним шляхом, яким і слід йти [104, арк. 7]. Дебати,

що перетворилися на скандал, змусили прибічників УЦР — О. Мурашка, М. Бурачека та Г. Павлуцького полишити збори.

Беручи до уваги озвучені під час зустрічі тези, припускаємо, що для О. Мурашка це було не перше засідання. Хай там що, а станом на середину липня він остаточно визначився не тільки з планами щодо майбутньої Академії, а й з власним баченням політичного розвитку країни.

Цікавий факт: в неопублікованих записах, датованих 24 березня 1940 р., М. Прахов підкреслює: «Мурашко не был никогда националистом, он только хотел использовать возможность организовать Академию Художеств на Украине при Центральной Раде» [121]. На наш погляд, таке безапеляційне твердження можна виправдати лише тим, що у радянські часи слово «націоналіст» мало суто негативну конотацію. Для самого ж Мурашка, як і для багатьох його сучасників, воно передусім означало загострене відчуття національної свідомості, яке, безумовно, з'явилося у художника в роки революції. Про це, зокрема, дізнаємося зі спогадів Тіни Омельченко, до яких ми ще звертатимемося.

У записах Т. Омельченко знайшло відображення і засідання 15 липня, яке, судячи з усього, серйозно вплинуло як на О. Мурашка, так і на весь організаційний процес, пов'язаний зі створенням Академії: «Один раз О. О. був на засіданні Худож[нього] уч[илища] і прийшов і розказував, що там були проти відкриття академії. О. О. дуже хвилювався, потім на другий день кудись дуже рано пішов і як вернувся, то розказува[в] такі речі, що він зараз був у Стешенка, і що рішено утвердити академі[ю]. І коли Стешенко спитав О. О., як ставиться Худ[ожнє] уч[илище] до Ради (тоді була з головою Груше[вським]), то О. О. отповів: „Вижедательно“. Тоді Ст[ешенко] сказав: „Нехай ждуть“, — і з тих пор життя О. О. закипіло. Він ні одного засідання не пропускав, і я вже знала, як О. О. вечером прийде добрий, значить О. О. що-небудь скаже гарного» [271, с. 59–63].

Щодо зустрічей О. Мурашка з І. Стешенком, то їх могло бути декілька, проте всі вони мали приватний, а не офіційний характер.

Але повернімося до скандального засідання 15 липня. Однією з причин непорозуміння між його учасниками стало наближення з'їзду представників художніх шкіл та училищ, який мав проходити 20–25 липня 1917 р. у Петрограді під керівництвом Олександра Таманова. Саме на цьому з'їзді планувалося обговорити шляхи реформування художніх шкіл Києва, Харкова, Одеси, Казані та Пензи. Не маючи спільного погляду на це питання, мистецьке коло Києва розділилося. Рада КХУ відправила свою делегацію з проектом статуту, який, на думку опонентів, у тому числі О. Мурашка, був вироблений кулуарно та поспіхом. «Як Стешенко і О. О. послали делегацію до академії в Петроград, а художня школа теж послала, хотя і казала, що вони нічого не мають проти академії, і ці делегації там зустрілись. Я пам'ятаю, як О. О. був дуже схвилюваний і ще більше розачарований в людях, що його запевняли і тому інше, а тут стали на дорозі», — згадувала Т. Омельченко [271, с. 72].

Документального підтвердження слів про те, що на з'їзді були присутні дві делегації з Києва, знайти не вдалося. Попри це можна констатувати, що майбутня діяльність комісії з заснування УАМ проводилася відповідно до затвердженого на петроградському з'їзді документа («Загальні засади реорганізації художніх шкіл, прийняті Комісією з реформи Академії Мистецтв спільно з представниками художніх шкіл, що перебували у віданні Академії»), який надавав мистецьким навчальним закладам автономію від ІАМ. Про це Г. Павлуцький повідомляв у вересні, подаючи пояснювальну записку до Генерального Секретаріату: «Комиссия, разрабатывающая устав Украинской Академии Художеств, в своих принципах и в способах своей работы всецело шла по пути, намеченному постановлением Петроградского Съезда 20–25 июля 1917 года» [101, арк. 57].

По завершенні з'їзду, 29 липня, газета «Вечернее время» писала, що кандидати у майбутні академіки Академії мистецтв у Петрограді, зокрема О. Мурашко, перебувають в невизначеному стані через загальну реформу інституції. На присудження цього звання ще 30 січня 1917 р. Мурашка висунули І. Рєпін, М. Нестеров і Г. Котов, про що йому було повідомлено

офіційним листом від 4 лютого [40, арк. 1]. Але дивним чином цей факт не знайшов відображення в особистій справі художника. Балотування було призначено на жовтень, однак революційні події завадили його проведенню, до того ж за новим статутом звання академіка передбачалося скасувати [383, с. 317, 385].

Між 15 та 28 липня 1917 р. ситуація з заснуванням Української Академії мистецтва була вирішена остаточно. Найімовірніше, це сталося вже після завершення з'їзду. Інформація про Комітет (або Комісію) по заснуванню УАМ при Генеральному секретарстві освіти УЦР з'являється у протоколі зібрання 28 липня 1917 року. О. Мурашко на ньому присутнім не був, натомість Комісію по заснуванню Академії представляв М. Бурачек [103, арк. 1]. Сам Микола Григорович пізніше напише: «Улітку 1917 р. генеральний секретар народної освіти І. М. Стешенко передав авторові цих рядків доручення Центральної Ради скласти Комісію для вироблення статуту Української Академії Мистецтв» [341, с. 138].

Дослідниця історії УАМ, український мистецтвознавець Олена Кашуба-Вольвач впевнена, що «на час проведення зібрання 28 липня вже існувала якась попередня комісія, радше її можна назвати ініціативною групою, яка й порушила питання про необхідність заснувати комісію, покликану вести організаційну справу УАМ. Проте офіційно ухвалена комісія при Генеральному секретаріаті освіти УЦР постала лише після зборів 28 липня» [373, с. 44–45].

Чи не відправною точкою в організації Академії називав дату «28 липня» і професор Павлуцький у вже згадуваній нами записці [101, арк. 56]. Попри це, О. Мурашко не був присутнім на засіданні 28 липня. Його ім'я вперше з'являється у заяві до УЦР, де говорилося: «Підписуючись під цим ми прохаємо Центральну Раду затвердити нас, як правний Комітет при Центральній Раді, надавши нам права кооптації і доручити нам організацію Академії з вищою школою при ній, та вироблення статуту Академії і школи, який і буде представлений Центральній Раді на затвердження» [101, арк. 52]. Документ не містить дати, але О. Кашуба-Вольвач датує його кінцем липня — початком

серпня 1917 року [373, с. 163]. Крім О. Мурашка, до так званого першого організаційного комітету ввійшли Г. Павлуцький, М. Біляшівський, М. Бурачек, М. Жук, Д. Антонович, В. Кричевський, П. Холодний та М. Грушевська, прізвище якої вписано у машинописний текст від руки [101, арк. 52].

Таким чином, ішлося про офіційне затвердження Комісії по організації УАМ. Тож ми вважаємо, що сумлінне відвідування засідань, про яке згадувала Т. Омельченко, пов'язане з роботою саме цієї комісії, хоча у серпні відбувалися ще засідання Ради КХУ, де обговорювалися питання реформування училища. На деяких з них був і О. Мурашко.

В одному з варіантів пояснювальної записки професора Г. Павлуцького читаємо: «Особи, які склали статут, мали на увазі, що Українська Академія Мистецтва у Києві поставить штуку на зовсім національному ґрунті, дасть їй самостійну техніку, і завоює почесне місце у лавах європейських художніх шкіл, створить українське будівництво, в якому відчувається така потреба для країни; збудить місцеве життя у себе дома, тоді як до сеї пори кращі сили висилалися по столицях. Було б приступним дати можливість грати головну роль у ділах штуки Київській художній школі, в лиці її окремих осіб, яка творить в данний момент, з особливою енергією, русифікацію в межах мистецтва» [101, арк. 50–51; 104, арк. 53].

Про значну роль Мурашка у створенні Академії писав М. Бурачек: «До складу Комісії [...] було запрошено і О. О. Мурашка, як, з одного боку, видатного художника, а по-друге — як людину, що практично побудувала тут, у Києві, нову школу. Він навіть і склав перший проект майбутньої Академії. Цей проект було передано на розгляд пленуму Комісії і за вказівками її проект перейшов до підкомісії. Його було знову зачитано на пленумі Комісії вже в серпні 1917 р., з якого часу протягом місяця Комісія детально, пакт за пактом, обговорювала проект і виробила на підставі його весь Статут» [341, с. 138].

Проміжних статутів і справді було декілька — в архіві вдалося віднайти щонайменше три. У затверженому документі з'являється назва «УНР»; однією з головних відмінностей остаточної версії є також наявність у першому

параграфі слів: «Академія Мистецтва сприяє заснуванню і підтриманню художніх шкіл на Україні» [104, арк. 29], що пояснюють активне втручання професорів Академії у процес реорганізації художньої освіти загалом і КХУ зокрема.

На зібранні Комітету, що відбулося 2 вересня 1917 р., на порядку денному стояло обговорення статуту (виробленого в серпні) та вибір майбутніх професорів, намічений на попередньому засіданні. Перелік присутніх членів Комітету вказує на те, що впродовж серпня до його складу ввійшли ще О. Грушевський та Ф. Кричевський (кооптація відбулася, як бачимо), але на засіданні 2 вересня не був присутній М. Біляшівський. Претендентів на посади професорів було одинадцять: О. Мурашко, М. Бойчук, Ф. Кричевський, В. Кричевський, М. Жук, П. Холодний, А. Маневич, Г. Нарбут, М. Касперович, М. Бурачек, П. Голландський. Художник, котрий отримав не менше п'яти чи шести голосів (в документі не зовсім розбірливо), вважався обраним професором. Голоси розподілилися наступним чином: О. Мурашко, М. Бойчук, В. та Ф. Кричевські, А. Маневич і М. Бурачек набрали по дев'ять голосів, Г. Нарбут — сім, М. Жук — шість. Тож, до складу професорів не потрапили троє митців: П. Голландський, П. Холодний та М. Касперович, які набрали чотири, три та один голос відповідно [104, арк. 36–37]. О. Мурашко був обраний керівником майстерні портрета.

Перелік професорів майбутньої Академії викликав певне незадоволення в мистецьких колах Києва, речником яких став художник Фотій Красицький. На сторінках «Робітничої газети» він надрукував дві частини статті, де висловив обурення процесом організації УАМ [197, с. 4; 198, с. 1–2]. Однак найгострішим виявився третій допис, який редактор відділу мистецтв «Робітничої газети» Д. Антонович відмовився публікувати. Тоді Ф. Красицький надіслав рукопис на ім'я генерального секретаря народної освіти І. Стешенка. У супровідному листі художник писав: «Коли так то ми маємо право поглянути на сих кандидатів. За винятком тільки одного кандидата (В. Кричевський), який хоч і не професор ще, але відомий як діяч по українському мистецтву і в

напрямку нам бажаному, можна його допустити приват-доцентом в академію, що до інших кандидатів тут названих, то вони підлягають сумніву, одні по своєму художньому напрямку, а другі, як по художньому, так і взагалі своєму відношенню негативно до нашої національної справи. Конечно при такому, за малим винятком, составі „професорів“ наша національна мистецька справа майже вся опиниться в їх кишнях, а не в підвищенню нашої національної культури» [101, арк. 32 зв.]. І хоча Ф. Красицький не уточнив, до якого з двох таборів він зараховував О. Мурашка, варто відмітити, що подібні закиди на його адресу почасти були небезпідставними. Ми припускаємо, що у 1917 р. О. Мурашко міг ще не сприйматися українськими художниками (зокрема Ф. Красицьким) як свідомий українець і прибічник національної ідеї. Недостатня кількість джерел для аналізу поглядів О. Мурашка у дореволюційний період змушує дослідників звертатися до його діяльності та шукати якихось натяків у ній. Але тут ми навряд чи знайдемо докази захопленості митця українською ідеєю.

Ще наприкінці 1911 р. у київському Міському музеї Петром Холодним було організовано «Першу українську артистичну виставку». Її учасниками стали понад 50 художників, і серед них такі відомі митці, як М. Жук, І. Іжакевич, В. та Ф. Кричевські, М. Козик, Ф. Красицький, О. Кульчицька, П. Мартинович, І. Труш [332]. Ця подія сприймалась як конче важлива для розвитку національного мистецтва, однак О. Мурашко причетним до неї не був, хоч у той час жив у Києві та відігравав значну роль у виставковому житті міста. Ми не знаємо, чому саме так сталося, проте факт неучасті у цьому мистецькому заході давав привід для серйозних звинувачень з боку колег. «...При теперішньому лютому, з усіх боків, цькуванні українців, поперелякувались і, або зразу-ж одмовились, або ухилились в останні дні, щоб таким чином утекти з під небезпечного прапору „української“ виставки. Без сумніву вони упрсяться в „нідсусідки“, під инший чужий і цілком безпечний прапор аби тільки сховати своє ганебне українське походження — звичайна рабська псіхіка „тоже малороссов“» [233, с. 2], — писав у рецензії на виставку Опанас

Сластіон. Втім, не поспішатимемо з висновками й не наполягатимемо, що образливі слова українського художника могли стосуватися Мурашка. Переглянувши документи виставки, зокрема листування П. Холодного з митцями, яким пропонувалося взяти у ній участь, ми так і не змогли з'ясувати, чи надходив подібний запит Мурашкові? Та й сам закид щодо бажання сховати українське походження навряд чи мав до нього відношення, адже у книзі 1925 р. Д. Антонович мимохідь зазначає: «Працюючи в Академії (йдеться про навчання в ІАМ. — Д. Д.), Мурашко чимало часу віддавав самоосвіті, а також в цьому часі зійшовся з гуртком свідомих українських художників у О. Сластьона, якому за це мав нагоду р[оку] 1918 на з'їзді діячів українського мистецтва у Києві прилюдно подякувати» [343, с. 9]. Оскільки Д. Антонович і сам брав участь у Першому З'їзді діячів українського пластичного мистецтва (про це йтиметься далі), то вочевидь був свідком того, про що писав.

Попри все це, не став Мурашко й експонентом наступної виставки українських митців, що відбувалася у Києві влітку 1913 р. [319], не говорячи вже про виставку, перенесену наприкінці того ж року до Полтави [129, с. 47–55].

В означений період митець брав участь у заходах, що їх організував гурток К. Бахтіна, члени якого з 1911 р. називали себе «київськими художниками», не примішуючи до цього національного компонента. У 1910 р., коли О. Мурашко долучився до «бахтінців», вони взагалі назвали себе просто «група художників», на чому акцентувала Н. Трикулевська у своїх статтях «Художні виставки і український елемент в їх (сезон 1909–10 р. у Києві)» та «Кінець художнього сезону і українська виставка. (Виставки „В мире искусства“, „Союза“ і Врубеля)», опублікованих у щомісячнику «Українська хата» [249, с. 266–270; 250, 334–339]. Критик писала: «От-же вишукались українські малярі, котрі не визнали ганебним демонструвати свої твори під безвласною маркою „малярів-Киян“, або ще більш невиразним прізвиськом „группы художников“» [249, с. 268]. Про роботи О. Мурашка, як і про нього самого, не було сказано ні слова. На третій виставці «бахтінців» митець

демонстрував чотири портрети — Павла Андрєєва, Олени Прахової, Софії Філіпсон та Маргарити Мурашко (1909), жоден з яких не мав національного забарвлення.

За словами М. Голубця, «посередньою доріжкою до повної еманципації молодшого покоління українських мистців була їх участь у виставках „Товариства Київських Художників“ 1907–1916., мистецької організації різко локального характеру. Але невдовзі повстала окрема група піонерів молодшого покоління, що тепер уже продумує над гомінкою маніфестацією окремішності українського мистецтва у відношенні до доцьогочасного „руського“ опікунства» [352, с. 618]. Піонерами названі тут саме організатори та учасники українських артистичних виставок.

Наведені факти не свідчать на користь сильних патріотичних настроїв і переконань О. Мурашка. Тож було про що дискутувати, і претензії Ф. Красицького необґрунтованими не назвеш. А як же інші професори — М. Бурачек, М. Жук, Ф. Кричевський, адже всім їм був небайдужий український рух?

Українські виставки були своєрідним лакмусовим папірцем, який виявив національну художню інтелігенцію. Ще одним показником можна вважати конкурс проектів пам'ятника Т. Г. Шевченку, про який ми згадували у попередньому розділі. І хоча Мурашко долучався до роботи журі, особливого завзяття він явно не проявляв. Втім, робити висновки, спираючись на подібні факти, було б передчасним, адже найпереконливішим аргументом на користь поглядів художника є написані ним картини.

Помітити національний компонент у творчості О. Мурашка подекуди складно з огляду на те, що насамперед він був портретистом і жанрових речей створив не так уже й багато (був, за висловом Є. Кузьміна, «безсюжетним художником»). Проте не слід думати, що лише в жанрових сюжетах виявляється національний стиль, швидше навпаки: у таких творах етнографічні елементи нерідко виступають як ефектний антураж, що робить сюжет «колеритнішим», але нічого не додає до істинного розуміння народного життя

й національного характеру. Саме так сприймаються деякі роботи Ф. Красицького, М. Пимоненка (названі в одній з критичних статей 1913 р. «сценками из хохлацкого быта» [143, с. 92–93]), і навіть у «Похороні кошового» (1900) О. Мурашка немає тієї глибини, що з'явиться в його пізніх роботах, шлях до яких був поступовим і цілком закономірним.

У 1905–1906 рр., звернувшись до зображення народного життя, митець пише картини «Зима» та «Дівчина», у 1911 р. — «Неділю», у 1914-му — «Селянську родину» та «Пралю». З цією ж тематикою певною мірою пов'язані «Карусель» (1905–1906) і «Тихий смуток» (1909).

До цього списку ми могли би додати ще одну картину, на жаль втрачену, про яку дізнаємося завдяки листуванню О. Мурашка з О. Праховою. Художник описує драматичну історію, що сталася 1906 р. під час його роботи на пленері в селі Нова Гребля Пирятинського повіту Полтавської губернії (нині Чернігівська обл.): «Первое и самое главное: владельца усадьбы, у которого живу, крестьяне очень не любят и стараются пакостить на каждом шагу, как только возможно, а уж заодно и живущий там я, несчастный, был первой жертвой. Начал этюды неподалеку от дома и во время перерыва зашел на минутку в дом, когда же возвратился, то мой этюд, уже изломанный, плавал на воде (от так і тобі буде) — это я слышу по своему адресу такие словечки. Понятно, что такой прием не особенно-то располагает к работе, а о том, чтобы достать модель среди крестьян, и думать нечего. Не знаю, что и делать. Если так будет и дальше, то, конечно, мало надежды, чтобы я здесь остался, придется перекочевывать, но куда?» [358, с. 72].

Оскільки новостворену картину Мурашко збирався продемонструвати на черговій виставці НТХ, про цю ситуацію навіть писала Санкт-Петербурзька преса: «Летом, в Малороссии, он почти закончил довольно сложную картину, интересную по задаче и сюжету. Но мужики изорвали ее, потоптали ногами и бросили в реку. Случилась эта печальная катастрофа на почве ненависти к панам, у которых гостил Мурашко. Художник со слезами рассказывает о

гибели своей картины, над которой он долго работал и в которую вложил так много нервов и творчества» [171].

Тіна Омельченко, до спогадів якої ми обіцяли повернутися у зв'язку з проблемою національної ідентифікації Мурашка, занотувала вкрай важливу інформацію. Завдяки їй ми можемо чи не з точністю встановити, коли саме остаточно викристалізувалися погляди її вчителя: «Сам О. О. любив все україн[ське], но як почалась революція, то О. О. зовсім почув себе українцем і завжд[и] казав, як віка раніше [у XIX столітті — Д. Д.] себе так не почував. І на вопрос одної близької людини: „Ти ж Тіні раніше говорив совсем другое, а тепер говориш навпаки“, — то О. О. отповів: „Я народився вмісті з Україною і хочу бути її вірним сином“. Це було тоді саме, я[к] був проект відкрити академію» [271, с. 59].

Тобто, найімовірніше, О. Мурашко належав до тих українців, яким саме революційні події 1917 р. допомогли остаточно усвідомити свою національну приналежність. Звісно, що у митців, які зробили це раніше, такий стан речей викликав до О. Мурашка певну недовіру, в їх очах він міг бути «мартовським українцем».

У вересні Г. Павлуцький персонально запросив до Комісії по організації УАМ осіб, які вже були обрані на посади професорів майбутнього закладу, зокрема Олександра Мурашка [103, арк. 3 зв., 6 зв.]. Напередодні більшовицького заколоту в Петрограді, 24 жовтня 1917 р. (за ст. ст.), відбулися вибори ректора ще не затвердженої УАМ, у яких брали участь сім її перших професорів за виключенням Г. Нарбута — його на той час не було у Києві. Також серед присутніх були голова відділу пластичних мистецтв Г. Павлуцький та член цієї ж Комісії, але без права голосу, Л. Обозненко. Претендентів на посаду ректора виявилось четверо: брати Василь та Федір Кричевські, Михайло Жук та Олександр Мурашко. Голосування було таємне, і кожному його учаснику дозволялося написати не більше двох прізвищ. Найбільшу кількість голосів отримав Василь Кричевський, його кандидатуру підтримали шестеро осіб. О. Мурашко отримав три голоси, Ф. Кричевський два, а М. Жук — один.

Таким чином, першим керівником УАМ мав стати саме В. Кричевський, проте цього не сталося, оскільки він «ректором бути абсолютно зрікся». Далі мали б обирати серед О. Мурашка, М. Жука та Ф. Кричевського, але ще до початку повторного голосування Мурашко та Жук відмовилися від участі у другому турі, і залишився тільки один кандидат, який набрав п'ять голосів своїх колег [104, арк. 14].

У ході роботи з першоджерелами вдалося встановити певну розбіжність між документами, пов'язаними з обранням ректора Академії. Річ у тім, що існує щонайменше три варіанти протоколів засідання 24 жовтня: рукописний оригінал з підписами усіх присутніх [104, арк. 14] та два машинописні, один з яких підписано трьома учасниками засідання — головою Комісії Г. Павлуцьким, секретарем М. Бурачком і обраним ректором Ф. Кричевським [104, арк. 18], другий — лише Ф. Кричевським та Г. Павлуцьким [105, арк. 1]. У рукописному варіанті вказано, що за Ф. Кричевського проголосувало двоє колег, у той час як у машинописних фігурує цифра «3». Принципово ця помилка ні на що не впливає, проте виходить, що ректором Академії врешті-решт стала людина, яку підтримали тільки двоє професорів. Вибори ректора, як і вибори професорів, продемонстрували рівень популярності, що мали художники серед своїх колег.

«І весь час О. О. не оставляв і свою школу, де ми вчилися, — згадує про той період Т. Омельченко. — Приходив щодня і такі грандіозні строїв пляни відносно академ[іі], а ми слухали. Бували і такі дні: я, бувало, спита[ю] О. О., як академія буде, О. О. дуже грусно скаже: „Я вже, Тіна, не вірю, що це коли-небудь буде. Трудно, дуже багато єсть перешкод, але треба бути енергійному, то, може, що-небудь і буде“. І от один раз я приходю із школи, і на моїй тарілці лежить газета, а О. О. стоїть, і дуже щасливий. Я беру газету — і що я бачу: „Українська академія мистецт[ва] приймає приват-студентів“. Я страшенно обрадувала[сь], не знаю, що робити, а О. О. стоїть і радується, і каже, що я не вірю, що це що-небудь буде» [271, с. 63]. Імовірно, йдеться про газету «Нова

Рада», яка 11 листопада 1917 р. першою сповістила про відкриття Академії та набір студентів; 13 листопада цю ж новину надрукувала «Робітнича газета».

Відкриття Академії постійно відкладалося. Спочатку всі урочистості планувалися на суботу 18 листопада, проте врешті-решт Академія відкрилася 22 листопада виставкою робіт перших професорів. У 1926 р. Ф. Ернст згадував про ті дні: «Пам'ятаю цей момент — середину листопада 1917 року. Нарбут і Мурашко, сидячи в тимчасовій канцелярії академії, в будинкові Педагогічного Музею, надписують на картках з запроханням до урочистого відкриття академії адреси почесних гостей та переправляють рукою видруковане число відкриття — на 22 листопада. Оригінал запрохання намальовано Нарбутом — старим українським шрифтом. Робота кипить — ледве встигають наділяти присутніх та розсилати по місту» [298, с. 60].

Серед тисяч документів Володимира Винниченка є цікавий артефакт — одне з виправлених запрошень, про які писав Ф. Ернст [97, арк. 6]. До речі, історик Сергій Білокінь у статті «Початки української державної академії мистецтв» [348, с. 159–190] опублікував запрошення без виправлення, яке, вочевидь, так і не було надіслане і зберіглося випадково.

На засіданні Генерального Секретаріату 20 листопада 1917 р. було «переглянуто змінений проект закону про заснування Української Академії Мистецтва. Проект ухвалено і доручено Секретареві Освіти внести його на розгляд Центральної Ради» [95, арк. 8 зв.].

Згадуючи про підготовку виставки перших професорів, Віра Нарбут-Лінкевич писала: «Александр Александрович Мурашко выделялся среди других как прекрасный человек и замечательный художник. Георгий Иванович [Нарбут] очень любил и высоко ценил творчество этого мастера и с большим уважением относился к нему как к человеку» [280, с. 113]. Запам'ятався їй і сам вернісаж: «К слову сказать, выставка оформлена была очень хорошо. Много было живых цветов и растений. Редкостные украинские ковры, которыми были увешаны свободные простенки, придавали особый уют всему помещению выставки» [280, с. 115].

Отже, виставка творів перших професорів УАМ [151, с. 2; 152, с. 3–4; 246, с. 2; 246, с. 2], що тривала до 29 листопада, відкрилася у Педагогічному музеї, тодішньому будинку УЦР. Серед експонованих робіт О. Мурашка нашу увагу привернув датований 1917 р. портрет Миколи Дехтярьова, вже згадуваного у попередньому розділі. Микола Степанович сидить на тлі килима, який у той час сприймався як своєрідний маркер, атрибут українства — недаремно вся виставка була прикрашена килимами зі збірки В. Кричевського. Цікаво й те, що портрет, вочевидь, був написаний до початку революційних подій в Україні, оскільки він демонструвався на першій виставці КТХ у березні 1917-го, але ми припускаємо, що у каталозі допущено друкарську помилку: замість потрібних (російських) ініціалів «Н. С. Д.» стоять «И. С. Д.» [316, с. 12].

4.2. Участь художника у реорганізації мистецької освіти

5 грудня (за ст. ст.) 1917 р., тобто через два тижні після всіх урочистостей УЦР нарешті ухвалила закон про Українську Академію мистецтв, а також її статут і штат [104, арк. 29–32]. Того ж дня, у вівторок, в Академії розпочалися заняття [153, с. 2].

Згадуючи перші тижні роботи УАМ, Т. Омельченко писала: «Як почалося заняття в академії, то О. О. [Мурашко] дуже рано встає, робе все по господарству на дворі, а потім іде в академію і часто каже: „Тіна, як ви дивитесь, що ваш професор чисти[ть] корову, заміта[є] двір?“» [271, с. 63]. Та не минуло й декількох днів, як постала серйозна проблема — брак власного приміщення. Читаємо про це, зокрема, в спогадах очевидця подій, пасинка В. Кричевського Вадима Павловського: «Заняття зі студентами професори вели напочатку в тому самому розгородженому щитами приміщенні, де була влаштована виставка. Але місяцем пізніше, в середині січня 1918 р., Академія мусіла звільнити приміщення Педагогічного Музею з огляду на те, що Центральна Рада скликала Всеукраїнські Установчі Збори, призначені на 22 січня. Секретаріят Освіти приділив Академії будинок школи Терещенка на Вел[икій] Підвальній вул., коло Сінного базару, ч. 38, де в часі війни був військовий шпиталь» [391, с. 49].

Схоже, В. Павловський, згадуючи про переїзд у середині січня, допустив неточність, бо Генеральний Секретаріат ще 22 грудня розпорядженням № 350 постановив реквізувати для Академії будинок по вул. Великій Підвальній, 38 [104, арк. 41]. Ще через два дні, 24 грудня, О. Мурашка на тиждень призначили виконуючим обов'язки ректора на час відсутності Ф. Кричевського (до 30 грудня) [104, арк. 35].

Сьогодні Велика Підвальна носить назву Ярославів Вал, а у самому будинку розміщується Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Що ж до будівлі, то вона споруджувалася у 1905–1907 рр. за проектом Павла Голландського як міське парафіяльне училище. Перші кошти на влаштування закладу ще 1899 р.

пожертнував Нікола Терещенко (тому училище носило його ім'я), а саме будівництво фінансував уже його син Олександр.

Академії надавався не весь будинок, а лише два верхні поверхи [99, арк. 2 зв.] (за іншим джерелом тільки другий [99, арк. 1]), на першому ж продовжував працювати лазарет, який відкрився ще на початку Першої світової війни і також утримувався коштом Терещенків.

Переїзд з Володимирської вулиці на ріг Сінної площі, як інколи називали у пресі нове місце розташування Академії, відібрав певний час, тому заняття відновилися лише у вівторок 9 січня [154, с. 3]. Того ж пам'ятного вівторка був прийнятий IV універсал, за умовами якого Українська Народна Республіка проголошувалася «самостійною, ні від кого незалежною Вільною Суверенною Державою Українського Народу». Та омріяна українська державність виявилася занадто крихкою: на заваді її розвитку стала «влада з далекої півночі». Вже 27 січня командуючий частинами Червоної армії на київському напрямку М. Муравйов відправив В. Леніну телеграму з повідомленням, що місто взято.

Одразу потому у столиці УНР почалися масові розстріли, тож про навчання вже не йшлося. Впродовж лютого УАМ була зачинена, а професори та учні змушені були переховуватись. Заняття відновилися лише після того, як більшовицькі війська залишили Київ [391, с. 49], тобто після 15 лютого. Один з професорів Академії, художник В. Кричевський, писав: «Художньо-педагогічна праця наша проходила під постійний акомпанемент стрілянини. Ледве тільки зорганізована Академія переживала скрутний момент. Коштів не було ніяких. Про нормальну, спокійну працю не могло бути й мови» [397, с. 598].

Після повернення української влади, на УАМ чекали нові випробування. На засіданні 15 березня 1918 р. Рада Народних Міністрів прийняла постанову, згідно з якою ліквідовувалися всі шпиталі та лазарети [127, с. 208]. Здавалося б, тепер викладачі та студенти УАМ можуть зітхнути з полегшенням, зайняти весь будинок і нарешті приступити до спокійної вдумливої праці, та цього не сталося: найімовірніше, Академію також зобов'язали звільнити приміщення. У тодішній пресі повідомлялося, що 26 березня очолювані Г. Павлуцьким та

М. Біляшівським комісії оглянули Маріїнський палац, що після більшовиків стояв пустою, та вирішили передати його для потреб Академії [156, с. 3]. Проте трьома днями раніше художник П. Холодний, який у той час обіймав посаду народного міністра освіти, запропонував надати палац Національному музеєві, і того ж дня уряд УНР ухвалив це рішення [127, с. 225]. Ще через два тижні газета «Відродження» повідомила, що Академії все-таки пропонується переїхати у колишній царський палац. Щоправда, в ході переговорів з'ясувалося, що на нього претендують також музей та Департамент мистецтва, тож Академії, яка потребувала не менше 20 кімнат, могли виділити лише сім [159, с. 5]. Адміністрація УАМ, шукаючи нове приміщення, все ще розміщувалася на В. Підвальной.

З огляду на те, що від початку року УАМ поділяла приміщення з лазаретом, 31 березня його начальник, доктор медицини В. М. Тилінський звернувся до керівництва Академії з пропозицією спільними зусиллями виплачувати кошти початковому училищу [104, арк. 40 — 40 зв.] (будинок якого займали обидві структури). Адміністрація звісно погодилася, але не минуло й місяця, як лазарет виїхав, оскільки, як зазначав пізніше О. Мурашко, через політичні події його діяльність зменшилася [212, с. 2]. Під політичними подіями художник вочевидь мав на увазі підписання наприкінці січня Берестейської мирної угоди з Німеччиною, Австро-Угорщиною, Туреччиною та Болгарією та вихід УНР із війни.

Попри всі негаразди, заняття у новоствореному навчальному закладі, хоч і уривчасто, та все-таки відбувалися. Діяльність УАМ у перші місяці існування виявилася своєрідним індикатором, що продемонстрував численні недоліки вітчизняної мистецької освіти. Найважливіша проблема полягала у слабкій підготовленості студентів, що вступили до вишу. Загалом, це були випускники приватних шкіл чи студій, а також різних художніх училищ (звісно, відвідувало заклад і чимало вільних слухачів).

Дуже цікаві спогади про Академію залишив один з її перших професорів М. Жук: «Найбільше були заповнені дві майстерні: Ф. Кричевського та

О. Мурашка. І це цілком зрозуміло. Склад студентства укомплектовувався по більшості з киян. Ф. Кричевський, як бувший директор художньої школи, мав популярність серед своїх учнів. Так само О. Мурашко мав свою приватну студію і його майстерня поповнилася переважно його ж бувшими учнями» [270, с. 99]. Що ж до чисельності, то майстерня портрета нараховувала понад 50 осіб. В. Кричевський писав, що її навіть планували розділити, бо вона була занадто велика [397, с. 599].

Про масове вливання вчорашніх студійців О. Мурашка до лав Академії згадувала дружина художника: «Ученики студии А. А. почти все перешли в его мастерскую в Академии, где совместно с ним работали до весны текущего года» [68, арк. 1 зв.]. Цікаво, що оголошення про набір до своєї приватної школи О. Мурашко давав навіть на початку жовтня 1917 р. [225, с. 1; 226, с. 1], коли організаційні процеси, пов'язані з відкриттям УАМ, перебували на завершальному етапі, і вже було відомо, що художник увійшов до лав професорів.

Однак, повернімося до проблем, що проявилися в перші місяці роботи вишу. Восени 1918 р. О. Мурашко писав: «Открытие Академии „наспех“ заставило так же принимать учеников в мастерские, а год совместной с ними работы убедил меня в том, что среди них нет таких, которые могли бы быть названы учениками Академии, в том смысле, как я понимаю это высшее культурно-просветительное государственное учреждение» [65, арк. 1–2].

Подібні висновки можуть свідчити тільки про одне: рівень студентів Академії мало відрізнявся від рівня учнів приватних шкіл, зокрема студії самого О. Мурашка, а також художніх училищ, хоча мав бути значно вищим. На думку Мурашка, в УАМ варто було вступати не тільки і не стільки з метою навчання, скільки задля вдосконалення майстерності. За такою логікою потрібно було подолати труднощі у середній ланці, яка в Києві була представлена Художнім училищем.

Про те, що КХУ потребувало змін, було відомо й до відкриття Академії, та попри це, до 1917 р. його реформа постійно відкладалася. Нагадаймо, що

училище представляло собою середній художній навчальний заклад з обов'язковою для всіх вихованців програмою загальноосвітніх предметів, що відповідала шістьом класам реальних училищ [128, с. 9]. Невизначеність типу навчального закладу, що існував і як загальноосвітня установа, і як спеціальна художня школа, була його ахіллесовою п'ятою, адже КХУ рівною мірою приваблювало й тих, хто мріяв стати художником, і тих, кому необхідно було отримати документ, що засвідчував би рівень їхньої освіти. Тобто воно не відповідало своєму основному призначенню — давати фахову мистецьку освіту особам, які того прагнули.

Певні спроби реформувати навчальний заклад були здійснені у липні 1917 р. на вже знадуваному з'їзді у Петрограді, де було вирішено надати автономію, зокрема і в фінансову, художнім школам та училищам, що знаходилися у віданні ІАМ [406, с. 328].

У період організації Академії серед мистецької еліти Києва не було однастайності у тому, як варто будувати вищу українську художню школу: чи робити все «з нуля», чи створювати її на базі КХУ? Але невдовзі після петроградського з'їзду, коли виникла Комісія по організації УАМ, стало зрозуміло, що представники училища не гратимуть у цьому процесі першу скрипку. «Рада КХУ зосередилася на виробленні проекту художнього училища зі статусом „вищої мистецької школи“, де питання про створення Академії як головної складової реформування КХУ вже не розглядалося» [373, с. 47]. Так і не дійшовши згоди, викладачі училища розпочали новий навчальний рік у старому форматі.

Навесні 1918 р. у Відділі пластичних мистецтв при Міністерстві народної освіти УНР виникла ідея реформувати КХУ. Тоді ж була створена спеціальна «Комісія по реорганізації Київської художньої школи і поширенню статуту Академії», про що свідчить офіційний лист від 21 березня ректора УАМ Ф. Кричевського голові ВПМ Г. Павлуцькому з інформацією, що: «14 (1) березня 1918 р. Рада Академії обрала М. Бурачека, Ф. Кричевського та О. Мурашка своїми представниками до складу означеної комісії [104, арк. 39].

На жаль, фрагментарна збереженість документів заважає не тільки відтворити всю картину тогочасних подій, а навіть встановити точну дату створення комісії, не кажучи про подробиці її роботи. Чи не єдиним джерелом є поодинокі короткі замітки у київській періодиці. Наприклад, 2 квітня газета «Відродження» повідомляла, що Академія ясно визначила свій майбутній шлях: «Майже цілком вирішено з'єднати художню школу [КХУ — Д. Д.] з Академією, що дасть більш підготовлений кадр учнів. До побільшення складу і поширення діяльності Академії вжиті засоби» [157, с. 4]. Виходить, у березні-квітні вже існувала ідея об'єднати УАМ та КХУ. За тиждень потому, на сторінках тієї ж газети було написано, що на засіданні Ради КХУ, яке мало відбутися 11 квітня 1918 р. остаточно вирішуватиметься питання чи об'єднається училище з Академією чи ні [158, с. 4].

Доки обговорювалося злиття двох закладів, з новою силою постала проблема виселення мистецького вишу. Заслухавши 24 квітня 1918 р. доповідь тодішнього військового міністра УНР Олександра Жуковського про необхідність задоволення міністерств відповідними помешканнями, уряд Всеволода Голубовича прийняв рішення «доручити Міністерству внутрішніх справ утворити міжвідомственну комісію для отчужденія помешкань для задоволення потреб міністерств, а також для Голови Центральної ради і Голови Ради народних міністрів» [127, с. 304]. Рішення уряду одразу набуло сили, адже в документах згадується, що будівлю, де розміщувалася Академія, спочатку віддали міністерству фінансів, але через два дні її зайняв головний штаб [99, арк. 2 зв.]. Сам головний штаб військового міністерства повідомив про переїзд з Олександрівської, 15, на Велику Підвальну, 38, 25 квітня [228, с. 4].

Під час конфлікту в приміщенні УАМ проходила II виставка КТХ, що відкрилася 7 квітня. Шпальти київських газет стали справжнім полем боротьби різних сил. Наприклад, газета «Відродження», даючи на прохання КТХ інформацію про майбутню виставку, вказала, що вона відбудеться у «будинку Терещенківської школи» [157, с. 4]. Натомість газета «Нова Рада» повідомила про імпрезу у «будинку Української Академії мистецтв» [227, с. 1]. Але

найцікавішими виявилися оголошення у «Голосі Києва»: 28 квітня газета сповістила про відкриття виставки в «зданиі Української Академії художеств» [229, с. 1], а вже 5 травня, дублюючи повідомлення, вказувала, що це «помещение Головного штаба» [230, с. 1].

На цій виставці О. Мурашко демонстрував портрет юнака, про який ми можемо судити тільки зі слів критика: «Портрет в синіх тонах, обличчя оживлене і на прочуд викінчене в рисах. Ця картина являється поважною працею, виконаною майстерно і, як кажуть — шикарно» [206, с. 4]. На жаль, через недоступність каталогу, нам не вдалося встановити, хто саме був зображений на цьому портреті.

Доки тривала виставка, у Києві відбувся державний переворот, у результаті якого УЦР було розпущено, а замість УНР проголошено гетьманат «Українська держава», очолюваний Павлом Скоропадським. З новою владою керівництву Академії потрібно було вирішити чимало питань, пов'язаних не лише з приміщенням, а й значно суттєвіших, бо за часів УЦР долі КХУ та УАМ так не прояснилася. Свідченням того, що проблема реформування художньої освіти не втратила актуальності є лист ректора УАМ від 9 травня, де вказувалося, що крім попередньо обраних трьох делегатів, до Комісії направляються ще двоє професорів — В. Кричевський та Г. Нарбут [99, арк. 4]. Ця інформація наводить на думку, що Академія намагалася долучити до обговорення реформи ширше коло своїх представників.

Професор М. Бурачек писав: «Світліший гетьман нічим фактично не підтримав Академії, а навіть відносно помешкання ставився досить двозначно, бо за Академією закріплював будинок одною резолюцією, а другою, на заяві якогось штабу, писав інше, де помешкання віддавалося штабові. Але це була загальна політика Скоропадського» [267, с. 96–97]. Очільник ВПМ Г. Павлуцький докладав у травні гетьману про становище Академії, і П. Скоропадський висловився нібито за те, щоб залишити Академію в будинку на В. Підвальній на найближчий рік [99, арк. 1 — 1 зв.]. Попри це, сам гетьман згадував, що був намір надати Академії нове приміщення Ольгинської гімназії

[289, с. 225]. Ідеться про будівлю на Володимирській вулиці поряд із будинком УЦР. Згодом, 16 травня, Г. Павлуцький подав повторне звернення, тепер до міністерства народної освіти Української Держави [99, арк. 7], яке в той час очолював Микола Прокопович Василенко (1866–1935), вчений-історик, громадський та політичний діяч.

Зазначмо, що наприкінці квітня газета «Відродження» повідомляла, що заняття в майстернях професорів О. Мурашка, Кричевського (щоправда не вказано, Василя чи Федора) та А. Прахової завершуються у перших числах травня, тоді як у майстернях М. Бурачека, М. Жука та М. Бойчука вони продовжувалися і влітку [160, с. 4]. За статутом навчальний рік мав закінчуватися 16 травня, а про літній семестр у документі взагалі не йшлося. Але з огляду на те, що Академія розпочала навчальний процес лише у грудні 1917 р., заняття влітку 1918 р. напевно стали винятком.

Значно цікавішою виявилася інформація про наявність у складі професорів Анни Прахової, яка в офіційній документації жодним чином не згадується. Це справді дивно, особливо враховуючи те, що 1940 р. М. Прахов, ніби цитуючи слова О. Мурашка, писав: «Ты понимаешь, что тебя и Анночку я пока никак не могу включить в состав профессуры — вы оба „москаля“ и Бойчук и Нарбут ни за что не пропустят вас. Со временем может быть и для вас будет работа» [121]. До того ж, А. Крюгер-Прахова до 1920 р. продовжувала викладати у КХУ й одночасно з цим працювала у приватній «школі малювання художників М. Козика та А. Прахової» [231, с. 4].

Під час своєї відпустки О. Мурашко опублікував у газеті «Нова Рада» палку статтю, в якій детально виклав суть проблеми: «Беру на себе сміливість роз'яснити тим, хто не знає, і нагадати іншим, які через великі справи забули — що утворення академії в Києві є свято не тільки національне, але й свято й для кожної культурно-мислящої людини. Академія мистецтв — це також у своєму роді „головний штаб“, з тією тільки різницею що вона мобілізує не воєнні сили, високо-культурну армію, яка в кінцевому підрахунку додати піщинку для утворення нового віку, про який усіляко каже, коли через високі [...]

помешкання, це місце, де нині академія, повинно бути увільненим для головного штабу, то ми дозволим собі запитати: а як же академія?» [212, с. 2].

Оприлюднення цього матеріалу в перших числах червня говорить про гостроту невирішеної проблеми, ще одним свідченням чого є повторне звернення Г. Павлуцького до влади 8 червня [99, арк. 14].

2 червня 1918 р., тобто того ж дня, коли на шпальтах «Нової Ради» з'явилася стаття Мурашка, Рада професорів Академії провела засідання, на якому затвердила проект печатки УАМ, причому в написі вже фігурує слово «державна».

Улітку 1918 р. відбулася помітна подія у культурному житті Української держави — Перший з'їзд діячів українського пластичного мистецтва, що тривав з 9 до 16 червня у Києві. Напередодні відкриття, 8 червня, було проведено першу нараду тимчасового комітету по його влаштуванню. Усі питання мали розглядатися під час роботи чотирьох секцій: історичної, з питань розвитку мистецтва, художньої промисловості та художньої освіти. Секції очолили Дмитро Антонович, Михайло Козик, Антон Серета та Олександр Мурашко [98, арк. 10] відповідно.

Роботу освітньої секції навряд чи можна назвати логічним продовженням весняної ініціативи ВПМ, спрямованої на злиття КХУ та Академії. Прийнята резолюція складалася з п'яти пунктів, проте всі вони носили декларативний характер і стосувалися радше естетичного виховання: «Загальноосвітні школи на Україні повинні широко відчинити двері естетичному і художньому вихованню, маючи на увазі, що користь малювання визнана по всіх культурних країнах. Через те необхідно збільшити число (уроків) годин, що призначені для рисування і урівняти їх з іншими дисциплінами по всіх класах. <...> З'їзд Діячів Українського Мистецтва признає необхідним улаштувати по місцям мандрівні лекції по мистецтву і тим самим сприяти популяризації мистецтва» [98, арк. 14–16]. Жоден з пунктів не зачіпав шкіл, де мистецтво було б фахом, і тим паче не стосувався КХУ. Після з'їзду було обрано Раду, що мала втілювати прийняті постанови, але О. Мурашко до неї не ввійшов [98, арк. 25].

Попри напруженість ситуації довкола УАМ, у передостанній день своєї роботи учасники Першого з'їзду діячів українського пластичного мистецтва відкрили в її стінах виставку, що діяла впродовж декількох тижнів, до 7 липня. О. Мурашко участі у ній не брав, оскільки був дуже зайнятий, працюючи в освітній секції. Київська преса, роблячи огляди заходу, шкодувала про відсутність його творів [207, с. 7]. У період проведення виставки сталося дещо дивне: «Робітнича газета» розмістила інформацію про те, що нібито О. Мурашко планує залишити Академію, і якщо це підтвердиться, то на його місце УАМ запросить художника Євгена Лансере [161, с. 4], який, до речі, був старим другом Г. Нарбута. З'ясувати, що стало причиною таких чуток достеменно не вдалося, проте ми припускаємо, що це могло бути пов'язано саме з ситуацією, яка склалася з приміщенням для УАМ.

21 червня при Міністерстві народної освіти та мистецтва було засновано Головне Управління в справах мистецтва та національної культури Української Держави. Воно перебрало на себе чимало функцій міністерства, зокрема й проведення реформи в галузі мистецької освіти. Начальником нового відомства став Петро Якович Дорошенко (1858–1919), історик, громадський діяч і давній приятель гетьмана [289, с. 123–124; 223–225].

Улітку 1918 р. сталася ще одна знакова подія: УАМ набула державного статусу і 15 вересня розпочала свій по-справжньому перший навчальний рік, як того вимагав статут [104, арк. 29 зв.] — як Українська Державна Академія мистецтва [232, с. 1], до того ж, за старою адресою. У майже піврічній боротьбі керівництво УАМ, і зокрема О. Мурашко, все-таки змогли відстояти власне приміщення. А надання статусу державної установи до певної міри поліпшило становище Академії та посилило позицію у справі реформи.

В особовому фонді О. Мурашка в ДАФ НХМУ зберігається чимало цікавих та водночас вкрай важливих документів, пов'язаних з процесом реорганізації мистецької освіти. В одному з них — рукописній «Докладной записке к проекту изменения устава Украинской Академии Художеств» [65, арк. 1] дуже стисло і точно викладено суть проблеми, і найголовніше —

рішення, якого вимагала хоча б УАМ. Документ не містить дати, однак його зміст переконує, що він був створений за часів П. Скоропадського. На це вказують нововведенні гетьманом назви «Українська держава», «Міністерство освіти і мистецтв», а також державний статус УАМ. Щоправда, почерк яким написана записка, належить М. Прахову. На сторінках своєї книги спогадів Микола Адріанович згадував, що в паперах покійного Олександра Олександровича зберіглися документи, серед яких «рукопись составленной мною для него [Мурашка — Д. Д.] „Докладной записки“ на восьми страницах» [288, с. 285]. Враховуючи історію особистого архіву О. Мурашка, ми переконані, що М. Прахов згадував саме той рукопис, що нині зберігається в архіві НХМУ, а на момент написання спогадів, тобто у середині 1950-х рр. знаходився у Миколи Адріановича. До того ж у переліку документів Мурашка, підготовлених для передачі в музей, М. Прахов прямо вказує: «Докладная записка к этому проекту составлена для А. А. Мурашко Н. А. Праховым. Рукопись. 8 стр.» (колекція ДСУ).

Попри те, що документ написано рукою Прахова, Микола Адріанович лише сформулював думки О. Мурашка. По-перше, вони викладені від особи професора УАМ, а сам Прахов в Академії не працював, по-друге, у ній згадуються такі тонкощі внутрішніх проблем навчального закладу, про які Прахов міг знати тільки від колег, зокрема О. Мурашка, та, можливо від дружини, Анни Крюгер-Прахової.

Та повернімося до проблем профільної освіти в Українській Державі. Ще один цікавий документ, також пов'язаний з необхідністю реформування УАМ, зберігається у фонді О. Мурашка в ДАФ НХМУ під № 95. Він не містить ані заголовка, ані дати, і взагалі більше схожий на чорновий варіант чи то доповіді, чи то листа. Написаний він рукою Мурашка, судячи зі змісту, восени 1918 р. У документі йдеться винятково про внутрішні проблеми УАМ: відсутність статуту, який би відповідав реаліям, недобросовісне виконання обов'язків деякими професорами, зокрема А. Маневичем, М. Бурачком та навіть

ректором Ф. Кричевським, необхідність створення в Академії бібліотеки та галереї [64].

Восени 1918-го про об'єднання УАМ та КХУ вже не йшлося: сама політична ситуація за часів Скоропадського підштовхувала до розширення меж реформи. Серйозний крок у цьому напрямку був зроблений 9 листопада 1918 року під час засідання комісії, яка згадується у документах під різними назвами. Їх, щонайменше, чотири: Комісія по реорганізації Київської художньої школи, Комісія по розгляду статуту КХШ, Комісія по переробленню статуту КХШ і, нарешті, Комісія по реорганізації середньої художньої освіти. Тому надалі ми використовуватимемо в тексті уніфіковане слово «комісія».

Серед присутніх були: товариш міністра освіти Петро Холодний, Григорій Павлуцький, Михайло Козик, Фотій Красицький, Василь Коробцов, Іван Макушенко, Сергій Гіляров [100, арк. 5]. Академію представляли Ф. Кричевський та О. Мурашко, хоча навесні окрім них обрали ще М. Бурачека, Г. Нарбута та В. Кричевського. Нагадаймо, що тодішня група працювала під назвою «Комісія по реорганізації КХШ та поширенню статуту Академії», але через брак документів ми не можемо з'ясувати: зміни торкнулися тільки назви комісії чи восени її було сформовано наново.

У листопаді 1918 р. приводом до засідання стало тяжке фінансове становище КХУ, про що його директор повідомив Г. Павлуцького, а той у свою чергу — очільника ГУМНК П. Дорошенка. З огляду на те, що від літа 1917 р. КХУ дістало автономію, що стосувалася і фінансів, воно переживало не найкращі часи й вимагало допомоги від Української Держави. На той момент ГУМНК тільки розглядало можливість націоналізації закладу, але перш ніж це станеться, комісія мала зайнятися питанням його реформування.

О. Мурашко був активним учасником зборів: він багато говорив про «велику потребу малювання, котру мають діти у середніх класах», і про те, що сучасне становище гімназичного навчання заважає як слід задовольнити цю потребу. «Було б добре, як би можна було утворити окремий тип гімназії — художню гімназію, де з 4-го — 5-го класу йшло би серйозне навчання

мистецтву. Скінчивши цю гімназію могли би йти в спеціальну художню школу де навчання починалось би приблизно з головного класу. Учні в цій школі обирають собі спеціальну галузь мистецтва, але на першому курсі спеціалізації бути не должно і уся низка художніх знань [знань — Д. Д.] тут повинна даватися зараз. І художня гімназія, і художня школа, і Академія повинно бути якось об'єднано так щоби вся художня освіта мала би загальний кольор» [100, арк. 5 зв.].

Певною мірою О. Мурашко повторив тези, прийняті на червневому з'їзді, але на додачу, 9 листопада, він чітко окреслив власну схему мистецької освіти, яка передбачала створення художньої гімназії та спеціальної художньої школи. Імовірно, він вже тоді розробляв (чи розробив) статuti майбутніх інституцій, що мали підтримувати тісний зв'язок між собою [100, арк. 5 зв.] і перш за все з Академією.

Підбиваючи підсумки зборів, Комісія одноголосно висловила за доцільність існування двох типів шкіл. Перший мав за мету підготовку професійних художників, другий — загальне естетичне виховання. Було постановлено виробити статут для першого типу, для реформування КХУ, а також — спільно з Міністерством освіти — зайнятись розробленням статуту другого типу [100, арк. 6].

Оскільки О. Мурашко мав серйозну упередженість щодо КХУ, він не вірив, що об'єднання двох інституцій, про яке йшлося за часів УЦР, зможе ліквідувати брак кваліфікованих вступників до Академії. Восени 1918-го митець намагався знайти рішення, яке б насамперед задовольняло потреби УАМ: він пропонував створити ступінчасту систему мистецької освіти, що включала художню гімназію, художню школу та Академію як найвищий її щабель. Зокрема, в уже згадуваній записці говорилося: «Украинская Академия Художеств должна быть радикально реформирована и центром тяжести этой реформы должна быть та школа, которая посылает в Академию учеников, а в общеобразовательные школы выпускает учителей, проповедников искусства в

народе» [65, арк. 3, 4 зв.]. Мурашко був переконаний, до реорганізація КХУ не дозволить виконати це завдання.

Про те, скільки сил і часу віддавав митець цій справі — навіть на шкоду власній творчості — дізнаємося з цитованого Є. Кузьмінім листа Мурашка до двоюрідної сестри по материнській лінії Л. Н. Новоселецької (у дівочтві Крачковської) від 17 вересня 1918 р. «Что касается моей персоны, то сказать могу мало утешительного. Занят страшно, но только не той работой, которой мне надлежало быть. Почти два года ничего не работаю: всего меня втянули в строительство художественной жизни на Украине и вопрос стоит так остро и сложно, что уйти от этой работы пока не предвидится возможности, но твердо надеюсь, что отдавши долг гражданскому строительству — меня с миром отпустят для моей тихой работы» [16, арк. 54 (58)].

У музеї «Духовні скарби України» зберігається паперова папка, на якій рукою Маргарити Мурашко написано: «Проекты уставов художественных школ, гимназий и проект изменения устава Киевской Академии. Над этими уставами А. А. [Мурашко] работал осенью 1918 года совместно с Н. А. Праховым. Устав „Товарищества киевских художников“». Саме у цій папці до 1961 р. містилися рукописні оригінали та машинописні копії статутів та інших документів, пов'язаних із реорганізацією мистецької освіти. Нині всі вони зберігаються у фонді О. Мурашка у ДАФ НХМУ.

В останній виставці КТХ, восени 1918 р. О. Мурашко участі не брав [321], хоча, якщо вірити газеті «Нова Рада», збирався [162, с. 3]. Проводилася виставка в актовій залі Університету в період з 13.10. (30.09.) до 10.11. (28.10.) 1918 р., а в останній день заходу був проведений благодійний аукціон [204, с. 4; 248, с. 4].

14 грудня відбулося зречення гетьмана П. Скоропадського. До влади прийшла Директорія на чолі з В. Винниченком, і процес реформування мистецької освіти продовжився за нових умов.

Вдруге реформатори зібралися лише 28 грудня. Склад учасників майже не змінився, однак з невідомих причин на засіданні не було О. Мурашка та

П. Холодного, а замість Ф. Красицького був відряджений В. Менк. З «академіків» приїхав тільки Ф. Кричевський, якому було вказано на необхідність виділити представника УАМ для роботи у створеній тоді ж підкомісії для вироблення проекту статуту спеціально-художніх шкіл. На зборах знову пролунала думка про «тісний зв'язок усієї системи художньо-навчальних закладів, що мав лягти в основу роботи підкомісії» [107, арк. 15]. Тобто повторювався принцип, про який у листопаді говорив О. Мурашко.

У період між 28 грудня 1918 р. та 18 січня 1919 р. межі реформи істотно розширилися. Дещо змінився й склад учасників засідань, до яких тепер долучилися очільник ГУМНК П. Дорошенко та представник від Архітектурного інституту Сергій Германович.

На засіданні 18 січня обговорювалося удержавлення не тільки КХУ, про яке йшлося восени 1918 р., але й приватного АІ, що відкрився у Києві 1918 р. Крім націоналізації закладів, їх планувалося об'єднати в Інститут пластичних мистецтв, де передбачалися чотири відділи: живописно-скульптурний, художньо-архітектурний, художньо-педагогічний та художньо-промисловий. У перспективі училище та інститут мали скласти ядро майбутньої структури.

Беручи до уваги протокол зборів, можемо констатувати, що питання про злиття двох установ розглядалося вже не вперше. Так, у документі згадується проект, над яким працювали представники ВПМ, КХУ та АІ, навіть статут, навчальні плани й кошторис майбутнього інституту, що їх зачитував директор КХУ М. Козик [107, арк. 2]. До речі, про участь Академії у розробці цих документів жодним чином не згадувалося. Не було її делегатів і на нараді 18 січня, як з'ясувалося, через те, що Ф. Кричевського та О. Мурашка занадто пізно на неї покликали — принаймні саме ця причина вказувалася в офіційному документі Академії від 20 січня 1919 р. Там же зазначалося, що ректор закладу попередньо сповіщав ВПМ, що до комісії по реорганізації КХУ наново призначені професори Ф. Кричевський, О. Мурашко, М. Бурачек чи М. Жук [101, арк. 45]. Щоправда, одне спізнеле запрошення на засідання не пояснює, чому професори УАМ не були залучені до розробки нормативних актів раніше.

У січні 1919 р. процес помітно активізувався: упродовж двох тижнів (з 18 січня до 1 лютого) відбувалося детальне обговорення пунктів статуту, тому засідання комісії проходили мало не щодня.

22 січня 1919 р. відбувся Акт Злуки — урочисте проголошення Директорією акта про об'єднання УНР і ЗУНР в єдину незалежну державу. Наявні джерела не дозволяють нам окреслити ставлення до цієї події О. Мурашка, проте відомо, що у той час він знаходився у Києві, і наступного дня прибув на нараду.

Крім нього та вже згадуваних учасників, прийшли також інші делегати від Академії — Г. Нарбут і Ф. Кричевський. Головним чином, аби з'ясувати, яке становище займе ПІМ по відношенню до Академії мистецтва і чи буде новостворений заклад середньою або вищою школою [107, арк. 3]. О. Мурашко наполягав на тому, що «завдання середньої школи повинно бути зв'язано з завданнями Академії і остаточне оброблення таланту художника повинно бути в Академії» [107, арк. 3 зв.]. Наступного дня він ще раз наголосив, що середня школа має бути підготовчою для Академії, а тому краще заснувати цю школу при Академії заради тіснішого зв'язку [107, арк. 5]. Така позиція О. Мурашка як представника УАМ була доволі переконливою й аргументованою, особливо з огляду на його власний проект побудови мистецької освіти. 24 січня вкотре зачитувалися допрацьований статут ПІМ і статут середньої школи, яку планувалося відкрити при Академії. У протоколі зазначено, що останній склали представники Академії [107, арк. 5 зв.]. Вочевидь, ідеться саме про ту школу, що її задумував О. Мурашко. Таким чином, принаймні станом на 24 січня, ідея створення ПІМ аж ніяк не відкидала проекту, запропонованого Мурашком, і оскільки одна інституція не виключала іншої, організаційні процеси йшли паралельно.

У понеділок, 27 січня, О. Мурашко «знайомив збори з проектом статуту вищої художньої школи, який було вироблено при Академії» [107, арк. 6]. Він знов наголошував на необхідності визначитися з характером школи і вказував на потребу в середній ланці мистецької освіти. Аби переконати присутніх у її

важливості, митець навіть заявив, що готовий піти на те, щоб ІІМ був вищою школою, а Академія — середньою, оскільки в ній є величезна потреба. Ми припускаємо, що на засіданнях 24 та 27 січня були представлені статuti художньої гімназії та художньої школи, над якими О. Мурашко працював особисто ще восени.

У ДАФ НХМУ зберігся документ, що привернув нашу увагу з кількох причин. Ідеться про ксерокопію офіційного запрошення професора А. Маневича на внутрішнє засідання УАМ, що мало відбутися 27 січня. Здивувало те, що на ньому стоїть підпис О. Мурашка як виконуючого обов'язки секретаря Ради Академії, хоча насправді цю посаду займав М. Бурачек. Другий підпис — ректора та водночас голови Ради Академії — належить Ф. Кричевському, незважаючи на те, що 2 січня 1919 р. відбулися перевибори, і ректором став Г. Нарбут [298, с. 73; 391, с. 50], якого, напевно, ще не встигли офіційно затвердити на новій посаді (25 січня 1919 р. також продовжили на два роки контракт з О. Мурашком). Цікаво й те, що серед питань, які виносилися на порядок денний, першим стояло «відкриття архітектурного відділу» при Академії [78, арк. 1]. З одного боку, згідно зі статутом, затвердженим ще УЦР, навчальний заклад мав поєднувати декілька спеціальностей, зокрема і будівництво [104, арк. 29], але ж паралельно обговорювалося відкриття ІІМ, де передбачалося існування архітектурного факультету.

Ще восени О. Мурашко визначив архітектуру як «краеугольний камінь всех родов художественных дисциплин» [65, арк. 4 зв.], а Г. Павлуцький писав, що вона є самим необхідним і самим демократичним з мистецтв, оскільки людям завжди потрібні дома, церкви, школи, залізничні станції тощо, і в них відчують потребу і багаті, і бідні [101, арк. 54 зв., 59].

Заходи, вжиті для організації архітектурного відділу в Академії, не йшли в розріз з діями комісії, адже 30 січня її учасники з'ясовували різницю між архітектурним відділом ІІМ та аналогічною структурою при УАМ [107, арк. 7 зв.].

31 січня на збори вперше прийшов Дмитро Михайлович Дяченко, голова Українського товариства архітекторів і ректор АІ. Він заявив, що взагалі не висловлював побажання щодо приєднання Інституту до будь-якої іншої установи, і нагадав, що очолюваний ним заклад було засновано як приватний. Тому Дяченко був категорично проти роботи комісії в означеному напрямі.

Такий рішучий протест спричинив певне сум'яття серед учасників зборів, адже всі попередні обговорення проходили за участю представника від архітекторів С. Германовича і не викликали принципових заперечень з його боку. Д. Дяченко пояснив: «Пан Германович є представником від правління АІ, а не від УТА» [107, арк. 10 зв.]. Подібна аргументація була доволі дивною, тому Дяченку запропонували зробити офіційну заяву на папері.

Тоді ж голова відділу художньої промисловості А. Серeda зробив заяву, суть якої полягала в тому, що художньо-промисловий факультет не може бути відкритий у поточному 1919 р. з технічних причин, але у статуті треба зазначити про його організацію в майбутньому [107, арк. 10 зв.].

Зберігся протокол засідання комісії, датований 1 лютого 1918 р., втім, судячи зі змісту, у ньому допущена друкарська помилка, і замість «1918» мусить стояти «1919». У документі вказано, що на порядку денному тільки одне питання — ухвалення «статуту Інституту Пластичних Мистецтв у остаточній редакції» [104, арк. 38].

У законопроекті під назвою «Про перетворення Київської художньої школи та Київського архітектурного інституту українського товариства архітектів [архітекторів — *Д. Д.*] у Інститут пластичних мистецтв» зазначалося, що з 1 січня 1919 р. АІ та КХУ (де, до речі, також готували архітекторів) з усім своїм майном і коштами переходять у розпорядження держави і реорганізуються у два відділи у складі ППМ — живописно-скульптурний та художньо-архітектурний. На додачу передбачалося також відкриття художньо-педагогічного та художньо-промислового відділів. Увесь викладацький склад мав переходити у штат Інституту після затвердження ГУМНК. Що ж до учнів,

то вони зараховувалися до нового закладу в разі подолання цензу [107, арк. 1, 16]. Таким чином, КХУ та АІ мали скласти ядро ПІМ [107, арк. 39].

Це був не єдиний варіант законопроекту: існував ще один, на жаль також не датований. У ньому згадується про київську школу-майстерню друкарського діла, майстерню жіночих виробів (колишнього Тов. Юга Росії) і столярну майстерню того ж Товариства, які мали реформуватися в художньо-промисловий відділ і перейти у державну власність [107, арк. 70].

В архіві зберігаються щонайменше дві доповідні записки, складені й підписані Г. Павлуцьким, де чітко окреслюються причини створення та хід роботи комісії, завдання ПІМ, а головне — встановлювалися межі діяльності нового закладу та УАМ. Тобто вирішувалося гостре питання взаємин двох інституцій, що так хвилювало представників Академії. «Завдання Академії Мистецтва і Інституту зовсім різні. Архітектурний відділ Інституту дає повну освіту з початку до кінця, як з боку техніки, так і з боку науки і художнього виховання. В Академії тільки вище художнє завершення. Малярський і скульптурний відділ також бере елемент непідготовлений сирий матеріал і також з початку дає закінчену художню освіту зо всіма спеціальними науковими предметами, як історія мистецтв, анатомія, перспектива, фактура і технологія малярських матеріалів. В Академії має місце тільки обробка вже закінченого художника у відповідному напрямку» [107, арк. 51]. Учням, що закінчили живописно-скульптурний відділ ПІМ, надавалося право викладати малювання та скульптуру у початкових і вищих початкових школах [107, арк. 49 зв.]. У статуті чітко було прописано, що випускники ПІМ зможуть удосконалити й завершити свій художній розвиток у майстернях УАМ [107, арк. 51].

В іншій записці, надісланій Г. Павлуцьким до комісаріату ГУМНК у лютому 1919 р., пояснювалися причини надто затяжної реорганізації: «Через перемену уряду на Україні здійснення Інституту Пластичних Мистецтв тимчасово затрималось, але тепер ця справа знов передана до вищого уряду і сподіваємся скоро буде там проведена» [107, арк. 11 зв.]. Беручи до уваги той

факт, що одну з записок було подано у лютому місяці, не зовсім зрозуміло, про зміну якого уряду йдеться, адже активізація реорганізаційного процесу відбулася за П. Скоропадського, а найбільших результатів на цій ниві вдалося досягти за Директорії, яку змінив більшовицький уряд. Тож Г. Палуцький міг сподіватися на затвердження всіх нормативних документів як Директорією, так і більшовиками.

На третьому засіданні Ради мистецтв при Комісаріаті ГУМНК (про її діяльність йтиметься далі), що відбулося 21 лютого 1919 р., розглядався законопроект про ІПМ. Тоді ж М. Біляшівський запропонував передати його на розгляд окремої комісії, до якої входили М. Прахов, Г. Нарбут, М. Біляшівський, Г. Павлуцький, Д. Дяченко та В. Коробцов. Двоє останніх мали лише право дорадчого голосу як представники Київського архітектурного інституту та водночас Товариства архітектів [93, арк. 92].

Не минуло і тижня, як Червона армія вкотре взяла Київ. Прийшовши до влади, більшовики розгорнули серйозну кампанію по реорганізації всіх установ, у тому числі УАМ.

Постановою колегії Народного комісаріату освіти від 31 березня Комісаріат ГУМНК був ліквідований внаслідок його злиття з Всеукраїнським відділом мистецтв НКО [85, арк. 35], що до середини березня діяв у Харкові. Ця подія поклала кінець всім попереднім ініціативам, зокрема і особистим проектам О. Мурашка. Відтоді почався найкоротший та водночас найзагадковіший період діяльності художника. 27 липня 1919 р. Наркомпрос УСРР затвердив новий, «радянський» статут Академії [107, арк. 61]. Чи був залучений до цієї роботи О. Мурашко, поки встановити не вдалося.

Що ж до КХУ, то у 1920 р. його скасували, перетворивши на вільні майстерні. Забігаючи наперед, відмітимо, що 1922 р. Українську Академію мистецтв було перетворено на Інститут пластичних мистецтв [167, с. 266], щоправда, сталося це вже після трагічної загибелі О. Мурашка. Ми не знаємо, чи був взятий за основу статут, вироблений 1919 р., проте схилиємося до думки, що ні, адже цілі мистецької освіти докорінно змінилися. Ще через два роки

ІІМ врешті-решт об'єднався із Архітектурним інститутом і таким чином виник Київський художній інститут.

4.3. Діяльність в умовах більшовицького терору

У життєписі О. Мурашка чимало «білих плям», як-от його народження, дитинство чи навчання в Європі, однак найзагадковішою сторінкою залишається його загибель. Дослідити діяльність майстра в останні місяці життя вкрай важливо, адже про них практично нічого не відомо.

Падіння Директорії, повернення більшовиків до Києва у лютому 1919 р. загострили безліч питань, зокрема спричинили повторне виселення Академії з її будинку в квітні 1919-го. От як описував цю ситуацію В. Кричевський: «Рада мистецтв одрядила депутацію (проф. Павлуцького, мене і Ф. Кричевського) до т[овариша] Затонського, щоб з'ясувати становище Академії й відношення до неї радянської влади.

Т[ов]. Затонський дуже прихильно поставився до нас, заспокоїв, обіцяв вивести з помешкання військову частину й забезпечити коштами Академію. <...> Взагалі непевний стан з помешканням Академії непокоїв нас усіх. Професура мріяла про збудування нового спеціального будинку для Академії. <...> Тоді ж Рада Академії доручила мені зробити проект будинку для Академії. Але зміна влади й економічний занепад припинили широкі наші заміри» [397, с. 598].

Припускаємо, що у спогадах В. Кричевського дві події могли збігтися в одну, оскільки він згадує військову частину, що зайняла приміщення Академії у квітні 1918 р., і водночас — Володимира Затонського (1888–1938), секретаря народної освіти, якого було призначено постановою від 30 (17) грудня 1917 р. Перший радянський уряд перебував у Києві в лютому 1918 р. [155, с. 2], та тоді про розміщення військової частини в стінах УАМ ще не йшлося. Якщо ж В. Кричевський має на увазі події січня-березня 1919 р., коли В. Затонський очолював НКО УСРР, то на той момент військова частина вже виїхала. Звернімо увагу й на таку інформацію, що міститься у цьому ж тексті: «У червні [1918 р. — Д. Д.] я покинув Київ, а восени переїхав до Миргородського керамічного інституту, де й пробув усю зиму 18–19 р. Вістки про життя Академії, про загадкову смерть Мурашка, про обрання Нарбута ректором

Академії, про зміни у його родині я отримував випадково, бо пошта тоді майже не існувала. В липні я знову повернувся до Києва» [397, с. 599–600]. Очевидна якась плутанина: або описуються події 1918 р., і тоді замість прізвища «Затонський», найімовірніше, мало би стояти «Скоропадський», або йдеться про 1919 р, хоча на той момент, за свідченням самого В. Кричевського, його в Києві не було, та й питання про військову частину вже втратило актуальність.

Значно більше про ситуацію, що склалася навесні 1919 р. написав у 1920-ті рр. очевидець тих подій, мистецтвознавець Ф. Ернст: «Не буду пригадувати, як несподівано, через примху дуже молоденького „зава“ відділом образотворчого мистецтва тодішнього НКО, Академію позбавили її помешкання, майстерні — фактично зачинили. Це було в квітні 1919 року. О. О. Мурашко нервувався, обурювався, хотів оборонити гарне приміщення Академії в колишній „терещенківській“ школі на Великій Підвальній. „Зава“ усунули, Академія енергійно готувалась до реорганізації на широких революційних засадах...» [187, с. 3].

У статті 1929 р. Ф. Ернст не назвав прізвища винуватця чергового виселення, проте зробив це кількома роками раніше, пишучи про Г. Нарбута: «Одним з пам'ятників двохмісячної діяльності [М.] Дадикіна явилось фактичне закриття української академії мистецтв, через те що він на початку квітня запропонував Академії Мистецтв звільнити помешкання, яке було призначене для школи» [298, с. 75].

Згадував це ім'я і В. Павловський: «Наступного дня [1 квітня — Д. Д.] до Академії з'явилися послані Дадикіним робітники, вони викинули з приміщень Академії все майно її — меблі, мольберти, картини, бібліотеку і т. д. — і скидали це все на горище, а приміщення замкнули й опечатали» [391, с. 50].

Не маючи приміщення для занять зі студентами, такі викладачі, як О. Мурашко, Г. Нарбут [14, арк. 1] і М. Бойчук почали проводити їх у своїх власних помешканнях.

У той же період художня секція підвідділу мистецтв при київському губернському відділі народної освіти прийняла рішення провести конкурс на агітаційні плакати для Червоної армії, запросивши до складу журі художників Бойчука, Давидову, Меллера, Прахова та Мурашка. Результати оголосили 8 квітня 1919 р.: «за художественность» присудили першу та другу премії, а от «за политическую убедительность» нікого не нагородили «за отсутствием идейных плакатов» [6, арк. 31]. Цікаво, хто з членів цього журі міг оцінити ідейність радянського агітаційного мистецтва?

11 квітня планувалося засідання Ради Академії, на якому мало розглядатися одне-єдине питання — «справа з помешканням», і адресоване професору А. Маневичу запрошення є тому підтвердженням [78, арк. 4]. Цей документ виявився цікавим не тільки з огляду на те, що збори хотіли провести у вже опечатаному будинку на В. Підвальной, 38, але й тому, що запрошення підписано О. Мурашком як виконуючим обов'язки ректора й голови Ради Академії. Ми не знаємо, коли саме його було призначено на цю посаду, але вдова художника згадувала: «Последние три-четыре месяца до смерти А[лександр] А[лександрович] исполнял обязанности ректора Академии» [68, арк. 1 зв.]. На сьогоднішній день саме запрошення від 10 квітня є найраннішим серед усіх збережених документів, що підтверджують перебування О. Мурашка на керівній посаді в останні місяці життя. Ще одним доказом є посвідчення, видане Г. Нарбуту, яке О. Мурашко також підписав 10 квітня [14, арк. 1]. Нагадаймо, що саме Г. Нарбут очолював у той час Державну Академію Мистецтв, але підписувати та вручати документи «самому собі», очевидно, не було прийнято.

8 травня 1919 р. О. Мурашко підписав студентський квиток (в оригіналі „білет“) Костянтину Піскорському [110, арк. 1 зв. — 2; 378, с. 108].

24 травня 1919 р. Академія видала О. Мурашкові посвідчення делегата перших зборів Асоціації наукових установ і вищих шкіл Києва [21], хоча професора А. Маневича того ж дня сповістили, що вибори постійних представників до означеної організації та ознайомлення з доповідями

тимчасових представників відбудуться 26 травня, у понеділок, на черговому засіданні Ради Академії [78, арк. 6]. Судячи з реєстраційних індексів, запрошення А. Маневичу склали раніше від посвідчення О. Мурашка, тож виходить, що з його кандидатурою визначилися, не чекаючи понеділка. Це, безперечно, цікаво, та куди більш інтригуючим є інше. Обидва документи містять підпис М. Бойчука як в. о. ректора, і це суперечить тому факту, що протягом останніх кількох місяців життя цю посаду обіймав О. Мурашко. Важко сказати, чи то було зроблено тільки аби самому собі не видавати посвідчення, чи це доказ серйозної боротьби між двома колегами, та в архіві є свідчення, що в червні О. Мурашко знов підписував документи на посаді в. о. ректора, про що йтиметься далі. Що ж до Асоціації наукових установ і вищих шкіл Києва, одним з ініціаторів якої був В. Вернадський, то про неї вкрай мало інформації; відомо лише, що проект створення асоціації не був втілений у життя. А, між іншим, її статут був розроблений і навіть зберігся в особовому фонді О. Мурашка [66].

Повертаючись до проблеми з приміщенням, зазначмо, що ні навесні, ні влітку рішення не було знайдено, хоча наприкінці квітня М. Дадикін був усунений з посади. Академія все-таки діяла, принаймні адміністративно, адже за два місяці (від 10 квітня до 14 червня) було зареєстровано майже сотню офіційних документів.

12 червня 1919 р. був підписаний Меморандум УАМ, адресований НКО, де говорилося: «Тепер, коли ламається багато списів за „буржуазне“, „пролетарське“ та „інтернаціональне“ мистецтво, висунулося питання і про майбутній характер нашої Української академії мистецтва, заснованої 5 (18). XII. 1917 р. Академію зараз просто викинуто на вулицю, бо помешкання одібрано і вся праця зруйнована. Навіть за найстаріших часів реакції уряд не дозволяв собі відносно культурних інституцій того, що зробила зараз народна влада з Українською академією мистецтва...» [341, с. 6–7].

З середини травня О. Мурашко поєднував роботу в УАМ зі службою у Всеукраїнському державному видавництві, щойно створеному з метою

централізації видавничої справи [130, с. 1]. Зокрема, до Всевидава мали перейти всі розподільні функції, щоб уникнути спекуляції папером та іншим типографським майном. Насправді ж головну роль тут грала не стільки економічна, скільки ідеологічна причина, бо видавнича продукція була одним з найважливіших засобів агітації.

Художній підрозділ Всевидава, де працював Мурашко, підпорядковувався редакційному відділу, проте, навіть в офіційній документації він називається по-різному: відділом, підрозділом, а інколи фігурує як літературно-художній чи художньо-видавничий відділ. Перше засідання відділу відбулося 14 травня 1919 р., і саме на ньому було вирішено залучити О. Мурашка до роботи у цій структурі. Вже наступного дня митець був присутній на другому засіданні художнього підрозділу; разом з Г. Лукомським, Г. Нарбутом, М. Праховим і В. Риковим він увійшов до консультативної групи.

О. Мурашко працював у радянській організації тільки місяць — з 15 травня [89, арк. 3; 92, арк. 1] до останнього дня свого життя, 14 червня 1919 р. Цей незначний за тривалістю період діяльності художника є найзагадковішим у його життєписі.

30 травня на черговому засіданні художнього відділу розглядалося питання про створення фото-секції. Для перемовин з цього питання, намагалися залучити фотохудожника М. Петрова, давнього приятеля Мурашка, а тому постановили «Просить А. А. Мурашко переговорить с ним» [89, арк. 8]. Чи не востаннє художник був присутнім на засіданні відділу 5 червня (за свідченнями Г. Лукомського 14 червня також відбувалася якась нарада), де було заслухано «Предложение х. Мурашко издать галерею старинных Украинских портретов», і тоді ж намічено видати ці портрети [90, арк. 4 — 4 зв.].

«А. А. был недоволен. Грозился бросить дело. Тем более, что оно ему было не по душе, — згадував Г. Лукомський. — Он хотел писать этюды, картины задумал. Педагогия его тоже разочаровала. Тут же надо было давать композиции плакатам, киоски какие-то рассматривать. Дело не клеилось» [276, с. 18–19]. Скласти уявлення про характер роботи у Всевидаві й зрозуміти, чому

вона так гнітила Мурашка, можна завдяки звіту редакційного відділу за період з 8 до 21 червня: «Художественным отделом исполнены следующие работы:

1. Плакат объявление для городского театра
2. Разборка и перевозка киоска в театре „Гротеск“
3. 3 портрета Розы Люксембург
4. Обследованы вагоны агитационного поезда, сняты с них планы и даны подробные чертежи
5. Закончены 2 вывески вокруг парохода „Лермонтов“ с текстом „памяти Леонида Пятакова“
6. Плакат-надпись для Редакционного Отдела
7. Рисунок-диаграмма для III съезда Советов
8. Переделка 2-х подвижных киосков
9. Закончены 3 плаката с надписями для I Всеукраинского Съезда Наркомтруда
10. Выполнен портрет Ленина с надписью для того-же Съезда
11. Сделана вывеска для дверей Худож. Литерат. Секции и надпись для дверей Редакционного Отдела
12. Выполнены декоративные помещения Съезда Наркомтруда
13. Нарисованы 6 афиш для митингов на пароходе» [88, арк. 139 зв. — 140].

І все це на тлі негараздів з приміщенням для Академії.

Вже після загибелі Мурашка, восени 1919 р., в історії навчального закладу розпочався «квартирний період» — час, коли УАМ розташовувалася у трьох квартирах будинку № 11 на Георгіївському провулку, в одній з яких мешкав професор Г. Нарбут [107, арк. 61 зв.]. Забігаючи наперед, скажемо, що тернистий шлях у пошуках «дому» УАМ закінчила тільки 1925 р., отримавши своє нинішнє приміщення на Вознесенському узвозі, 20. Та перш ніж це сталося, були ще приміщення на вул. Воровського, 2, Гершуні, 65 та будинок Консерваторії.

Отже, від самого початку Академія мала безліч проблем, і серед них брак власного приміщення був чи не найголовнішою. Нестабільна політична

ситуація, зміни влади та військові дії призвели до того, що в перші роки існування УАМ про систематичну вдумливу працю годі було й мріяти. Г. Павлуцький, О. Мурашко, Г. Нарбут, брати Ф. та В. Кричевські — це лише короткий перелік людей, які обстоювали найважливіше — приміщення Академії, що в ті роки асоціювалося майже з фортецею.

Ще один напрям діяльності О. Мурашка пов'язаний з заснуванням творчого об'єднання під назвою «Професійна спілка художників». На відміну від НТХ чи КТХ, що проводили виставки винятково з творчою та комерційною метою, не примішуючи ідеологію та політику, профспілка, створена київськими митцями 1918 р., ставила на чільне місце саме ідеологічний компонент.

Фактів щодо діяльності цього об'єднання дуже мало, ще менше — про роль у його заснуванні та практичній роботі О. Мурашка. Чи не найсуттєвішим джерелом у вивченні цього питання залишаються рукописні та друковані матеріали М. Прахова. Так, у книзі «Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках» він пише:

«28 декабря 1917 года пришел ко мне вечером Саша Мурашко в сопровождении незнакомого мне товарища.

— Вот — знакомьтесь, это художник Комарь, Дмитрий Иванович, земляк твоего отца, белорус.

— Что ты думаешь, — спросили они меня, — об организации в Киеве профессионального союза художников?

— Конечно, отношусь вполне сочувственно. Когда мне предложили то же самое в Петрограде в 1905 году, я отказался, предложение шло от меньшевистских кругов, а мне с ними не по пути. Считал, что время еще не подошло, да и в Питере я был новым человеком, еще мало кого знал из художников и боялся, что моя неопытность может провалить все дело. Теперь и время другое, и я кое-что начал соображать.

— Ну, в таком случае ты, значит, с нами, — давай подыдем это дело к приходу большевиков.

На этом и порешили. <...>

Пока я писал устав профсоюза, Александр Александрович и белорусский художник Комарь выискивали единомышленников среди киевских художников, число которых быстро росло. Первые организационные собрания проходили у меня, потом, когда в небольшой студии стало тесно, архитектор-художник С. И. Германович предложил собираться по вечерам в открытой им конторе на Прорезной улице, против Пушкинской, во втором этаже. По вечерам контора не работала, мы размещались за отдельными чертежными столиками и было условлено с хозяином, что в случае появления полиции он громко хлопнет входной дверью, а мы попрячем все компрометирующие бумаги и будем делать вид, что вычерчиваем фасады домов и планы. Предосторожность оказалась излишней» [288, с. 284–285]. До речі, в офіційних документах, пов'язаних із реформою мистецької освіти, С. Германович вказував цю адресу: «Прорізна, №10, помешкання №2».

Попри те, що інформація, подана М. Праховим на сторінках книги, дуже схожа та викладену у більш ранніх рукописах, помітні й певні відмінності. Зокрема, у недатованому рукопису, що зберігається в музеї «Духовні скарби України», автор згадував також інших засновників профспілки: «В декабре 1918 г. А. А. Мурашко, Комарь, Германович, Жалко-Титаренко и Прахов активно приступили к созданию первого „Профессионального Союза Художников г. Киева“. Инициатором этого большого дела был А. А. Мурашко. Вместе с Комарем и если не ошибаюсь Германовичем пришел А. А. М[урашко] ко мне и спросил: „Как ты относишься к идее организации Проф-Союза Художников? <...> Центральная Рада доживает последние дни. Скоро придут Большевики и нам лучше встретить новую Власть объединенными в рабочий Союз, чем распыленными единицами“» [121].

Тобто М. Прахов постійно наголошує, що ідея створення цієї організації належала саме О. Мурашкові. Особливо цікаво звучить аргумент, вкладений ним у вуста митця, що УЦР доживає останні дні. Зазначмо також, що в обох рукописах, де згадується створення профспілки, Прахов припустився помилки,

вказавши, що ідея з'явилася в грудні 1918 р., коли насправді йдеться про грудень 1917 р., як написано у книзі.

Публікуючи досить схожі автобіографічні тексти М. Прахова, мистецтвознавець О. Сторчай [409, с. 317–344] та московська дослідниця Ю. Філіна [379, с. 96–115] ідентифікували згаданого там художника Комара як А. Г. Лазарчука-Комара (1870–1934). Але книга М. Прахова, де вказано його повне ім'я, доводить, що йдеться все-таки про Д. І. Комара (за іншими даними Комарова) (1883–1970).

У тексті, що цитує О. Сторчай, серед організаторів названо ще М. Я. Козика: «...В декабре 1917-го года приехал в Киев. Здесь, по инициативе художников А. А. Мурашко, М. А. Козика, П. Д. Жалко-Титаренко, Германовича и Комаря, принял участие в организации первого на Украине Профессионального союза художников города Киева. К приходу советской власти на Украину выработали устав и провели выборы правления. Товарищи избрали меня председателем Союза» [409, с. 317–344].

Усі наведені прізвища суперечать даним з довідника, де серед засновників профспілки вказані О. Богомазов, М. Генке (Генке-Шифріна), І. Мозалевський, О. Романов, Б. Сілкін [435, с. 238]. Така різюча відмінність може свідчити тільки про одне: ідеться про різні творчі угруповання. Та знайдене посвідчення Г. Нарбута (датоване 9 лютого 1919 р.) за підписами голови Ради Професійної спілки художників М. Прахова та секретаря О. Богомазова переконало нас у протилежному. Зазначмо, що перша дружина Г. Нарбута [280, с. 135] та дослідник його творчості Ф. Ернст [298, с. 74], вказували на те, що митець входив до складу правління профспілки.

Першим наочним результатом роботи профспілки стало прикрашання міста до «Дня Червоної армії» (5 березня 1919 р.) згідно з ленінським планом монументальної пропаганди. Втім, з'ясувати, чи був О. Мурашко залучений до цього процесу, не вдалося [379, с. 96–115].

Крім прахівських спогадів, які, однак, не доводять причетності художника до практичної діяльності організації і тим паче не свідчать про

підтримку більшовицької ідеології, крихти інформації знаходимо у мемуарах Маргарити Мурашко. Дружина художника писала, що в останній день свого життя Олександр Олександрович збирався на вечірку, яку організовували в «Союзі», але передумав [292, с. 88]. Після загибелі митця «Спілка» висловила підтримку його вдові на сторінках київської газети.

Чи не єдиним заходом, котрий організувала профспілка художників Києва з залученням творів О. Мурашка, була перша (і напевно єдина — *Д. Д.*) мандрівна виставка [322; 411, с. 244–245], що відкрилася у серпні 1920 р., коли митця вже не було серед живих. На ній були представлені його «Автопортрет», етюди та картина «Біля рояля» [111, арк. 1, 2]. Найімовірніше, роботи для виставки надала Маргарита Мурашко, яка опікувалася спадком чоловіка після його загибелі.

У 1958 р. «Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР» видало книгу М. Прахова «Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках», де чимало уваги приділено постаті О. Мурашка [288, с. 288–291]. Звісно, цікаво було би поглянути на авторський текст до його цензурування та внесення редакторських правок, втім у масштабному фонді видавництва «Мистецтво» (ЦДАМЛМ України, фонд № 631), де зберігаються авторські рукописи та рецензії на них, віднайти первісний текст М. Прахова нам не пощастило. Найімовірніше видавництво повернуло його авторові, але з'ясувати подальшу долю рукопису поки не вдалося. Між тим, ми глибоко переконані, що цей рукопис (скоріш за все машинопис) міг би розповісти набагато більше і про діяльність О. Мурашка, і про його таємничу смерть. На цю думку наштовхують рукописи М. Прахова, що зберігаються у приватному архіві Юрія Кузьменка та в музеї «Духовні скарби України».

Так, серед документів, що ними володіє Ю. Кузьменко, є декілька унікальних джерел, дотичних до книги спогадів. Вони об'єднані назвою «Какие сделал исправления», тобто це перелік правок, зроблених Праховим по всьому тексту. Є серед них і ті, що стосуються розділу, присвяченого О. Мурашку. Наприклад: «А. А. Мурашко. Стр[ока] 22. Вычеркнул вопрос А. А. Мурашко и

мой ответ об отношении к большевикам (6 строк, и ниже н[а] 23 стр[оке] 5½ стр[ок]). Стр[ока] 23. Вычеркнул об Е. Антонович и Мазуренко (3 строчки)».

На перший погляд може здатися, що подібна інформація буде марною без оригінального тексту, адже без нього важко зрозуміти, де саме викреслене автором мало розміщуватися у надрукованій книзі, однак тут допомогли документи, що були передані 2014 р. до музею «Духовні скарби України». Ідеться про два цілісні рукописи М. Прахова, в одному з яких вказано місце та дату створення: «Київ, 24. III. 1940 г.».

Тексти дуже між собою схожі, хоч є в них і разючі відмінності. В обох викладена коротка біографія О. Мурашка, та навіть згадується слідство, що велося після його загибелі. Документи привернули увагу через те, що в них ширше, ніж у книзі, висвітлюється діяльність художника в останні місяці життя. Фігурують там і вже знайомі прізвища Мазуренка та Антонович, тому попервах незрозумілий запис: «Вычеркнул об Е. Антонович и Мазуренко» набуває нового сенсу. Зокрема, у тексті 1940 р. Микола Адріанович писав: «С приходом Соввласти А. А. Мурашко, Г. Нарбут, Н. Прахов пошли в Народный Комиссариат Просвещения (Наркомпрос) где был председателем Юрий Николаевич Мазуренко (один из подписавших Брест-Литовский мирный договор с немцами), а его помощницей Екат[ерина] Антонович. Там нами был поставлен вопрос об организации „Совета Искусств“. В конце апреля 1919 г. такой Совет был организован. Председателем назначен Ревкомом — Н. А. Прахов. Провел одно или два собрания, заболел тяжелой формой воспаления легких и был заменен т[оварищем] Ильиным» [121].

Стає зрозумілим, В. Лобановим, редактором книги, було прибрано інформацію про контакти Мурашка з Ю. Мазуренком та К. Антонович. Важливо з'ясувати, що мотивувало його зробити таку правку.

Юрій Петрович Мазуренко (1885–1937), котрого Прахов помилково назвав Миколайовичем, — український політичний діяч, юрист. Належав до УСДРП, був одним з лідерів УСДРП (незалежної). У 1919 р. очолював

Головний повстанський штаб, у 1920–1925 рр. — член ЦК УКП, у 1920–1930-х викладав у вузах Харкова. Репресований.

Підтвердити або спростувати причетність Ю. Мазуренка до підписання Брест-Литовського мирного договору поки не вдалося, проте до української дипломатії він мав відношення. Зокрема, у лютому 1919 р. він очолював надзвичайну дипломатичну місію УНР у Москві [164, с. 3], але в результаті того, що Директорія на умови Ю. Мазуренка не погодилася, він залишив цю посаду, а на місце голови дипломатичної місії був запрошений його брат, Семен Мазуренко [96, арк. 207].

Одночасно з дипломатичною службою Ю. Мазуренко займався культурним будівництвом, оскільки 10 лютого 1919 р. наказом Міністерства Народної освіти УНР він призначений тимчасовим Комісаром ГУМНК [106, арк. 76], а до того — Тимчасовим Комісаром по охороні Культурно-освітніх установ і організацій [102, арк. 32]. Попри те, що Ю. Мазуренка призначило міністерство освіти УНР, незабаром, 25 лютого 1919 р., він надсилає до Харкова телеграму на ім'я народного комісара освіти В. Затонського, чим фактично визнає радянську владу: «Получил от Вас полномочия по управлению Комиссариатом культуры и искусств» [96, арк. 31, 38].

Саме цей факт здається нам надзвичайно важливим, оскільки у недатованому рукопису М. Прахова міститься майже аналогічна інформація, але зі згадкою про В. Затонського: «С приходом в Киев Советской Власти началась активная общественная работа А. А. Мурашко. По его инициативе в Народном Комиссариате Просвещения был поставлен вопрос об организации „Совета Искусств“. Переговоры с Народным Комиссариатом вели гг. Мурашко, Нарбут и Прахов. Во главе Комиссариата тогда стоял Затонский, его заместитель с которым велись переговоры, был Юрий Николаевич Мазуренко, а его помощницей Екатерина ?? Антонович» [122].

12 травня 1919 р. ВУЦВК затвердив на посаді народного комісара освіти Гната Михайличенка. Згодом наркомат очолив Михайло Панченко, а потім (вірогідно вже в серпні) Олександр Шумський [423, с. 73 – 74].

Що ж стосується К. Антонович, то М. Прахов не називає її по батькові, але в історії України ХХ ст. було дві громадські діячки на ім'я Катерина Антонович. Це Катерина Миколаївна Антонович-Мельник (1859–1942) — історик, друга дружина історика Володимира Антоновича і матір Дмитра Антоновича, та Катерина Михайлівна Антонович (1884–1975) — художниця, дружина Дмитра Антоновича, яка навіть написала в еміграції спогади [261, с. 181–240], але в них про переговори з О. Мурашком у 1919 р. немає ні слова.

І Мазуренко, і Антонович перебували на посадах недовго: наказом Всеукраїнського відділу мистецтв НКО УСРР від 1 квітня 1919 р. їх було звільнено зі службі [86, арк. 32]. Формальною причиною стала ліквідація Комісаріату ГУМНК внаслідок його злиття з Всеукраїнським відділом мистецтв НКО УСРР, що відбулося 31 березня того ж року [85, арк. 35]. Журнал «Мистецтво» писав, що ГУМНК «мав остру національну закраску, і вся його діяльність була скерована на уперту і рішучу українізацію мистецтв» [163, с. 36–37]. Саме тому багатьох його співробітників перевели на іншу роботу, К. Антонович звільнили, а Ю. Мазуренка не лише звільнили, а й заарештували на певний час [163, с. 37].

Побіжно про цей період згадував художник Г. Лукомський: «Я вспомнил, как он [О. Мурашко — Д. Д.] вместе с архитектором Дьяченко явился ко мне в феврале [1919 р. — Д. Д.] и убеждали, сидя в моем кабинете в музее Ханенко, — не принимать на себя обязанностей заведывающего отделом изобразительных искусств („Пластичных мистецтв“) в новорожденном отделе искусств Нар[одного] Ком[иссариата] Просвещ[ения]. Тогда я отказался, пошел заместителем к Нарбуту, которого выдвинул заведывающим. Дело было устроено к общему удовольствию. Но не прошло и двух недель, как этот мазуренковский украинский отдел искусств был раскассирован. <...> Приехало из Харькова новое правительство и новый заведывающий Отделом Искусств Гастев. Я был приглашен по отделу архитектуры, Нарбут остался по прикладному искусству, а во главе изобразительного искусства был поставлен целый комитет, и там оказались Нарбут, Рерих, Бойчук. Мурашко не входил,

Дьяченко тоже. Они заняли более непримиримую позицию к этому новому „Кабинету“» [276, с. 19–20].

Зміст тексту Г. Лукомського залишається певною мірою незрозумілим, адже інформація про те, що О. Мурашко відмовляв його приймати керівництво ВПМ та співпрацювати із Ю. Мазуренком суперечить свідченню М. Прахова.

У ЦДАВО України зберігаються декілька протоколів засідань Ради у справах мистецтва (або просто Ради мистецтв) при Комісаріаті ГУМНК. Серед питань, що обговорювалися Радою, — охорона приватних колекцій, підготовка виставки творів Т. Шевченка, проведення публічних лекції тощо. [93, арк. 88–93, 95 — 96 зв.].

Раду мистецтв було створено між 11 та 14 лютого 1919 р., тобто після призначення Ю. Мазуренка Комісаром ГУМНК, та не пізніше, ніж відбулося перше засідання комісії по влаштуванню популярних лекцій по мистецтву [93, арк. 88–89, 95]. Тож, якщо довіряти написаному М. Праховим, то О. Мурашко міг робити певні кроки, спрямовані на організацію Ради мистецтв, тільки в означені дні. Примітним видається те, що сам О. Мурашко до неї не входив ні при Мазуренкові, ні пізніше, що зазначив у своїх спогадах Г. Лукомський. Знайти відповідь на питання, чому художник не був залучений до інституції, яку сам пропонував створити, не вдалося.

Проаналізувавши рукописи, що зберігаються у приватних колекціях, ми дійшли висновку, що викреслена редактором інформація мусила розміщатися у цьому фрагменті: «С установлением на Украине Советской власти, после занятия Киева войсками Красной Армии, началась огромная работа по перестройке всех ранее существовавших государственных учреждений, в которой горячее участие принял А. А. Мурашко.

По своей натуре и убеждениям он не мог быть пассивным зрителем и за что бы ни брался, отдавал этому делу все свои силы.

Первое, на что обратил он внимание, было отсутствие при Комиссариате народного просвещения художественного совета. Сейчас же, вместе со мною, отправился к заведующему отделом искусств, и мы поставили вопрос о

необходимости организации вспомогательного органа, без которого Комиссариат народного просвещения оказался бы чисто официальным учреждением, оторванным от работников искусств. Предложение наше было принято без возражений и тут же составилось ядро художественного совета» [288, с. 286].

22 травня 1919 р. у газеті «Известия», друкованому органі ВУЦВК, були опубліковані списки осіб, що мали сплатити контрибуцію, тобто примусові грошові внески та надзвичайні революційні податки, які органи нової влади стягували з заможних верств населення. До списків потрапили десятки мешканців Києва, зокрема О. Мурашко, якого зобов'язали сплатити 25 тисяч крб. [165, с. 3]. Саме цей факт зіграв визначальну роль в арешті художника, що стався за два тижні потому, 8 червня. «За неделю перед тем [до вбивства О. Мурашка — Д. Д.], в самый Троицын день утром, к нам постучали, — згадувала М. Мурашко. — Мы еще не вставали... <...> Я сразу поняла, что что-то случилось, и насторожилась. В передней слышны были разговоры, но разобрать я ничего не могла. Потом входная дверь закрылась, и Саша, полуодетый, прошел через нашу спальню в ванную, сказав мне на ходу: „Оскара Эмильевича арестовали“, и потом: „Пожалуй, чего доброго, и меня могут взять“. <...> Не успел Саша одеться, как у ворот позвонили. Я выглянула в окно и увидела входящих двух солдат с ружьями. Саша сказал: „Вот и по мою душу идут“. Вошли, заглянули в комнату и объявили, что пришли его арестовать. <...> Одеваясь, Саша говорил мне, куда обратиться, чтобы его освободили, у кого спросить совета и т. д. По-видимому, его и Страуса арестовали за невнесение контрибуции» [292, с. 83]. Справді, Оскар Емільович Страус, що мешкав разом із родиною у сусідньому будинку, також був у списках, проте його сума до сплати складала 75 тисяч крб. [165, с. 3]. «Страуса освободили через час, — продовжує М. Мурашко. — Я пошла к ним, и он сказал мне, что А[лександра] А[лександровича] не освободили за неимением при себе свидетельства с места службы, что он поручил мне обратиться во „Всеиздат“ (где он служил) за свидетельством. Страус прибавил: „Надо

спешить, иначе его увезут вместе с другими на принудительные работы в Святошино“. Сейчас они находились в Шулявской комендатуре. <...> Во „Всеиздате“ никого, кроме заспанной прислуги, занятый нет. Наконец, после долгого бегания по всем этажам, застаю внизу заседание какой-то комиссии. Сидят пять евреев. Сообщаю им всё, и они выдают мне тут же временное удостоверение. Это была большая любезность, они ни меня, ни А[лександра] А[лександровича] лично не знали, т. к. он служил в другом отделе. С удостоверением в руках бегу пешком с Фундуклеевской на Кадетское шоссе в комендатуру. Там мне заявляют, что всех увезли уже на вокзал для отправления в Дарницу» [292, с. 84].

День, що художник провів на примусових роботах, Маргарита Августівна описала зі слів самого Мурашка: «Относительно Дарницы он рассказывал, что их тотчас по приезде поставили на работу возить лес на дрезине, но им не приготовили ни пищи, ни ночлега. Они сами заселили какую-то пустую дачу, раздобыли самовар и провизию и, поужинав, залегли спать. На другой день многих отпустили, в том числе и его по удостоверению, которое я достала» [292, с. 87–88].

В одному фрагменті рукопису М. Прахова, що нині зберігається в ДСУ, знаходимо додаткове свідчення щодо подій 8–9 червня: «По дороге из Дарницы домой Ал[ександр] Ал[ександрович] зашел к нам [йдеться про помешкання Миколи та Анни Прахових на вул. В. Житомирській, 40, кв. 20 — Д. Д.] и в разговоре со мной между прочим сказал: „Меня там допрашивали в вагоне Че-Ка, и знаешь, кого я там увидел?... Бойчука! <...> Он сидел за одним столом с допрашивавшими меня судьями. Не понимаю, как он туда попал? Он сделал вид, что меня совершенно не знает“.

Дома об этой встрече никому ничего не рассказал, только после ареста стал как-то чаще задумываться, грустить и поговаривать о том, что ему стала противна служба во Всеиздате. <...> И раньше, в беседе со мной, Александр Александрович как то раз стал жаловаться на „тиранию“ Бойчука в совместной общественной работе.

— Да брось ты его совсем, не обращай внимания. И чего это ты с ним связался? — говорил я своему другу.

— Это не так легко сделать — ты его совершенно не знаешь на что он способен — отвечал Саша. После чего переводил разговор на другую тему» [123].

Маргарита Августівна жодним чином не згадує про зустріч свого чоловіка з колегою. Якщо О. Мурашко приховав від дружини цей факт, то постає питання «чому?». Втім, у будь-якому разі інформація щодо присутності М. Бойчука на допиті у Дарниці вимагає додаткової перевірки.

Нещодавно стало відомо, що у ВР ДГГ зберігається щонайменше ще один документ, де згадується про допит О. Мурашка у вагоні ЧК та його зустріч з М. Бойчуком [2; 417, с. 415–416]. Через те, що ми не маємо можливості побачити першоджерело, не вдається з'ясувати, коли і чією рукою був написаний цей текст (М. Праховим чи М. Мурашком), і яка ще інформація міститься у ньому, адже у тезах дослідниці Ю. Філіної про це не йдеться. Тож у майбутньому важливо буде долучити ці матеріали до дослідження.

Згадуючи слова Мурашка про «тиранію» Бойчука у спільній громадській роботі, і те, що митцеві стала огидною його служба у Всевидавві, М. Прахов, здається, натякає на зв'язок між цими фактами. Але М. Бойчук не працював у Всевидавві, натомість там служив його молодший брат Тимофій (1896–1922). Безперечно, М. Прахов не міг цього не знати, оскільки сам у той час займав посаду художника-консультанта плакатного відділу видавництва. Через 12 днів після вбивства О. Мурашка, 26 червня, М. Прахов подав заяву на звільнення [93, арк. 70], і незабаром його замінив Т. Бойчук [91, арк. 6 зв.].

Про свій намір піти з видавництва О. Мурашко говорив (не вдаючись до подробиць) не тільки М. Прахову, але й сусіду та дружині. «Раз он мне сказал, — згадує М. Мурашко, — что ему глубоко противна его служба. „Вот получу за месяц жалованье и брошу!“... В четверг у нас должны были быть гости вечером: Страусы и Петровские. Пришла и Вера Дит[ятина] с ночевкой. Саша был очень мрачен, и это даже поразило Веру. В этот вечер он жаловался

Петровському, як ему тяжела служба. Когда мы с Верой ложились спать, речь зашла о Саше. Я сказала: „Если все это положение продолжится еще год-два — то я боюсь, что Саша как художник будет конченный человек. У него пропала его бодрость и жизнерадостность“» [292, с. 88].

Про стосунки між Бойчуком і Мурашком йдеться ще в одному рукопису М. Прахова: «Бойчук очевидно угрожав Мурашко и его он боялся. На мой совет „плюнуть на Бойчука“ — „Ты не понимаешь, потому что *ты не связан партией* (курсив наш. — Д. Д.), ты не в курсе дела: ты не знаешь на что он способен“. Так сказал А. А. Мурашко после своего первого ареста (на сутки)» [121]. Зверніму увагу на закреслені рукою Прахова слова «ты не связан партией», адже вони змусили нас по-іншому прочитати слова Г. Лукомського: «Теперь, вспоминая это, я прихожу к выводу, что он, очевидно, работал в других партиях, и ему неудобно было идти на правительственную службу» [276, с. 20], тобто на радянську.

Довести причетність обох митців до певної партії поки не вдалося, та все ж їх пов'язувала спільна робота, зокрема в Академії, де обидва працювали з часу її заснування у 1917 р.

Про непрості стосунки між професорами УАМ писав і В. Кричевський: «Загальна політична ускладненість одбивалась і на внутрішнім житті Академії. Крім того, майже з самого заснування Академії, між професурою було невиразне, але постійне тертя. Чим далі, тим все помітніше воно ставало. Спершу почались нападки на майстерню професора Мурашка, потім Маневича. <...> Мурашко, який закрит свою приватну школу і всіх учнів її перевів до Академії, не раз вискакував з своєї майстерні схвильований, весь червоний, скаржачись на одверту агітацію проти нього colleg-ворогів... <...> Нарбут, Бурачек, я і Жук, — ми стояли осторонь і не брали участі в товариській ворожнечі. Але все ж, і ми на собі часами відчували наслідки нетовариських стосунків. Потроху і Юр. Ів. [Нарбут — Д. Д.] почав підпадати під вплив більш агресивної частини професури» [397, с. 599].

Якщо виходити з того, що Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук та сам В. Кричевський участі у конфлікті не брали, а А. Маневич і О. Мурашко зазнавали гонінь, то на роль «агресивної часини професури» претендують тільки Ф. Кричевський та М. Бойчук, на яких красномовно натякає Василь Григорович.

Про передумови такого протистояння писав М. Бурачек: «Професура, ще з початку існування Академії, без всяких сварок, поділилася на два напрямки — більш „лівий“, де були Нарбут, Бойчук В. Кричевський, а почасти й Жук, і більш академічний, до якого належали Мурашко, Маневич, Ф. Кричевський та Бурачек.

Тепер за виходом майже всієї групи академічного напрямку, ліві течії взяли рішуче гору» [267, с. 98].

Таким чином, слова В. Кричевського й М. Бурачека підтверджують, що між О. Мурашком та М. Бойчуком панувала певна недовіра.

Ще одним свідченням їхніх напружених стосунків є епізод, що стався напередодні загибелі Олександра Олександровича. Дізнаємося про нього від М. Прахова, який нібито відтворює слова Маргарити Мурашко: «...Прийшов він [Бойчук] увечері, коли ми з Сашею збиралися пити чай — стіл був накритий, самовар подано. На дзвоник Саша сам відчинив двері. Я запропонувала гостеві випити з нами чаю, але він відмовився, сказав, що поспішає додому, зайшов на кілька хвилин у справах. Обидва пройшли до кабінету, який слугував одночасно й вітальнею, Саша зачинив за собою двері, так що я не могла розібрати, про що там говорили. Спочатку говорив Бойчук, потім відповідав Саша. По голосу було чути, що обидва про щось сперечалися. Саша дуже заїкався, голос Бойчука часом доходив майже до крику. Невдовзі обидва вийшли. Саша був червоний від хвилювання. Я знову запропонувала гостеві випити чашку чаю, але він відмовився і пішов. Саша пив чай мовчки, видно чимось розстроєний. Я не розпитувала у чому справа, знала, що він сам потім розповість, коли заспокоїться.

Після чаю Саша зайшов до себе в кабінет і вийшов через хвилину з паперовим згортком, який розгорнув і зблід: у ньому були три нових довгих цвяхи.

„Що це таке?“ — запитала, схвильована раптовою блідістю Саші. Та він вже опанував собою і спокійно відповів: „Це знайшов у себе на столі, мабуть, Бойчук забув“.

Наступного ранку, після того як Саша поїхав у місто на якесь засідання до „Всевидаву“, подзвонили. Прийшов несподівано Бойчук, привітався і попрямував до кабінету, до письмового столу: „Ось тут я забув учора маленький пакуночок. Я купив собі цвяхи, щоб збити підрамник“. Взяв пакунок зі столу, попрощався швиденько і пішов» [287, с. 87–88].

Ознайомитися з оригіналом прахівського тексту нам не вдалося, а в спогадах М. Мурашко цього епізоду взагалі немає. Безперечно, М. Прахов, як близька О. Мурашку людина, міг знати більше, ніж колеги по УАМ, та поки що це єдине джерело, де йдеться про візит М. Бойчука та історію з цвяхами.

У вже згадуваному рукопису М. Прахова є такі важливі для нас рядки: «Националисты считали А. А. Мурашко „отщепенцем“ за его активную помощь Большевикам» [121]. Це твердження він дослівно повторив в іншому документі, приписавши ще одне речення: «Косвенные улики позволяют подозревать их участие в этом кровавом деле» [122].

Безперечно, свідчення М. Прахова про присутність М. Бойчука у вагоні серед суддів ЧК та вкладена у вуста Маргарити Августівни інформація про візит до Мурашків напередодні загибелі митця, у версії Миколи Адріановича мають відігравати роль непрямого доказу його причетності до трагедії. Та яке відношення мав М. Бойчук до чекістів, якщо він, за логікою М. Прахова, був уособленням українського націоналіста?

Звернімо увагу на те, що щонайменше один з рукописів М. Прахова був створений 1940 р., невдовзі після розстрілу М. Бойчука та його послідовників, тобто треба враховувати ще й ідеологічний фактор. До того ж могла примішуватися особиста антипатія Миколи Адріановича до М. Бойчука, який

ставився до нього, як до «москаля». (Про певні розбіжності у тексті та внутрішню суперечливість свідчень М. Прахова йтиметься далі.)

Немає сумніву, що ситуація з Академією, громадська, викладацька і ректорська робота, напружені стосунки з колегами, служба у Всевидаві та, звісно, арешт виснажили Мурашка. Він мріяв хоть трохи відпочити від справ і зайнятися творчістю. «За кілька днів перед смертю О. О. заявив мені, що в неділю (14 червня) він виїде на деякий час на село на етюди, — згадував М. Бурачек. — У суботу 31 травня (13 червня за н. ст. — *Д. Д.*) ми зустрілися з О. О. в столовці, що утримувалась артіллю художників на розі Нестерівської та Фундуклієвської вулиці. Він бадьоро і весело говорив, що завтра він виїде у відпустку, розказував про свої плани відносно літніх студій тощо. Почувалося, що з людини неначе впав якийсь тягар, що пригнічував і мучив його.

В тоні слова „завтра“ бриніла радість визволення від щоденних турбот, радість художника, що він може деякий час бути самим собою, віддатися творчості й натхненню» [341, с. 140].

Та цього не сталося. «В субботу он сказал мне, уходя утром, что не ждатель его к обеду, что он пообедает в „Союзе“ и останется там на вечеринку, вернется часам к 10 по советскому [времени] (7 вечера), — згадувала М. Мурашко. — Я ходила в этот день на базар, делала булки, готовила обед <...>, потом устала и прилегла на диван в комнате Саши. Около 5 часов (по-советски) пришел Саша. Как теперь вижу его: он вошел в комнату в своем коричневом макинтоше и я от неожиданности быстро вскочила» [292, с. 88].

Дружина Мурашка пише, що в останній день життя Олександр Олександрович ходив у «Союз» (Професійну спілку художників) і навіть там поснідав. Відомо також, що він був на засіданні Всевидаву (це підтверджує Г. Лукомський) та відвідав Державну Академію мистецтв, про що свідчить унікальний документ, підписаний О. Мурашком як в. о. ректора у день загибелі, 14 червня 1919 р. [78, арк. 2]. Тобто, повертаючись до ситуації з ректорством, варто відмітити: або О. Мурашко перебував на цій посаді ситуативно,

чергуючись із іншими професорами, зокрема М. Бойчуком, або знайдений документ за підписом М. Бойчука є винятком.

Станом на 14 червня у позбавленій приміщення Академії вже місяць тривали канікули. З огляду на це, не видається дивним, що у спогадах про останні дні життя чоловіка М. Мурашко жодного разу не згадує про його педагогічну роботу. Але, як з'ясувалося, адміністрація закладу все ж таки продовжувала працювати, роблячи це у будинку на В. Підвальной, 38.

М. Мурашко зафіксувала, що її чоловік повернувся додому приблизно о п'ятій годині за радянським, тобто східноєвропейським літнім часом. Г. Лукомський пише, що вони попрощалися з О. Мурашком у Всевидаві о пів на шосту [276, с. 21]. Невелика похибка, що могла закрестися у спогади, говорить на користь того, що, попрощавшись з колегами, художник попрямував додому. Намагаючись відтворити його маршрут, ми схилиємося до того, що після ранкового візиту до «Спілки» Мурашко зайшов до Академії, потім прибув на засідання Всевидаву і звідти пішов додому.

Все, що відбувалось після цього детально описано М. Мурашко. Прочитуємо декілька фрагментів з її спогадів, що стосуються обставин загибелі митця. «После обеда он лег отдохнуть. Позднее я вошла к нему, он переодевался. Я сказала: „Ты бы сходил к Шустовым, они так мило отнеслись к твоему освобождению, а ты ни разу не был у них“. — „Да вот я и хочу пойти“. Он пошел. Я сидела и штопала чулки на балконе. <...> Мне было хорошо, уютно и приятно думать, что сегодня суббота. (А перед тем, еще за столом, я сказала Саше: „Ну, сегодня, даст Бог, никаких эксцессов не будет, и мы можем хорошо выспаться“.) Потом мы сели чай пить в столовую. Скоро пришел Саша (около 10 часов, принес Катюше конфетки от Шустовых), угощал ее, шутил с ней, был ласков, и я радовалась, что его мрачное настроение, видимо, прошло. За чаем он сказал: „Шустовы просили, чтобы мы пришли вместе к ним чай пить“. — „Ну, что же, пойдём“. — „Пойдем, если хочешь“. Мне показалось, что ему не очень этого хочется, и я решила остаться. Уложила Катюшу и села раскладывать пасьянс. <...> В это время кто-то сильно позвонил у ворот. Саша

пошел узнать, и потом прошел к парадной двери и впустил В. К. Шустову. Она прибежала, оживленная, без шляпы. „Идем к нам, у нас хорошее настроение, идем“. Не долго думая, мы пошли. <...> Это было около 11 по-советски (8 час. вечера). У Шустовых было уютно. Сидели за чайным столом, болтали. Саша показывал свое удостоверение. Говорил, что настроение у него было „хоть вешайся“, но теперь легче, рассказывал о своем детстве, о своей вспыльчивости и т. д. Несколько раз мы порывались встать, нас удерживали. Никому и в голову не приходило, что ходить позволялось только до часу ночи. В начале второго (по-советски) мы простились и ушли. <...> Когда мы уже подходили к калитке, грубый голос с того тротуара крикнул: „Стой! А то буду стрелять!“ Саша сказал: „Что такое?“ Но мы остановились, думая, что это патруль, проверка документов или что-нибудь в этом роде. Но пока матрос переходил к нам через улицу, мне стало страшно... „Разве Вы не знаете, товарищ, что нельзя ходить так поздно?“ — „Но я у своего дома, мы войдем и больше ничего“. — „Эй, забирай его“, — крикнул он другим. „Но я советский служащий“. — „Там разберут, забирай его, веди в Подольский район“.

<...> „Зайдите, я покажу Вам документы“, — говорила я, забыв, что документы при Саше. Почему он его не достал, не знаю. Они настаивали на аресте. Саша протянул руку и сунул мне в руку часы с цепочкой, которая звякнула. Они не обратили внимания. „Позвольте, я жену провожу“. — „Она и одна пойдет!“

Саша сказал: „Ты не беспокойся“. Они подхватили: „Да, беспокоиться нечего, завтра справитесь в Подольском районе“. Саша еще сказал: „Смотри там, чтобы Катюша не испугалась“. Это были его последние слова [292, с. 88 – 92].

А далі – хвилюючий опис того, як Маргарита Мурашко нагамалася розшукати свого чоловіка, як вона до останньої миті сподівалася на його повернення: «Я мечтала о встрече и думала: отдохну, поплачу на его груди, а потом заставлю его уехать, уехать отсюда сегодня же...» Жінка хапалася за будь-яку зачіпку, але все було марним. Залишалась ще надія на допомогу

командуючого віськовими силами у Києві Павлова, якому Маргарита Августівна збиралася подати відповідну заяву. «Только что я написала несколько строк, как раздался сильный стук в парадную дверь. Я побежала отворить. Передо мной чин из милиции, который заходил утром. Он как-то странно улыбается: „Что, муженек дома?“ — „Нет“. — „А я нашел, идем со мной“.

Безумная радость сразу охватывает меня, в голове проносятся мысли, что верно он где-то арестован, и нужно ехать хлопотать, чтобы его отпустили. „Садитесь, сейчас“. Я бегу обратно в комнату, хватаю ридикюль с деньгами (шляпу я не снимала) и возвращаюсь к человеку, говорю: „Едем“. И вдруг ужас меня охватывает. „А где вы нашли его?..“ — „Да уже едем, увидите“, — уклоняется он и вдруг спрашивает: „А какие ботинки были на нем?“ Тут вдруг я все поняла, и нервная дрожь начинает трясти меня. <...> Я боюсь услышать страшное слово и бросаюсь <...> в столовую, откуда в сад к соседям и кричу Петровскому: „Поезжайте Вы, я не могу...“ Тут ко мне все бросились, увели на скамейку в саду, успокаивали, но я уже знала... Сколько времени прошло, не знаю... Знаю только, что это были самые страшные минуты всей моей жизни. Пришла Оля, бледная, как смерть. „Ну что?“ — сказала П. Н. [Матисен]. Оля кивнула... Он лежал в саду дома № 18 по Дорогожицкой улице. В глубине сада у самого забора нашли его. Он лежал на правом боку, слегка согнувшись, так он иногда спал, без пиджака и жилета. Одна нога слегка упиралась в доску забора. В первую минуту мне казалось, что он хотел перескочить. Пуля прошла через голову сзади и вышла в правый глаз. Смерть, говорят, была моментальна. Следствие, веденное несколькими людьми, ничего не установило. Думают, что он бежал от убийц, которые его настигли. Зная Сашу, я тоже это думаю. Чувствуя опасность, он решился на крайнее средство, и если [бы] добежал до жилья, то может быть спасся бы... Бежал он снизу вверх... Он знал этот путь. Потом стали говорить, что его расстреляли, как в ЧК. Эта мысль для меня еще тяжелее, но я не верю этому... Во всяком случае, это не были просто грабители: они оставили на нем ценную булавку, ботинки и т. д.» [292, с. 95–97].

Будинок № 18 стояв в менше ніж двох кілометрах від будинку О. Мурашка; належав він Соломону Борисовичу Кагану, якого, до речі, також зобов'язали сплатити контрибуцію [165, с. 3].

Бурачек пише, що тіло знайшли о шостій вечора наступного дня. У метричній книзі було записано: «был убит злоумышленниками» [118, арк. 296 зв. — 297].

У газеті «Известия ВЦИК» з'явилися некрологи [217, с. 2; 218, с. 2; 219, с. 2] та десятки об'яв зі словами жалю та співчуття з приводу загибелі митця. 17 червня друкований орган ВЦВК повідомив: «В 1 ч. ночи с 14 на 15 июня был убит на Лукьяновке художник, профессор академии художеств, А. А. Мурашко. Покойный был остановлен „патрулем“ из трех человек, потребовавшим документ. Предъявленным документом бандиты не удовлетворились и повели его якобы в Подольскую комендатуру. Позднее труп Мурашко был найден в д[оме] 18, по Дорогожицкой ул. Бандиты сняли с покойного костюм, кольца, забрали деньги.

В связи с убийством проф. Мурашко. Председатель В. Ц. И. К. Петровский предписал комиссару Внудел принять к розысканию убийц в срочном порядке самые радикальные меры.

Покойный заведывал художественным подотделом Всеукраинского издательства Ц. И. К.» [166, с. 2].

Чимало питань залишаються відкритими. І хоча вбивство митця, найімовірніше, вже не буде остаточно розкрито, ми сподіваємося, що новознайдені джерела зможуть пролити на нього децицю світла.

Висновки до розділу

У розділі розглянуті напрями громадської діяльності О. Мурашка, що була тісно переплетена з його мистецькою та педагогічною роботою. Більш ґрунтовно проаналізовано діяльність О. Мурашка як одного з фундаторів, авторів першого статуту та професорів Української Академії мистецтва — першого вищого мистецького навчального закладу в Україні. Намагаючись самостійно знайти рішення, здатне подолати проблеми професійної підготовки художників, які стали ще очевиднішими з відкриттям УАМ, Мурашко запропонував введення ступеневої системи мистецької освіти, що передбачала поетапне навчання у художній гімназії початкового рівня, середній художній школі та Академії як її найвищому щаблі. У дисертації докладно проаналізовано розроблений Мурашком проект ступінчастої професійної системи освіти, над яким він працював у 1918–1919 роках.

Простежено становлення О. Мурашка як художника, у творчості якого національна ідея знайшла глибоке та оригінальне відображення. Помітити національний компонент в роботах митця подекуди складно через того, що перш за все він був портретистом, і жанрових речей створив не так вже й багато. З другого боку, невірно думати, що лише в жанрових сюжетах проявляється національний стиль, швидше навпаки: в таких роботах етнографічні елементи нерідко виступають як ефектний антураж, що робить сюжет «колеритнішим», але нічого не додає до істинного розуміння народного життя і національного характеру. Саме так сприймаються деякі роботи Ф. Красицького, М. Пимоненка, і навіть в «Похороні кошового» О. Мурашка немає тієї глибини, що з'явиться в його пізніх роботах.

Найімовірніше, він належав до тих українців, яким саме революційні події 1917 року допомогли остаточно усвідомити свою національну приналежність. У роботі можна простежити еволюцію Мурашка від художника «поза політикою» до митця-громадянина, який хотів служити не лише мистецтву, а й своїй країні, своєму народові.

ВИСНОВКИ

— Аналіз наукової та публіцистичної літератури свідчить, що мистецько-педагогічна та громадська діяльність О. Мурашка не була предметом спеціального історичного дослідження й донедавна цікавила винятково мистецтвознавців. В основу аналізу історіографії був покладений хронологічний принцип. Відповідно до нього ми виокремили п'ять періодів: 1) 1899–1919 рр. — прижиттєві публікації, які здебільшого висвітлювали творчість О. Мурашка; 2) 1919–1929 рр. — праці, написані впродовж 10 років після загибелі художника; 3) 1930–1958 рр. — поодинокі роботи, що відображають зменшення інтересу до постаті О. Мурашка, і характеризуються певною тенденційністю; 4) 1959–1990 рр. — збільшення інтересу, зумовлене переважно виставками творів митця; 5) 1991–2018 рр. — публікації, написані у період незалежності України, коли з'явилася можливість по-новому оцінити діяльність О. Мурашка та його роль у мистецькому й громадському житті України взагалі та Києва зокрема.

— Вивчення джерельної бази показало, що матеріалів, пов'язаних з темою дисертації, бракує для створення комплексного дослідження. Науковці попередніх поколінь переважно спиралися на документи, що нині зберігаються у ДАФ НХМУ майже без залучення додаткових джерел. Тому дисертантка дещо розширила межі пошуку, і це дозволило знайти та ввести до наукового обігу (або опублікувати повністю) матеріали з архівів Києва, Санкт-Петербурга та Москви, які також мають відношення до нашої теми. Мусимо констатувати, що наявні та відомі документи були опрацьовані дослідниками попередніх поколінь недосконало, тому виникла потреба у первинному опрацюванні, розшифруванні рукописів і перекладі листів, написаних іноземними мовами.

— Визначино витoki становлення світогляду та мистецьких принципів О. Мурашка, на які впливало чимало факторів, зокрема виховання у родині дядька, котрий, як і мати художника, був сином священика і не виключено, що й сам служив у церкві; закоханість у природу, навчання у рисувальній школі Миколи Мурашка, можливість спостерігати за роботою видатних живописців у

Володимирському соборі, навчання в ІАМ і спілкування з Іллею Рєпіним, подорож до Мюнхена та Парижа. Поглиблено знання про ранні роки митця, які є основоположними у формуванні людини.

— Досліджено мистецько-педагогічну діяльність О. Мурашка, що мала декілька напрямів. Передусім ідеться про участь українського художника у різноманітних мистецьких заходах — конкурсах, виставках, зокрема закордонних, та найціннішим результатом є сама його творчість, кращі зразки якої входять до золотого фонду вітчизняного та європейського мистецтва. Помітити у них національний компонент подекуди складно з огляду на те, що Мурашко був насамперед портретистом і жанрових речей створив не так уже й багато (хоча невірно було б шукати прояви національного стилю тільки у побутових сюжетах). Встановити українську ідентичність митця, особливо до 1917 р., не просто й через те, що внаслідок історичних обставин він був включеним до мистецтва Росії — брав участь у численних виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, був одним з ініціаторів створення петербурзького Нового товариства художників, представляв мистецтво Російської імперії на Венеційській бієнале. Незважаючи на це, внесок Мурашка у розвиток національного мистецтва виявився дуже вагомим. Його роботи були далекими від поверхневого «етнографізму», адже в них втілено не захоплення «коліоритним» антуражем, а істинне розуміння народного життя й національного характеру. Мурашко мав величезний вплив на українське художнє середовище, він доклав чималих старань для консолідації мистецьких сил Києва, сприяв створенню Київського товариства художників і розробив засадничий документ цієї творчої організації.

Складено уявлення про деякі педагогічні принципи О. Мурашка, яких він дотримувався, викладаючи спочатку у Київському художньому училищі, згодом у власній студії, котру було відкрито 1913 року, та в Українській Академії мистецтва. Художник виховав цілу плеяду учнів, серед яких такі видатні митці, як Н. Шифрін, К. Трохименко, А. Петрицький та інші.

— Розглянуто основні напрями громадської діяльності О. Мурашка, що була тісно переплетена з його мистецькою та педагогічною роботою. Більш ґрунтовно проаналізовано діяльність О. Мурашка як одного з фундаторів, авторів першого статуту та професорів Української Академії мистецтва — першого вищого мистецького навчального закладу в Україні. Намагаючись самостійно знайти рішення, здатне подолати проблеми професійної підготовки художників, які стали ще очевиднішими з відкриттям УАМ, Мурашко запропонував введення ступеневої системи мистецької освіти, що передбачала поетапне навчання у художній гімназії початкового рівня, середній художній школі та Академії як її найвищому щаблі. У дисертації докладно проаналізовано розроблений Мурашком проект ступінчастої професійної системи освіти, над яким він працював у 1918–1919 роках.

— Встановлено значення О. Мурашка як одного з самобутніх митців ХХ століття, яскравого представника тогочасної інтелектуально-творчої еліти.

Отже, попередньо з'ясовані позиції дають змогу дослідити й поглибити знання про роль О. Мурашка у мистецькому та громадському житті України перших двох десятиріч ХХ століття. Найімовірніше, він належав до тих українців, яким саме революційні події 1917 року допомогли остаточно усвідомити свою національну приналежність. У роботі можна простежити еволюцію Мурашка від художника «поза політикою» до митця-громадянина, який хотів служити не лише мистецтву, а й своїй країні, своєму народові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Державна Третьяковська галерея (Москва)

Відділ рукописів (ДТГ ВР)

Фонд 220: Архів Миколи Прахова.

1. *Спр.* 43. Воспоминания Н. А. Прахова «Александр Александрович Мурашко». 2 апреля 1947 — 12 февраля 1949. 45 лл.
2. *Спр.* 44. Воспоминания Н. А. Прахова «Александр Александрович Мурашко». 93 лл.

Державний архів м. Києва (ДАК)

Фонд 93: Київське художнє училище.

Опис 2.

3. *Спр.* 150. Дело с протоколами заседаний педагогического совета в 1917 года. 23 арк.

Фонд 100: Київське міське кредитне товариство.

Опис 1.

4. *Спр.* 1679. Мурашко О. О. 91 арк.

Фонд 163: Київська міська управа.

Опис 41.

5. *Спр.* 6358. Списки домовладельцев со сведениями о разрешенных им постройках в 1914 г. 15 арк.

Державний архів Київської області (ДАКО)

Фонд Р-142: Київський губернський відділ народної освіти.

Опис 1.

6. *Спр.* 37. Подотдел искусства. Положение, протоколы заседаний, отчеты и доклады о деятельности подотдела искусств Губоно. 21 березня — 16 квітня 1919 р. 36 арк.

**Інститут рукопису Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ)**

Фонд І: Комплексний фонд «Літературні матеріали». Зібрання літературних творів і документів поч. ХІІ — ХХ ст.

7. *Од. зб. 12808.* Лист Мурашка, О. [О]. до Щітківського, І. І. 31. ІІІ. 1914 р. 1 арк.
8. *Од. зб. 12809.* Лист Мурашка, О. [О]. до Щітківського, І. І. 14. ІV. 1914 р. 1 арк.

Фонд ІІІ: Комплексний фонд «Листування». Зібрання листів видатних діячів науки, культури і освіти ХVІІ—ХХ ст.

9. *Од. зб. 63757.* [Лист] Мурашка О. до [Стешенка] Івана Матвійовича. 21 червня 1916 р. 2 арк.

Фонд Х: Всеукраїнська Академія наук (ВУАН) (1918–1933). Архів і колекція документів ХVІ—ХХ ст.

10. *Од. зб. 18975.* Ернст Ф. Посмертна виставка картин О. О. Мурашка у Києві. [Замітка], [1923 р.]. 3 арк.

Фонд 251: Архів видавничого товариства «Друкарь».

11. *Од. зб. б. „Друкарь“*, видавниче товариство. Звернення видавничого відділу до М. Г. Бурачека з пропозицією підготувати нарис про художню діяльність О. О. Мурашка, умова з товариством та текст нарису. Листопад 1919 року. 24 арк.

Національний художній музей України.

Архів фондової документації (НХМУ АФД)

Опис 1.

12. *Од. зб. 49*, спр. 1/80. Інвентарна книга обліку експонатів Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка, 1926–1935 рр. 122 арк.
13. *Од. зб. 874*, спр. 7/293. Акти надходження експонатів постійного зберігання, 1962 р. 75 арк.

Національний художній музей України.**Документально-архівний фонд (НХМУ ДАФ)****Фонд 1: Архів Георгія Нарбута.**

14. *Од. зб. 7.* Посвідчення [Г. Нарбуту] Державної Академії мистецтв. 10.04.1919 р. Машин. [Копія]. 1 арк.

Фонд 3: Архів Євгена Кузьміна.

15. *Од. зб. 23.* Стаття про творчість О. Мурашка. Без початку. Після 1919 р. 16 арк.

16. *Од. зб. 24.* Стаття «Від студії до академії» (про О. О. Мурашка). Автограф. 57 арк.

Фонд 12: Архів Олександра Мурашка.

17. *Од. зб. 1.* Автобіографія О. Мурашка. Не раніше 1909 р. Автограф (розриви паперу). 3 арк.

18. *Од. зб. 5.* Диплом на одержання медалі II класу за картину «Карусель» на Міжнародній художній виставці у Мюнхені. 6 червня 1909 р. Німецькою мовою. Друк. 1 арк.

19. *Од. зб. 7.* Посвідчення та його копія, видане Академією художеств про звільнення О. Мурашка від військової служби. Петроград. 24 жовтня 1916 р. Машинопис. 2 арк.

20. *Од. зб. 8.* Візитні картки О. Мурашка. Друк. 6 арк.

21. *Од. зб. 11.* Посвідчення про обрання О. Мурашка Державною Академією мистецтв делегатом на перші збори Асоціації наукових установ і вищих шкіл. Київ. 24. 05. 1919 р. 1 арк.

22. *Од. зб. 12.* Лист [О. Мурашка] до М. І. Мурашка, в якому говориться про роботу, яку пропонують О. Мурашку в Дармштадті. Париж. 5 листопада [1902 р.]. Автограф. 2 арк.

23. *Од. зб. 13.* Лист [О. Мурашка] до М. І. Мурашка з розповіддю про переговори з архітектором Бенуа відносно роботи у Дармштадті. Петербург. [Листопад 1902 р.]. Автограф. 2 арк.

24. *Од. зб. 14.* Лист [О. Мурашка] до М. В. Нестерова про особисті справи. Київ. 4 грудня [1915 р.]. Автограф (пошкодження паперу). 4 арк.
25. *Од. зб. 21.* Лист М. І. Мурашка [до О. О. Мурашка] з наклеєним фото. Село Буча. 5 листопада 1907 р. Автограф. 2 арк.
26. *Од. зб. 24.* Лист М. І. Мурашка [до О. О. Мурашка], в якому він висловлює своє незадоволення вихованням російських художників та пише про захоплення від книги Рескіна. 13.11.[1907 р.]. Автограф. 2 арк.
27. *Од. зб. 26.* Лист М. В. Нестерова [до О. О. Мурашка], в якому він повідомляє про відкриття двох художніх виставок в Москві, свою роботу та про Малявіна. Москва. 28 червня 1911 р. Автограф. 2 арк.
28. *Од. зб. 27.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка] з проханням не відсилати твори за кордон. Москва. 4.11.1911 р. Автограф (руді плями). 2 арк.
29. *Од. зб. 28.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка], в якому він повідомляє про відкриття двох художніх виставок в Москві, про положення справ у Київській школі. Москва. 23 листопада 1912 р. Автограф. 2 арк.
30. *Од. зб. 29.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка] про відкриття виставки. Москва. 5 грудня 1912 р. Автограф. 2 арк.
31. *Од. зб. 30.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка], в якому він висловлює співчуття з приводу невдалих робіт Мурашка, представлених на виставці «Союза русских художников». Москва. 7.01.1913 р. Автограф. 2 арк.
32. *Од. зб. 31.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка] про свою роботу. Москва. 18 січня 1913 р. Автограф. 2 арк.
33. *Од. зб. 32.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка], в якому розповідається про великий успіх виставки «Союза русских

- художників» і висловлюється жаль, що кращі твори О. Мурашка за кордоном. Москва. 27 лютого 1913 р. Автограф. 2 арк.
34. *Од. зб. 33.* Лист [М. В. Нестерова до О. О. Мурашка] із враженням про виставки «Союза русских художников», «Передвижников». Москва. 29.12.1914 р. Автограф. 2 арк.
35. *Од. зб. 34.* Лист В. Бичкова з проханням дати вказівку про відправку картини. 28 березня 1913 р. Листівка. Автограф (плями). 1 арк.
36. *Од. зб. 35.* Лист В. Бичкова з проханням дати відповідь про одержання О. Мурашком картин з Петрограда. Москва. 26 жовтня 1915 р. Автограф. 1 арк.
37. *Од. зб. 36.* Лист художника А. Бабенка, в якому він розповідає про себе. 9 лютого 1914 р. Автограф. 2 арк.
38. *Од. зб. 37.* Лист Л. Новосельської (двоюрідної сестри, народжена Крачковська). 3 жовтня 1918 р. Автограф. 2 арк.
39. *Од. зб. 38.* Лист казначейського відділу Імператорської Академії художеств з проханням переслати розписку в одержанні грошей. Петербург. 28 квітня 1903 р. Автограф на бланку. 1 арк.
40. *Од. зб. 39.* Лист членів Академії художеств з повідомленням про балотування його [О. Мурашка] на звання академіка. 4 лютого 1917 р. Машинопис на бланку. 2 арк.
41. *Од. зб. 41.* Лист Комітету Співки Російських художників з пропозицією взяти участь у XII виставці «Союза русских художников» у 1914–1915 рр. Москва. 6.03.1914 р. Автограф. 1 арк.
42. *Од. зб. 42.* Лист з редакції мюнхенського журналу «Мистецтво для всіх» в Мюнхені з проханням дозволу на репродукування картини «Карусель». Мюнхен. 15 червня 1909 р. Французькою мовою. Машинопис. 1 арк.

43. *Од. зб. 43.* Лист з Берлінського комітету виставки 1910 р. з запрошенням взяти участь у виставці картиною «Карусель». Берлін. 10 липня 1909 р. Французькою мовою. Машинопис. 1 арк.
44. *Од. зб. 44.* Лист з редакції Лейпцігської ілюстрованої газети з проханням дозволу на репродукування [картини] «Карусель». Лейпциг. 22 липня 1909 р. Німецькою мовою. Машинопис на бланку. 1 арк.
45. *Од. зб. 47.* Лист керівника 10-ї Міжнародної виставки у Мюнхені Авенка про придбання картини «Карусель». Мюнхен. 19 липня 1909 р. Німецькою мовою. Машинопис. 1 арк.
46. *Од. зб. 50.* Лист з Міжнародної виставки відносно продажу картини «Карусель». Мюнхен. 4 листопада 1909 р. Німецькою мовою. 1 арк.
47. *Од. зб. 54.* Лист професора Фраделетто з приводу участі О. Мурашка на Венеційській виставці 1910 р. Венеція. 1 грудня 1909 р. Французькою мовою. Автограф. 2 арк.
48. *Од. зб. 58.* Поштові листівки з Берліну. 1 та 21 березня 1910 р. Автограф. 2 арк.
49. *Од. зб. 62.* Лист голови Берлінської художньої виставки з пропозицією прислати на виставку картину. Берлін. 4 лютого 1910 р. Німецькою мовою. Машинопис на бланку. 1 арк.
50. *Од. зб. 67.* Лист секретаріату Міжнародної художньої виставки 1910 р. з приводу продажу картини «На терасі». Венеція. 8 вересня 1910 р. Французькою мовою. Автограф. 2 арк.
51. *Од. зб. 68.* Лист професора Фраделетто з приводу продажу двох картин О. Мурашка «На терасі» і «Вечір у неділю». Венеція. 19 вересня 1910 р. Французькою мовою. Автограф. 2 арк.
52. *Од. зб. 69.* Лист секретаріату Міжнародної художньої виставки 1910 р. з відомостями про одержання грошей: 292 кар. 15 коп. з

- продажу картини «На терасі». Венеція. 8.[11].1910 р.
Французькою мовою. Автограф. 1 арк.
53. *Од. зб. 71.* Лист [до О. Мурашка] від [Артура] Горватта.
Франція. Ніцца. 24.02.1912 р. Автограф. 2 арк.
54. *Од. зб. 72.* Лист журналу Ю[ге]нд про сплату гонорару зі
[друку] репродукції (без кінця). Мюнхен. 11 квітня 1912 р.
Німецькою мовою. Машинопис. 1 арк.
55. *Од. зб. 73 (а).* [Телеграма] від професора Фраделетто з
проханням телеграфувати згоду на 3 000 італійських лір.
Венеція. 4 [вересня] 1910 р. [Французькою] мовою. 1 арк.
56. *Од. зб. 73 (б).* [Телеграма] про відправку картин до Венеції в
ящику № 4118. Берлін. 6 березня 1910 р. Німецькою мовою.
1 арк.
57. *Од. зб. 73 (г).* Телеграма з 10-ї Міжнародної виставки з
зазначенням ціни за «Карусель». [Мюнхен]. 5 серпня 1909 р.
1 арк.
58. *Од. зб. 73 (д).* Телеграма Мюнхенського сецесіону з оцінкою
картини «Вечірні рефлексі». Мюнхен. 23.08.1911 р. Німецькою
мовою. 1 арк.
59. *Од. зб. 81 (а).* [Газетна вирізка] із статтею про виставку в
Кельні, згадуються твори О. Мурашка. (1909 р.). Німецькою
мовою. Друк. 1 арк.
60. *Од. зб. 81 (б).* Газетна вирізка. Берлін. 1910 р. Німецькою
мовою. Друк. 1 арк.
61. *Од. зб. 81 (в).* Газетна вирізка. Берлін. 22 березня 1910 р.
Німецькою мовою. Друк. 1 арк.
62. *Од. зб. 90 (б).* Статут «Київського товариства художників».
5 березня 1916 р. (у вигляді зошита). Машинопис. 14 арк.
63. *Од. зб. 90 (в).* Проект статуту товариства «Київського
товариства художників». 17 травня 1916 р. Машинопис. 4 арк.

64. *Од. зб. 95.* Проект листа О. Мурашка про незадовільний організаційний стан Академії мистецтва. (1918). Рукопис. 2 арк.
65. *Од. зб. 96.* Доповідна записка до проекту змін статуту. ([М.] Прахов для О. Мурашка. (1918–1919). Автограф. 4 арк.
66. *Од. зб. 99.* Проект статуту асоціації наукових установ і вищих шкіл міста Києва. (1919 ?). Машинопис. 2 арк.
67. *Од. зб. 101.* Біографія О. Мурашка. Не раніше 1912 р. Рукопис (чорнильні плями). 3 арк.
68. *Од. зб. 103.* «Про діяльність О. Мурашка в Києві. За 1909–1917 рр.». Автограф. 1 арк.
69. *Од. зб. 105.* Список картин художника від 1900 до 1919 рр. та список робіт в майстерні. Зошит. Рукопис, машинопис. 20 арк.
70. *Од. зб. 107.* Список місць, де перебувають картини О. Мурашка, написаний його дружиною. Після 1917 р. Автограф. 1 арк.
71. *Од. зб. 111.* Заява до коменданта Києва ініціативної групи у складі: М. Г. Бурачек, М. А. Мурашко, Н. Я. Ріхерт, П. Г. Цельтнер з проханням дозволити вшанування першої роковини смерті О. Мурашка і збору грошей на створення картинної галереї О. Мурашка. 1919 р. (Розриви паперу). Машинопис. 1 арк.
72. *Од. зб. 118.* Лист Жука М. І. до М. А. Мурашко з проханням надіслати знімки робіт О. Мурашка для видання книги Антоновича «Історія мистецтва українських художників» у Празі. Чернігів. 23 вересня 1925 р. Автограф. 1 арк.
73. *Од. зб. 130 (а).* Група художників, серед яких О. Мурашко, під час виконання розписів церкви в Славуті. 1 арк.
74. *Од. зб. 136.* Групове фото учнів О. Мурашка. 27.03.1910 р. 1 арк.
75. *Од. зб. 137.* О. О. Мурашко з учнями Київського художнього училища (натурно-етюдний клас). 1911–1912. 1 арк.

76. *Од. зб. 3.* Щоденник М. Мурашка 1902–1909 рр. Спогади: 1856, 1862–1902 рр. 339 арк.

77. *Од. зб. 135.* Лист [М. Мурашка] до дружини. 9.10.[1903 р.]. 2 арк.

Фонд 28: Архів Абрама Маневича.

78. *Од. зб. 69.* Запрошення А. Маневичу на засідання Ради Академії мистецтв. 1919 р. Ксерокопії. 6 арк.

Фонд 87: Архів Лариси Членової.

79. *Од. зб. 27.* Стенограма вечора, присвяченого О. Мурашкові. 12.01.1964 р. Машинопис. 55 арк.

80. *Од. зб. 28.* Матеріали за музейним архівом: 1. Список картин О. Мурашка, складений дружиною. 2. Копії листів О. Мурашка. Листування з М. Нестеровим. Машинопис. 44 арк.

Фонд 89: Архів Анатолія Шпакова.

81. *Од. зб. 18.* Картки з літературою про О. Мурашка. 40 арк.

Національний художній музей України.

Науковий архів (НХМУ НА)

Фонд 1.

82. *Од. зб. 248.* Г[осударственный] М[узей] У[краинского] И[скусства]. Монографическая лекция «Мурашко А. А.» научного співробітника Х. А. Омельченко. Київ. 39 арк.

Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург).

Відділ рукописів (РНБ ВР)

Фонд 1056: Архів П. З. Андрєєва та Л. О. Андрєвої-Дельмас.

83. *Од. зб. 405.* Мурашко М. (жена художника А. А. Мурашко). Письмо Любови Александровне Андреевой-Дельмас. Сообщение о болезни художника А. А. Мурашко. 17 сентября 1910 г. Киев. 2 лл.

Російський державний історичний архів (Санкт-Петербург)

(РДІА)

Фонд 789: Академія мистецтв.

Опис 12: И-1894.

84. *Спр. 32.* Мурашко А. А. 60 арк.

**Центральний державний архів вищих органів влади
та управління України (ЦДАВО України)**

Фонд 166: Міністерство освіти України.

Опис 1.

85. *Спр. 615.* Постанова колегії Наркомосу УСРР про об'єднання Комісаріату по головному управлінню мистецтв і національної культури з Всеукраїнським відділом мистецтв Наркомосу та листування з Наркомфіном УСРР, кошторисною комісією Державного контролю про асигнування коштів на утримання персонального складу Всеукраїнського відділу мистецтв та підвідомчих йому установ. 53 арк.

86. *Спр. 623.* Накази Комісаріату по Головному управлінню мистецтв та національної культури і всеукраїнського відділу мистецтв Наркомосу УСРР. Копії. 93 арк.

87. *Спр. 699.* Описи картин і книг, які знаходяться в приватній власності по м. Києву і взяті на облік Всеукраїнським комітетом по охороні пам'ятників мистецтва і старовини. 54 арк.

88. *Спр. 721.* Протоколи засідань колегії видавничого бюро і бюлетені Наркомосу УСРР. Звіти підвідділів видавничого бюро про їх роботу за червень-липень 1919 р. 183 арк.

89. *Спр. 727.* Протоколи засідань літературно-художнього відділу Всевидаву ЦВК Рад України. Копії. 9 арк.

90. *Спр. 728.* Протоколи засідань художнього і літературного підвідділів редакційного відділу Всеукраїнського видавництва та наради Міжвідомчої комісії по розподілу паперу між видавництвами, скликаної Всевидавом. 10 арк.

91. *Спр. 736.* Звіти редакційного відділу Всевидаву про роботу за червень-липень 1919 р. Штатні розписи і списки співробітників редакційного відділу Всеукраїнського видавництва та вимогові відомості на виплату зарплати співробітникам Українського центрального агентства по розповсюдженню друкованих творів за серпень 1919 р. 95 арк.
92. *Спр. 766.* Штатні розписи з зазначенням прізвищ співробітників редакційного відділу Всевидаву. 1919 р. 6 арк.
93. *Спр. 782.* Матеріали про організацію і розвиток образотворчого мистецтва і художньої освіти на Україні (положення, проекти положень, статuti, протоколи, доповіді, кошториси). Штати видавничого відділу Наркомосу УСРР. 184 арк.

Опис 6/II.

94. *Спр. 3427.* Матеріали про роботу Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка у м. Києві. Протоколи, звіти, доповідні записки, пояснюючі записки до штатів, накази по особистому складу, зведені відомості до кошторисів, листування. 152 арк.

Фонд 1115: Українська Центральна Рада, м. Київ, з 08.02.1918 р. — м. Житомир, з березня 1918 р. — м. Київ.

Опис 1.

95. *Спр. 26.* Протоколи засідань Генерального секретаріату УНР. 31 арк.

Фонд 1738: Бюро Українського друку при Всеукраїнському Центральному Виконавчому комітеті, м. м. Харків, Київ.

Опис 1.

96. *Спр. 31.* Інформаційні повідомлення про зміст відозви Тимчасового робітничо-селянського уряду України до солдат Директорії і галицьких січовиків, внутрішнє становище країни. 226 арк.

Фонд 1823: Винниченко Володимир Кирилович (26.07.1880 — 6.03.1951) — політичний і державний діяч, письменник, Голова Генерального секретаріату УЦР, генеральний секретар внутрішніх справ, Голова Ради народних міністрів УНР, Голова Директорії УНР.

Опис 2.

97. *Спр. 7.* Запрошення на засідання та зібрання Ради Союзу автономістів-федералістів, редакції «Літературно-наукового вісника», відкриття Української Академії мистецтв та мітинг Московської сіоністської організації; членські квитки Українського Національного з'їзду, Українського військового з'їзду у м. Києві, листи від окремих осіб та організацій. 14 арк.

Фонд 2201: Міністерство освіти Української Держави, м. Київ.

Опис 1.

98. *Спр. 1220.* Про з'їзд діячів українського пластичного мистецтва. 39 арк.

99. *Спр. 1224.* Про Українську академію мистецтв. 18 арк.

100. *Спр. 1225.* Про організацію Інституту історії мистецтв. 10 арк.

Фонд 2457: Головне управління мистецтва та національної культури Української Держави, м. Київ.

Опис 1.

101. *Спр. 8.* Законопроект про Заснування Української академії Мистецтв, відкриття інституту історії, асигнування коштів, штати. 72 арк.

102. *Спр. 34.* Накази по головному управлінню мистецтв. 43 арк.

Фонд 2581: Народне міністерство освіти Української Народної Республіки, м. Київ.

Опис 1.

103. *Спр. 190.* Документи з організації департаменту і його частин (протоколи, плати, законопроект, листування). 32 арк.

104. *Спр. 191.* Документи про заснування Української академії мистецтва у Києві; постанови, проекти статуту, листування. 58 арк.

Опис 2.

105. *Спр. 2.* Протоколи зібрання професорів Академії мистецтв, Центральної Ради, засідання комісії представників професійної спілки службовців учбових закладів. 13 арк.

Фонд 2582: Міністерство народної освіти Української Народної Республіки, м. Київ, Вінниця, Кам'янець-Подільський, з 1920 р. — Польща.

Опис 1.

106. *Спр. 20.* Документи про персональний склад співробітників міністерства і установ освіти. Том II — заяви про прийом, звільнення, виплату грошей (за абеткою). 169 арк.

Фонд 3689: Головне управління мистецтва та національної культури Української Народної Республіки, 1918 — січень 1919 р. м. Київ, березень 1919 р. Кам'янець-Подільський, з 1920 р. — м. Тарнів (Польща).

Опис 1.

107. *Спр. 1.* Копії законопроектів петлюрівської Ради міністрів про заснування в м. Києві Академії мистецтв і про перетворення Київської художньої школи та Київського архітектурного інституту в Інститут пластичних мистецтв. Протоколи засідань комісії по переведенню цієї реорганізації; статuti, штати, програми навчання та кошториси Київського Інституту пластичних мистецтв та Академії. 71 арк.

**Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
(ЦДАМЛМ України)**

Фонд 227: Архів Язєвих — родичів Мурашка Миколи Івановича (1844–1909), українського художника і педагога.

Опис 1.

108. *Спр. 9.* Листи Прахова М. А. Язевій О. М., дочці [Миколи] Мурашка. 54 арк.
109. *Спр. 10.* Листи Прахова М. А. Язевій Т. В., онуці [Миколи] Мурашка». 39 арк.

Фонд 335: Архів Піскорського Костянтина Володимировича (1892–1922 рр.) — українського художника.

Опис 1.

110. *Спр. 161.* Квиток студента Державної Академії мистецтв по майстерні професора Нарбута Г. І. і квитанція про одержання грошей за навчання. 3 арк.
111. *Спр. 163.* «Каталог першої мандрівної виставки профспілки художників Києва», в якій приймав участь Піскорський К. В. 2 арк.

Фонд 358: Архів Врони Івана Івановича (1887–1970 рр.) — українського радянського мистецтвознавця.

Опис 1.

112. *Спр. 159.* Рецензія на вступну статтю А. Шпакова до альбому «А. А. Мурашко». 7 червня 1958. [Машинопис]. 7 арк.

Фонд 581: Спілка художників України.

Опис 1.

113. *Спр. 121.* Переписка с ЦК ВКП(б) Украины и Советом Министров УССР о состоянии организационной, творческой и идейно-политической работе Львовской и Закарпатской областей, о подготовке к X Республиканской художественной выставке и др. 69 арк.

Фонд 648: Київське товариство старожитностей і мистецтв (1895–1914).

Опис 1.

114. *Спр. 10.* Переписка с Киевской городской думой о строительстве здания для музея; каталоги выставки картин

русских художников, организованной в 1902 г; каталоги Левитана И. И. и выставки А. Н. Бенуа в 1903 г. и др. 530 арк.

Фонд 1125: Архів Затенацького Якова Павловича (1902–1986 рр.) — українського мистецтвознавця.

Опис 2.

115. *Спр. 14.* «Жертва націоналістичного цькування (Селезньов І. Ф.)», «Пам'яті видатного художника О. О. Мурашко», «Народний художник СРСР Анатолій Галактіонович Петрицький» та ін. Про творчість українських художників. Автограф, машинопис, арк. журн. «Малярство і скульптура», нест. газ. 108 арк

**Центральний державний історичний архів України, м. Київ
(ЦДІАК України)**

Фонд 127: Київська духовна консисторія.

Опис 1012.

116. *Спр. 4429.* Метрична книга церкви св. Іоанна Золотоуста у Старокиївській частині м. Києва. 288 арк.

Опис 1080.

117. *Спр. 237.* Метрична книга Старокиївської Десятинної Різдва Богородиці церкви; Спасо-Преображенської одновірської церкви (про народження і шлюб); Покровської церкви на Солом'янці. 500 арк.
118. *Спр. 510.* Метрична книга Звіринецької Різдва Предтечі церкви; Ольгинської церкви на Печерську; Старокиївської Стрітенської церкви; Федорівської церкви на Лук'янівці; Марії-Магдалини церкви на Шулявці. 495 арк.

Фонд 442: Канцелярія Київського, подільського та волинського генерал-губернатора.

Опис 663.

119. *Спр.* 5. О разрешении выставок разным лицам в городах Юго-Западного края. 50 арк.

Опис 664.

120. *Спр.* 435. О разрешении разным лицам и учреждениям выставок картин и проч. в г. Юго-Западного Края в 1912 году. 105 арк.

Приватний музей «Духовні скарби України»

(ДСУ)

121. Прахов Н. А. А. Мурашко. Киев, 24. III. 1940 г. [рукопис]. 6 арк.
122. Прахов Н. А. А. Мурашко [рукопис]. 8 арк.
123. [Прахов Н. А.] К стр. 63 [фрагмент рукопису]. 2 арк.

ОПУБЛІКОВАНІ ДЖЕРЕЛА

124. Програма, устав и условия приема классов живописи и рисования классного художника Александра Александровича Мурашко в г. Киеве. [Київ], [1913]. 7 с.
125. Проект устава общества под названием «Киевское товарищество художников». К.: Лито Типография «С. В. Кульженко», Пушкинская ул., д. № 4, 1916. 14 с.
126. Т. Г. Шевченко в епістолярії Відділу рукописів / Академія наук Української РСР, Центральна наукова бібліотека; [упорядкув.: А. Г. Адаменко, М. П. Візир (керівник), І. Д. Лисоченко, Й. В. Шубинський]. К.: Наукова думка, 1966. 492 с.
127. Українська Центральна Рада: документи і матеріали у двох томах. Т. 2. (10 грудня 1917 р. — 29 квітня 1918 р.). К.: Наукова Думка, 1997. 422 с.
128. Устав Киевского Художественного училища. К.: Тип. И. И. Врублевского и Т. В. Озерова, 1908. 14 с.

ПУБЛІКАЦІЇ У ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ

129. Антонович Д. Українська артистична виставка у Полтаві. *Дзвін*. 1914. № 1–6. С. 47–55.
130. Арсеньев А. До питання про організацію Всеукраїнського Видавництва. *Известия ВЦИК*. 1919. № 29 (56). 29 квітня. С. 1.
131. [Б. п.]. [Замітка]. *Жизнь и искусство*. 1899. № 30. 30 января.
132. [Б. п.]. Сведения о деятельности Импер. Академии Художеств в 1899 г. (извлеченные из отчета, читанного секретарем ее В. П. Лобойковым на Годичном Акте 4 ноября с. г.). *Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»*. 1899–1900. № 4. 20 ноября 1899. С. 69–84.
133. [Б. п.]. Московские художественные новости. Выставки. *Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»*. 1899–1900. № 6. 20 декабря 1899. С. 146–147.
134. [Б. п.]. Пожар в Императорской Академии Художеств. *Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»*. 1899–1900. № 11. 10 марта 1900. С. 237–238.
135. [Б. п.]. Пожар в Императорской академии художеств. *Нива*. 1900. № 12. С. 241–243.
136. [Б. п.]. Выставки произведений русских художников за 1-ю половину 1900 г. в С.-Петербурге. Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. *Искусство и художественная промышленность*. 1900. № 24. С. X.
137. [Б. п.]. Выставка картин. *Киевлянин*. 1903. № 51. 20 февраля. С. 4.
138. [Б. п.]. Деятельность Императорского Общества Поощрения Художеств. *Художественные сокровища России*. 1903. № 4–8. С. 267–270.
139. [Б. п.]. Выставка произведений проф. В. М. Васнецова. *Киевлянин*. 1903. № 350. 19 декабря. С. 5.

140. [Б. п.] Юбилейная выставка Н. И. Мурашко. *Киевлянин*. 1908. № 315. 13 ноября. С. 3.
141. [Б. п.]. Художественные учреждения Киева. *Искусство и печатное дело*. 1909. № 11–12. С. 10–15.
142. [Б. п.]. Выставка Киевских художников (город[ской] музей). [Репродукція портрета В. Дитятіної]. *Киевская искра*. 1911. № 6. 2 февраля. С. 44.
143. [Б. п.]. Росіяни про Пимоненка. *Сяйво*. 1913. Ч. 3. С. 92–93.
144. [Б. п.]. Русская художественная летопись 1913 г. Провинция. *Аполлон*. 1913. № 8. С. 65.
145. [Б. п.]. Хроника. Студия художника А. А. Мурашко. *Искусство в Южной России*. 1913. № 4–5. С. 249.
146. [Б. п.]. Школа живописи А. А. Мурашко. *Искусство в Южной России*. 1913. № 7–8. С. 377–378.
147. [Б. п.]. Хроника. Выставка классов живописи и рисования худож. А. А. Мурашко. *Искусство в Южной России: графика, живопись, художественная промышленность*. 1914. № 5–6. С. 222.
148. [Б. п.]. VIII выставка «художников киевлян». *Киевлянин*. 1916. № 40. 9 февраля. С. 3.
149. [Б. п.]. В городском музее. *Киевлянин*. 1916. № 71. 11 марта. С. 2.
150. [Б. п.]. Киевское товарищество художников. *Киевлянин*. 1916. № 356. 24 декабря. С. 3.
151. [Б. п.]. Київ, 24 листопада 1917 року. Академія Мистецтва. *Нова Рада*. 1917. № 193. 24 листопада. С. 2.
152. [Б. п.]. Академія Мистецтв. *Нова Рада*. 1917. № 193. 24 листопада. С. 3–4.
153. [Б. п.]. Українська Академія Мистецтва. *Нова Рада*. 1917. № 199. 1 грудня. С. 2.

154. [Б. п.]. Українська Академія Мистецтва. *Нова Рада*. 1918. № 6. 10 січня. С. 3.
155. [Б. п.]. Секретарь народної освіти. *Нова Рада*. 1918. № 14. 17 (4) лютого. С. 2.
156. [Б. п.]. Помешканне для Академії. *Відродження*. 1918. № 2. 28 (15) березіля. С. 3.
157. [Б. п.]. До перебудови Академії Мистецтв. *Відродження*. 1918. № 5. 2 квітня (20 березоля). С. 4.
158. [Б. п.]. Мистецтво. *Відродження*. 1918. № 12. 10 квітня (28 березоля). С. 4.
159. [Б. п.]. Мистецтво. *Відродження*. 1918. № 17. 16 (3) квітня. С. 5.
160. [Б. п.]. Мистецтво. *Відродження*. 1918. № 26. 26 (13) квітня. С. 4.
161. [Б. п.]. Академія мистецтва. *Робітнича газета*. 1918. № 303. 27 червня. С. 4.
162. [Б. п.]. Мистецтво. Виставка картин. *Нова Рада*. 1918. № 181. 6 жовтня (23 вересня). С. 3.
163. [Б. п.]. Відділ мистецтв у Києві. *Мистецтво*. 1919. № 1. С. 36–37.
164. [Б. п.]. Советская Украина и Директория. *Известия ВЦИК*. 1919. № 8. 22 февраля. С. 3.
165. [Б. п.]. Список лиц обложенных контрибуцией. *Известия ВЦИК. Приложение*. 1919. № 48 (75). 22 мая. 3 с.
166. [Б. п.]. Убийство художника А. А. Мурашко. *Известия ВЦИК*. 1919. № 67 (94). 17 июня. С. 2.
167. [Б. п.]. Школи пластичного мистецтва у Києві. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 266–267.
168. Блок А. Новое общество художников. Петербург. Выставка картин в залах Академии Наук. *Весы*. 1904. № 3. С. 47–48.

169. [Богомазов О.]. Старый учитель (с картины А. Мурашко). (Шарж). *Киевская мысль. Приложение к № 337*. 1908. № 53. 5 декабря. С. 396.
170. Брешко-Брешковский Н. Выставка конкурентов в академии художеств. *Живописное обозрение*. 1902. № 47 (24 ноября). С. 327–330.
171. Брешко-Брешковский Н. Выставка нового общества художников. *Биржевые ведомости*. 1907. № 9826. 1 апреля.
172. Брешко-Брешковский Н. На выставке «Союза». *Биржевые ведомости. Вечерний выпуск*. 1912. № 12840. 16 (29) марта. С. 8.
173. Бурачек М. Мистецтво у Київі. Думки і факти. *Музагет*. 1919. № 1–3. С. 99–114.
174. Бурачок М. [Бурачек М. Г.] О. О. Мурашко. Перша характеристика. *Мистецтво*. 1919. Ч. 5–6 (липень). С. 26–31.
175. Бурданов Г. Выставка картин киевских художников. I. *Киевская мысль*. 1911. № 33. 2 февраля. С. 3–4.
176. Бурданов Г. Выставка картин киевских художников. *Искусство: живопись, графика, художественная печать*. 1912. № 11–12. С. 411–413.
177. Ван-Жен. В Обществе Художников Киевлян. *Жизнь и искусство*. 1914. № 3–4. С. 13–15.
178. Диллетант. Выставка картин в городском музее. *Киевлянин*. 1910. № 72. 13 марта. С. 3–4.
179. Динцес Л. Открытие посмертной выставки проф. А. А. Мурашко. *Пролетарская правда*. 1922. № 282 (395). 8 декабря. С. 3.
180. Дон Базилио [Карицький Андрій]. Художественная выставка. *Киевское слово*. 1900. № 4310. 8 января. С. 3.
181. Дон Базилио [Карицький Андрій]. Художественная выставка. *Киевское слово*. 1900. № 4313. 11 января. С. 2.

182. Дон Базилио [Карицький Андрій]. Художественная выставка. *Киевское слово*. 1900. № 4315. 13 января. С. 2.
183. Е. К. [Кузьмін Є.]. Художественная хроника. О работах А. Мурашко на мюнхенской выставке «Сецессиона». *Искусство: живопись, графика, художественная печать*. 1911. № 6–7. С. 319.
184. Е. К. [Кузьмін Є.]. Художественная хроника. О всемирной выставке в Риме. *Искусство: живопись, графика, художественная печать*. 1911. № 8-9. С. 382–386.
185. Ернст Ф. Посмертна виставка картин Олександра Мурашко в Києві. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 267–269.
186. Ернст Ф. О. О. Мурашко. *Каталог посмертної виставки картин професора Української Академії Мистецтв Олександра Олександровича Мурашко (1875–1919)*. [Київ], [1922]. С. 3–4.
187. Ернст Ф. Пам'яті Олександра Мурашка. З нагоди десятих роковин з дня смерті 15 червня 1919. *Пролетарська правда*. 1929. № 135 (2349) (15 червня). С. 3.
188. Є-т Ф. [Федір Ернст]. Культура й мистецтво. Останні придбання Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка. *Пролетарська правда*. 1928. № 15 (1927). 18 січня. С. 5.
189. Жук М. [Олександр Мурашко]. *Шквал*. 1929. № 17–18 (202–203). Б/с.
190. К. С. Юбилейная выставка Н. И. Мурашко. *Киевлянин*. 1908. № 327. 25 ноября. С. 3.
191. Карпенко О. Д. Киевское художественное училище (1901–1920 годы). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. Вип. 12. С. 11–72.
192. Карский [Г.]. Художественная хроника. Киевское художественное училище. *Искусство и печатное дело*. 1909. № 4–6. С. 26.

193. Кириллов И. Выставка картин нового общества художников. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1905. № 50. 1 (14) марта. С. 4–5.
194. [Ковжун П.] О. Muraszko. *Biuletyn Polsko-Ukrainski*. Warszawa. 1934. № 8. S. 4–5.
195. Кравченко Н. Выставка нового общества художников. II. *Новое время*. 1906. № 10743. 9 (22) февраля. С. 3–4.
196. Кравченко Н. Выставки картин. VI. *Новое время*. 1907. № 11168. 15 (28) апреля. С. 4.
197. Красицький Ф. В справі української академії мистецтва. I. *Робітнича газета*. 1917. № 128. 6 вересня. С. 4.
198. Красицький Ф. В справі української академії мистецтва. II. *Робітнича газета*. 1917. № 132. 12 вересня. С. 1-2.
199. Кузьмин Е. Письмо из Киева. *Аполлон*. 1913. № 2. С. 67–69.
200. Кузьмин Е. Письмо из Киева. *Аполлон*. 1914. № 5. С. 54–57.
201. Кузьмин Е. М. Из Киева. *Искусство и художественная промышленность*. 1900. № 18 (март). С. 315-323.
202. Кузьмин Е. М. «Из Киева» (25-тилетие рисовальной школы Мурашко. — Художник Костенко. — Новая рисов. школа). *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 4 (январь). С. 107–113.
203. К-ъ. [Кузьмін Є. (?)]. Хроника. Киевское художественное училище. *Искусство: живопись, графика, художественная печать*. 1912. № 11–12. С. 405–406.
204. Кузьмин Е. На выставке картин. *Голос Киева*. 1918. № 136. 24 (11) октября. С. 4.
205. Кузьмин Е. Идем (4-я выставка художников-киевлян). *Киевские вести*. 1911. № 27. 29 января. С. 2.
206. Кузьмин [Ю]. Вистава Київського Товариства художників. *Відродження*. 1918. № 11. 9 квітня (27 березоля). С. 4.

207. Кузьмин Ю. Виставка Всеукраїнського з'їзду художників. *Відродження*. 1918. № 69. 22 (9) червня. С. 7.
208. Лукомський Г. К. Мурашко, як художник. *Вісти*. 1919. Ч. 68 (95). 18 червня. С. 2.
209. Лукомский Г. К. Мурашко, как художник. *Известия ВЦИК*. 1919. № 68 (95). 18 июня. С. 2.
210. М. Т. Вторая выставка картин в «Художественном салоне». *Киевлянин*. 1914. № 112. 25 апреля. С. 3.
211. Михайлів Ю. Майстер фарби й кольориту. *Життя й революція*. 1929. № 10. С. 138–154.
212. Мурашко О. Доля академії мистецтва. *Нова Рада*. 1918. № 90. 2 червня (20 травня). С. 2.
213. Некрасов Н. В. Художественная хроника. Московские художественные новости. *Искусство и художественная промышленность*. 1899. № 4-5 (январь-февраль). С. 384–392.
214. Некрасов Н. В. 19-я периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств. *Искусство и художественная промышленность*. 1900. № 16 (январь). С. 198–208.
215. Некрасов Н. В. Что нового по художественной части? *Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»*. 1900-1901. № 3-4 (27-28). 30 ноября 1900. С. 35–44.
216. [Некрологи]. *Киевлянин*. 1911. № 313. 12 ноября. С. 1.
217. [Некрологи]. *Известия ВЦИК*. 1919. № 67 (94). 17 июня. С. 2.
218. [Некрологи]. *Известия ВЦИК*. 1919. № 68 (95). 18 июня. С. 2.
219. [Некрологи]. *Известия ВЦИК*. 1919. № 69 (96). 19 июня. С. 2.
220. [Обкладинка]. *Jugend*. 1912. № 16.
221. Объявления. *Черниговские епархиальные известия. Часть официальная*. 1861. № 4. 22 июля. С. 38-42.

222. [Оголошення]. *Киевская мысль*. 1913. № 6. 6 января. С. 4.
223. [Оголошення]. *Киевская мысль*. 1914. № 94. 4 апреля. С. 3.
224. [Оголошення]. *Киевлянин*. 1914. № 96. 6 апреля. С. 2.
225. [Оголошення]. *Киевлянин*. 1917. № 231. 4 октября. С. 1.
226. [Оголошення]. *Киевлянин*. 1917. № 233. 6 октября. С. 1.
227. [Оголошення]. *Нова Рада*. 1918. № 64. 21 (8) квітня. С. 1.
228. [Оголошення]. *Нова Рада*. 1918. № 67. 25 (12) квітня. С. 4.
229. [Оголошення]. *Голос Києва*. 1918. № 13. 28 (15) апреля. С. 1.
230. [Оголошення]. *Голос Києва*. 1918. № 18. 5 мая (22 апреля). С. 1.
231. [Оголошення]. *Нова Рада*. 1918. № 46. 31 (18) березня. С. 4.
232. [Оголошення]. *Киевская мысль*. 1918. № 156. 7 сентября. С. 1.
233. Опішнянський Гончарь [Опанас Сластіон]. Перша українська артистична виставка. *Рада*. 1912. № 7. 10 января (23 січня). С. 2–3.
234. Пеньковська М. [Ковжун П.] Жінка в творах Ол. Мурашка. *Жінка*. Львів. 1937. 15 січня.
235. Перекидько П. (П. В. Данилов). По малярських виставах у Москві. *Літературно-науковий вісник*. 1903. Т. XXII. Кн. 6. С. 208–212.
236. Прахов Н. А. Виставка «Нового Общества» художников. (Окончание). *Хроника сборника «Художественные сокровища России»*. 1905. № 4. Б/с.
237. Прахов Н. Виставки. «Новое Общество Художников». *Хроника. Приложение к сборнику «Художественные сокровища России»*. 1906. № 5. С. 88–90.
238. [Репродукції]. *Киевская искра*. 1908. № 48. 27 ноября. С. 366.
239. [Репродукції]. *Киевская искра*. 1908. № 49. 4 декабря. С. [371].

240. [Репродукція картини О. Мурашка «Карусель» та новина про отриману нагороду]. *Киевская искра*. 1909. № 25. 11 июня. С. 198.
241. [Репродукція картини О. Мурашка «Старий вчитель» та новина про смерть Миколи Мурашка]. *Киевская искра*. 1909. № 39. 10 сентября. С. 303.
242. [Репродукція картини О. Мурашка «Вечірні рефлекси» 1911 р.]. *Die Kunst für Alle*. 1912. № 21. S. 505.
243. [Репродукція картини О. Мурашка «Неділя» 1911 р.]. *Jugend*. 1914. № 13. S. 388-389.
244. [Репродукція картини О. Мурашка «Над старим ставом»]. Виставка «Союза русских художников». *Искры*. 1912. № 2. 8 января. С. 11.
245. Ростиславов А. Передвижная выставка. *Речь*. 1915. № 54 (3077). 25 февраля (10 марта). С. 2.
246. Старий В. Свято мистецтва. *Нова рада*. 1917. № 193. 24 листопада. С. 2.
247. Старый учитель [М. І. Мурашко]. Виставка картин в музее древностей. *Киевлянин*. 1903. № 55. 24 февраля. С. 4.
248. Третьяков В. Среди художников. «Осенняя выставка картин киевского товарищества художников». *Свободные мысли*. 1918. № 8. 11 ноября. С. 4.
249. Трикулевська Н. Художні виставки і український елемент в їх (сезон 1909 — 10 р. у Києві). *Українська хата*. 1910. № 4. С. 266–270.
250. Трикулевська Н. Кінець художнього сезону і українська виставка. (Виставки «В мире искусства», «Союза» і Врубеля). *Українська хата*. 1910. № 5. С. 334–339.

251. Трохименко К. Олександр Мурашко. (До 25-річчя з дня смерті). *Література і мистецтво*. 1944. № 14 (65). 31 травня. С. 3.
252. [Фотопортрет О. І. Мурашка та новина про його смерть]. *Киевская искра*. 1910. № 22. 27 мая. С. 168.
253. 4-ая выставка картин «Киевских художников» в городском музее. [Репродукції портретів М. Воскобойникова та В. Дитятіної]. *Киевская мысль. Приложение к № 28*. 1911. № 5. 28 января. С. 35.
254. Braun A. Sommerrebue der Münchner Secession. *Unterhaltungs-Beilage zur Norddeutsche allgemeine Zeitung*. 1911. № 117. 19 mai. S. 1.
255. Н. Художники, критики и толпа (по поводу Петербургских выставок). *Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность»*. 1901. № 9-10 (33-34). Февраль 1901. С. 131–138.
256. Н. Н. О. О. Мурашко. (Некрольог). *Мистецтво*. 1919. Ч. 4 (червень). С. 40–41.
257. Welt und Willen. Aus Berliner Kunstsalons. F. Sch. Berlin, im märz 1910. *Feuilleton der Kölnischen Volkszeitung*. 1910. № 235. 22 märz. S. 1.
258. Wolf Von G. J. Die X. Internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. II. Die ausserdeutschen Länder. *Die Kunst für Alle*. 1909. № 3. S. 49-58.
259. Z. Пятая выставка картин киевских художников. *Киевлянин*. 1912. № 345. 13 декабря. С. 3.

ЛИСТИ, СПОГАДИ, ЩОДЕННИКИ

260. Алексеєва-Горбунова Н. Мені пощастило бути однією з перших учениць Академії мистецтва. *Українська академія мистецтва*. 1994. Вип. 1. С. 96–99.

261. Антонович К. З моїх споминів. Частина 5. Вінніпег: УВАН, 1973. С. 181–240.
262. Бурачек М. Олександр Мурашко. Уривки з рукопису. I. *Культура і життя*. 1983. № 30 (2683). 24 липня. С. 7.
263. Бурачек М. Олександр Мурашко. Уривки з рукопису. II. *Культура і життя*. 1983. № 31 (2684). 31 липня. С. 7.
264. Бурачек М. Олександр Мурашко. Уривки з рукопису. III. *Культура і життя*. 1983. № 32 (2685). 7 серпня. С. 7.
265. Бурачек М. Олександр Мурашко. Уривки з рукопису. IV. *Культура і життя*. 1983. № 33 (2686). 14 серпня. С. 7.
266. Бурачек М. Олександр Мурашко. Уривки з рукопису. V. *Культура і життя*. 1983. № 38 (2691). 18 вересня. С. 7.
267. Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута. *Бібліологічні вісті*. 1927. № 1 (14). С. 91–101.
268. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Москва — Ленинград: Искусство, 1937. 375 с.
269. Добужинский М. В. Воспоминания / Сост., послесл. и коммент. Г. И. Чугунов. Москва: Наука, 1987. 477 с.
270. Жук М. І. Київ. Академія мистецтв. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 96–117.
271. «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...»: Спогади про Олександра Мурашка / Укл., авт. ст. та ком. Дар'я Добріян. К.: ArtHuss, 2017. 96 с.: іл.
272. Кардовский Д. Н. Об искусстве : Воспоминания, статьи, письма / Сост. и авт. примеч. Е. Д. Кардовская. Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 339 с.
273. Кротевич Є. Київські зустрічі. Спогади та новели. К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1965. 335 с.

274. Кузьмин Є. Олександр Мурашко (спогади). *Червоний шлях*. 1928. № 11. С. 240–253.
275. Кузьмин Є. Олександр Мурашко (спогади). *Червоний шлях*. 1928. № 12. С. 200–209.
276. Лукомский Г. Венок на могилу пяти деятелей искусства. Памяти Е. И. Нарбута, В. Л. Модзалевского, А. А. Мурашко, К. В. Шероцкого и П. Я. Дорошенко. Берлин: Грани, [1922]. 30 с.
277. Лукомський Г. Смерть О. Мурашка. *Голос (Holos / Die Stimme)*. 1944. № 57-58 (204/5). 25 грудня. С. 4.
278. Мурашко М. Спогади старого вчителя. К.: Мистецтво, 1964. 166 с.
279. [Мурашко Н. И.] Киевская рисовальная школа 1875–1901. Воспоминания Старого Учителя. К.: Типография С. В. Кульженко, 1907, [1910]. [Вып. 1, 2, 3]. 240 с.
280. Нарбут-Линкевич В. П. Георгий Нарбут. Неизвестные страницы личной жизни. Черкаси: Вид. Чабаненко Ю. А., 2010. 148 с.
281. Нестеров М. В. Письма. Избранное / вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Русаковой. Ленинград: Искусство, 1988. 2-е изд., перераб. и доп. 534 с.
282. Новое о Репине: Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / ред.-сост.: И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Ленинград: Художник РСФСР, 1969. 435 с.
283. Омельченко Т. Спогади про вчителя. *Зона*. 2001. № 15. С. 94–99.
284. Петрицький А. Пам'яті вчителя. *Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка. Каталог*. К.: Мистецтво, 1966. С. 15–16.

285. Петрицкий А. Памяти учителя. *Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка. Каталог*. К.: Мистецтво, 1966. С. 61–62.
286. Полупанов А. В. Свобода или смерть. Донецк: Издательство «Донбасс», 1966. 247 с.
287. Прахов М. А. Останні дні О. О. Мурашка. *Зона*. 2001. № 15. С. 83–91.
288. Прахов Н. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках / под общ. ред. В. Лобанова. К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 307 с.
289. Скоропадський П. П. Спогади: кінець 1917 — грудень 1918 / упорядник Ігор Гирич. 2-ге вид. К.: Наш формат, 2016. 480 с.
290. Спогади Михайла Жука про Київську школу Миколи Івановича Мурашка (Одеса, 1951-52 рр.) / Підготовка до друку, вступне слово, коментарі Ольги Єрмоленко, Наталії Суспи. *Сіверянський літопис*. 2010. № 4-5. С. 201–225.
291. Шифрин Н. Моя работа в театре / Н. Шифрин; сост. А. Шифрина. Москва: Советский художник, 1966. 282 с.
292. «Эти десять лет большого, глубокого счастья...»: Спогади Маргарити Мурашко / Авт. ст. та ком. Дар'я Добріян; укл. Віталій Ткачук. К.: ArtHuss, 2016. 168 с.: іл.

КАТАЛОГИ ВИСТАВОК

293. Весенняя выставка Императорской Академии художеств. [Каталог]. СПб., 1899. 19 с.: іл.
294. Весенняя выставка Императорской Академии художеств. [Каталог]. СПб., 1901. 30 с.
295. Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка. Каталог. К.: Мистецтво, 1966. 96 с.: іл.

296. Виставка творів українських художників XIX — початку XX століття (з приватних збірок м. Києва). Каталог. К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 30 с.: іл.
297. Выставка изобразительного искусства Украинской ССР: живопись, скульптура, графика. Каталог. К.: Мистецтво, 1951. 107 с.
298. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя й творчість. *Георгій Нарбут: Посмертна виставка творів*. [Каталог]. [Київ]: ДВУ, 1926. 167 с.
299. Иллюстрированный каталог выставки Императорской Академии художеств. СПб., 1898. 18 с.: ил.
300. Каталог V выставки картин Киевских художников. Педагогический музей. К.: Типография К. Н. Милевского и Ко, Б.-Владим. 31, 1912. 16 с.
301. Каталог VI выставки картин Киевского товарищества художественных выставок. К.: Типография К. Н. Милевского, Б.-Владимирская улица 31, 1900. 8 с.
302. Каталог выставки Императорской Академии художеств. СПб., 1899. 40 с.
303. Каталог VI-й выставки картин Киевских художников. Педагогический музей. К.: Типография К. Н. Милевского и Ко. Костельная № 9, 1913. 15 с.
304. Каталог VII-й выставки картин Киевских художников. Педагогический музей. К.: Типография К. Н. Милевского и Ко. Костельная № 9, 1915. 8 с.
305. Каталог VIII-й выставки картин Киевских художников. [Киев]: Тип. 1-й Киевск. Арт. Печ. Дела. Трехсвят. 5, 1916. 13 с.
306. Каталог IX выставки картин Союза русских художников. Москва, 1911-1912. 31 с.

307. Каталог X выставки картин Союза русских художников. СПб., 1913. 31 с.
308. Каталог XII выставки картин Союза русских художников. Москва, 1914-1915. 18 с.
309. Каталог [1-й выставки картин группы художников г. Киева «Кольцо»]. К., 1914. 51 с.
310. Каталог 3-й выставки картин группы художников. Городской музей. К.: Типография К. Н. Милевского и Ко, Б.-Владим. 31, 1910. 12 с.
311. Каталог 4-й выставки картин Киевских художников. Городской музей. К.: Типография К. Н. Милевского и Ко, Б. Владим. 31, 1911. 10 с.
312. Каталог Весенней выставки в залах Императорской Академии художеств. 1901. 29 с.: іл.
313. Каталог Весенней Выставки в залах Императорской Академии художеств. 1902. 40 с.
314. Каталог выставки картин в актовом зале Императорского университета св. Владимира. К.: Типография Акц. Общ. Н. Т. Корчак-Новицкого, 1915. 16 с.
315. Каталог выставки картин и этюдов русских художников. Киевский музей древностей и искусств. К.: Тип. Н. А. Гиричь, Трехсвят. № 14, 1903. 11 с.
316. Каталог выставки картин Киевского товарищества художников. [Киев]: Тип. Киевской школы печатного дела, 1917. 30 с.
317. Каталог выставки картин, устроенной по случаю сорокалетнего юбилея художественно-педагогической деятельности Н. И. Мурашко (1868-1908). Киев, 1908. [6] с.

318. Каталог выставки офортів Германа Штрука, картин и этюдов русских художников. Киевский музей древностей и искусств. К., 1903. 8 с.
319. Каталог картин. К., 1913. 9 с.
320. Каталог монографічних виставок творів художників: Трутовського К. О., Світославського С. І., Мурашка О. О. К.: Київський державний музей українського мистецтва, 1951. 53 с.
321. Каталог осенней выставки картин Киевского товарищества художников. К.: Типография И. И. Васильченко, Пушкинская № 9, 1918. [8] с.
322. Каталог першої мандрівної виставки профспілки художників Києва. [К.], 1920. [4] с.
323. Каталог посмертної виставки картин професора Української Академії Мистецтв Олександра Олександровича Мурашко (1875–1919). [К.]: Государственный Трест «Киев-Печать», 4-я тип. Крещатик № 42, [1922]. 7 с.
324. Каталог принадлежащей Н. И. Мурашко коллекции этюдов, картин, акварелей и рисунков. К.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», Софийская площ., 18-2, 1902. 11 с.
325. Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років. Альбом-каталог / упоряд. Г. Казовський. К.: Дух і Літера, 2007. 216 с.
326. Международный Салон художественной светописи 1911 год. [Каталог] / [вст. сл. М. О. Петрова]. К.: Фототипия и типография С. В. Кульженко, Пушкинская с. д., 1911. 37 с.: іл.
327. Новое общество художников. 4-я выставка картин. [Каталог]. [СПб.], [1907]. 16 с.
328. Новое общество художников. 5-я выставка картин. [Каталог]. [СПб.]: Тип. «Сириус», [1908]. 19 с.
329. Новое общество художников. [Каталог]. [СПб.]: Т-во Голике и Вильборг, [1904]. 13 с.

330. Новое общество художников. [Каталог]. [СПб.], [1905]. [14 с].
331. Новое общество художников. [Каталог]. [СПб.]: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1906]. 8 с.
332. Перша Українська Артистична Виставка. 10 декабря 1911 р. — 10 января 1912 р. [Каталог]. К.: Друкарня 1-ї Київської Друкарської Спілки, 1911. 19 с.
333. Українське малярство XVII–XX сторіч. Провідник по виставці. Виставка присвячена тридцятирічному ювілею Всеукраїнського музею ім. Т. Г. Шевченка (1899–1929) / Під ред. й з вступ. нарисом Ф. Ернста. К., 1929. 109 с.
334. IX Esposizione Internazionale d'Arte della citta di Venezia. Catalogo illustrato. Venezia: Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1910. Terza edizione. 254 p.
335. Kunstausstellung der Münchener Secession. München: F. Bruckmann A.-G., 1912. 74 s.
336. Illustrierter Katalog der XI. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München. München: Verlag der «Münchener graphische Gesellschaft, Pick & Co.», 1913. 473 s.
337. Internationale Kunstausstellung der Münchener Secession. München: F. Bruckmann A.-G., 1911. 72 s.
338. Offizieller Katalog der X Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München. München: Verlag des Zentralkomitees der X. Internationalen Kunstausstellung, 1909. 360 s.
339. Winter-Ausstellung. Zeichnungen-graphik, Aquarelle-pastelle. München: Verlag D. Vereins Bildender Künstler Münchens «Secession», 1913. 90 s.

НАУКОВА ЛІТЕРАТУРА

МОНОГРАФІЇ, СТАТТІ, ТЕЗИ

340. Абліцов В. Ностальгія. К.: Світ, 2001. 104 с.
341. Абліцов В. Ностальгія. Львів: Світ, 2003. 184 с.

342. Амеліна Л. Золота доба київської фотографії: за архівними матеріалами Національного художнього музею України. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 19–35.
343. Антонович Д. Олександр Мурашко (1875–1919). Прага: Вид-во укр. молоді, 1925. 15 с.
344. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага: Вид-во Укр. Ун-ту, 1923. 340 с.
345. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX — начало XX века. К.: Наукова думка, 1989. 197 с.
346. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград: Искусство, 1985. 238 с.
347. Білокінь С. В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст. К.: Ін-т історії України НАН України, 2006. 355 с.
348. Білокінь С. Початки української державної академії мистецтв. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 1. С. 159–190.
349. Говдя П. І. Передвижники і Київська рисувальна школа. *Мистецтво*. 1962. № 1. С. 28–29.
350. Говдя П., Коваленко О. Передвижники і Україна. К.: Мистецтво, 1978. 118 с.
351. Головченко І. Слідами давніх подій. *Україна*. 1969. № 29. С. 18–19.
352. Голубець М. Кричевський, Мурашко, Нарбут. *Історія української культури: В 15 зшитках / Під заг. ред. І. Крип'якевича*. Львів: Вид. Івана Тиктора, 1937, зошит 10–14. С. 636–641.
353. Дашкевич Я. Об'єктивне і суб'єктивне в просопографії / Я. Дашкевич. *Український біографічний словник: Історія і*

- проблематика створення: Матеріали науково-практичної конференції, Львів, 8–9 жовтня 1996 р. Львів, 1997. С. 40–47.*
354. Дашкевич Я. Майстерня історика: Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2011. 792 с.
355. Добріян Д. Из собраний киевлян. *Антиквар*. 2016. № 5–6 (96). С. 102–109.
356. Добріян Д. Виставкова діяльність Олександра Олександровича Мурашка (1898–1922 роки). *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2015. Вип. 93 (№ 2). С. 122–125.
357. Добріян Д. Постать Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника). *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 49. С. 97–107.
358. Добріян Д. Листування Олександра Мурашка як джерело вивчення його особистості. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 53. С. 67–76.
359. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело вивчення педагогічної діяльності Олександра Мурашка. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. S. 3. V. 4. С. 18–27.
360. Добріян Д. Участь Олександра Мурашка в реорганізації мистецької освіти у 1918–1919 роках та його проект ступеневої системи професійного художнього навчання. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 135 (№ 8). С. 27–32.
361. Добріян Д. Відповідь, що ставить запитання. Знайдений запис про хрещення О. Мурашка. *Антиквар*. 2017. № 11–12 (105). С. 94–95.
362. Добріян Д. Пошуки, знахідки, здогадки. Нове у родоводі Олександра Мурашка. *Антиквар*. 2018. № 3–4 (107). С. 74–79.

363. Добріян Д. «Я знаю, що Вы почувствуете и не осудите...» Листування Олександра Мурашка з Оленою Праховою (грудень 1905 – червень 1906). *Антиквар*. 2018. № 5–6 (108). С. 64–73.
364. Добріян Д. Твори Олександра Мурашка в приватних збірках киян: розвиток традиції колекціонування (з кін. ХІХ ст. – до сьогодення). *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1 (95). С. 81–83.
365. Добріян Д. Громадська діяльність Олександра Мурашка в роки Української революції (1917–1919 рр.). *Другі киевознавчі читання: історія та етнокультура. До 100-річчя Української революції 1917–1921 рр.* Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 29 березня 2017 р.). К.: «Фоліант», 2017. С. 78–81.
366. Добріян Д. Внесок Олександра Мурашка у створенні Київського Товариства Художників та участь у його діяльності. *Дні науки історичного факультету 2017 (до 200-річчя з дня народження М. І. Костомарова): матеріали Х Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених.* К., 2017. С. 176–178.
367. Дубовик С. О. Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України. *Архіви України*. 2013. № 6. С. 130–141.
368. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ століття. К.; Одеса: Либідь, 1990. 312 с.: іл. 99.
369. Жбанкова О. Митець європейського рівня. (До 130-річчя від дня народження О. О. Мурашка). *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2005. Вип. 12. С. 352–357.
370. Історія українського мистецтва: у 6-х томах / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві Державного

- комітету цивільного будівництва та архітектури при Держбуді СРСР; Голова ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Т. 5. 479 с.: іл.
371. Історія української культури / Під заг. ред. І. Крип'якевича. Львів: Вид. Івана Тиктора, 1937. 720 с.
372. Калакура Я. Українська історіографія: курс лекцій. К.: Генеза, 2012. 511 с.
373. Кашуба-Вольвач О. Українська академія мистецтва. Кн. 1. Історія заснування (березень-грудень 1917). Хронологія подій. Документи. К., 2014. 223 с.
374. Коваленко О. З історії художніх об'єднань України. *Український історичний журнал*. 1972. № 1. С. 82-87.
375. Коваленко А. Передвижники и Украина: Страницы русско-украинских культурных связей. К.: Наукова думка, 1979. 168 с.
376. Ковалинський В. Дарунок з минулого. *Хроніка-2000*, 1997. Вип. 17/18. С. 181-188.
377. Кондаков С. Н. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / Подгот. и перераб. текста В. Я. Лаптева, А. Д. Мордванюк. Москва: Изд-во ЗАО «Антик-Бизнес-Центр», 2002. 608 с.
378. Костянтин Піскорський: Альбом / Упорядник: О. О. Новікова, керівник проекту: Л. П. Лихач. К.: Родовід, 2006. 136 с.
379. Красовицкая Т. Ю., Филина Ю. С. «Пробудившиеся утром киевляне были буквально ошеломлены изменившимся за одну ночь видом города». Воспоминания художника Н. А. Прахова. 1918–1919 гг. *Отечественные архивы*. 2015. № 1. С. 96-115.
380. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Теорія. Історія. Практика. К.: КИТ, 2010. 476 с.

381. Лапшин В. П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX — начале XX века. *Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры*. Москва: Наука, 1980. С. 193-235.
382. Лапшин В. П. Союз русских художников. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. 422 с.
383. Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. Москва: Советский художник, 1983. 495 с.
384. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. К.: Мистецтво, 1989. 206 с.
385. Мокроусова О. Нездійснена мрія: до історії пам'ятника Тарасу Шевченку в Києві. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2014. № 2. С. 48-77.
386. Молева Н. М., Белютин Э. М. Школа Антона Ашбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX – XX веков. Москва: Искусство, 1958. 116 с.
387. Настенко Л. «Мюнхенець» жив у Києві. *Всесвіт*. 1993. Вип. 2. С. 164-170.
388. Нестуля О. О. Федір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925-1933 рр. Полтава: РВВ ПУСКУ, 2008. 242 с.
389. Александр Мурашко: Альбом / автор-упорядник Л. Г. Членова. К.: Мистецтво, 1980. 102 с.: іл.
390. Александр Александрович Мурашко 1875–1919. [Альбом] / Упоряд. А. П. Шпаков. К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 17 с.: іл.
391. Павловський В. Українська державна Академія мистецтв. *Нотатки з мистецтва*. 1968. № 7. С. 45-56.
392. Петрашик В. Микола Бурачек: портрет на тлі епохи [Текст]. К.: Вид-во ТОВ «Сіті Прес Компані», 2014. 176 с.

393. Попик В. Ресурси довідкової біографічної інформації. Історичний досвід формування, сучасний стан, проблеми та перспективи розвитку. К.: НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України, 2013. 518 с.
394. Постолова Н. Творческий путь Георгия Курнакова. *До 120-річчя від дня народження. Георгій Курнаков. Матеріали ювілейних читань*. Херсон: Сіріус, 2007. С. 16-33.
395. Пучков А. Мистецтвознавець Григорій Павлуцький, перший український. Нью-Йорк: Алмаз, 2018. 144 с.
396. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини ХІХ — початку ХХ століття. К.: Наукова думка, 1986. 224 с.
397. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ ст. Василь Кричевський. К.: Криниця, 2004. 704 с.: іл.
398. Русские художники на Венецианской Биеннале 1895-2013 / под ред. Н. Молока. Москва: Stella Art Foundation, 2013. 767 с.
399. Сарабьянов Д. В. Русская живопись ХІХ века среди европейских школ: опыт сравнительного исследования. Москва: Советский художник, 1980. 261 с.
400. Сліпко-Москальців К. О. Мурашко. Харків: Рух, [1931]. 55 с.: іл.
401. Соколюк Л. М. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с., 488 іл.
402. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: мистець-літератор: монографія. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с., 355 іл.
403. Старовойтенко І. Просопографічний портрет особистості у контексті сучасних завдань біографічних та історичних досліджень. *Українська біографістика = Biographistica Ukrainika: зб. наук. пр.* / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І.

- Вернадського, Ін-т біографічних досліджень; редкол.: В. І. Попик (відп. ред.) [та ін.]. К., 2008. Вип. 4. С. 50-67.
404. Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. Москва: Искусство, 1970. 293 с.
405. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов. Москва: Искусство, 1988. 285 с.
406. Сторчай О. Киевское художественное училище (КХУ). *Энциклопедия русского авангарда: в 3 т. Т. 3: История. Теория: В 2 кн. / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов. Москва: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. Т. 3 кн. 1. С. 328-329.*
407. Сторчай О. Листи Миколи Прахова до Тетяни Язевої, онуки Миколи Мурашка. *Артанія*. 2013. Кн. 32-33. № 3-4. С. 100-111.
408. Сторчай О. До історії епістолярію Миколи Прахова [Листи Миколи Прахова до Олени Язевої]. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. №2. С. 90-110.
409. Сторчай О. Микола Прахов: сторінки автобіографії й оповідання-спогади із неопублікованої книги «Всё, что припомнилось». *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології*. 2015. Вип. 11. С. 317-344.
410. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. К.: Родовід, 2010. 408 с.
411. Телячий Ю. В. Українська літературно-мистецька інтелігенція в національно-культурному відродженні (1917-1921 рр.) : [моногр.]. Тернопіль: ТЗОВ «Терно-граф», 2014. 600 с.
412. Турченко Ю. Київська рисувальна школа. К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1956. 143 с.

413. Турченко Ю. М. І. Мурашко. Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність. К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1956. 35 с.
414. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. Монографія / Олена Кашуба-Вольвач, вступна стаття, вибрана бібліографія, іменний покажчик. К.: Родовід, 2015. 272 с.: іл.
415. Ульяновський В. І. Диво й дива київського Володимирського собору. К.: Либідь, 2016. 432 с.
416. Федорук О. Українсько-польські мистецькі взаємини кінця XIX ст. — початку XX століть. *Хроніка 2000. Україна-Польща: діалог упродовж тисячоліть. Зб. наук. праць*. К.: Фенікс, 2009. Т. 80. С. 487-508.
417. Филина Ю. С. Революционная теория и практика в изобразительном искусстве (по воспоминаниям художника Н. Прахова). *Тезисы международной научно-практической конференции «Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память»*. СПб, 2017. С. 415-416.
418. Фролов В. Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа. *Фролов В. А. Петербургская мозаика. Город — Династия — Культура: Сб. ст.* Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т истории искусств. СПб.: РИИИ, 2006. С. 207-211.
419. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. К.: БМТ, 1996. 239 с.
420. Членова Л. Михайло Нестеров і Олександр Мурашко. *Образотворче мистецтво*. 1982. № 5. С. 16-18.
421. Членова Л. Невідоме полотно Олександра Мурашка. *Образотворче мистецтво*. 1985. № 5. С. 23-24.

422. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Хмельницький: Галерея; К.: Артанія Нова, 2005. 256 с.
423. Шаповал Ю. Олександр Шумський. Життя, доля, невідомі документи: дослідження, архівні матеріали / Наук. ред. І. Гирич. Київ; Львів: Україна модерна; Українські пропілеї, 2017. 742 с.
424. Шпаков А. Олександр Олександрович Мурашко. Нарис про життя і творчість. К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 27 с.: іл.
425. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. К.: Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка, 1925. 64 с.
426. Boser, Dr. Elisabeth, Dr. Jutta Mannes und Ursula K. Nauderer. Künstlerkolonie Dachau: Blütezeit von 1880 bis 1920. Fischerhude: Atelier im Bauernhaus, 2013. 216 s.

**ДОВІДКОВІ ВИДАННЯ, ПОСІБНИКИ, ПІДРУЧНИКИ,
ЕНЦИКЛОПЕДІЇ, СЛОВНИКИ**

427. Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. Перечень произведений и библиография. Москва: Искусство, Т. I. 1952. 455 с.
428. Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. Обзоры выставок в периодической печати. Москва: Искусство, Т. II. 1959. 458 с.
429. Весь Киев: адресная и справочная книга / издатели: М. А. Родоминский и А. А. Рогозинский; составитель Давидов Д. Я. К.: Типография Петра Барсакаго, Крещатик, соб. дом., № 40, 1899. 390 с.
430. Весь Киев: адресная и справочная книга / С. М. Богуславский. К.: Типография 1-й Киевской артели Печатного дела, Трехсвятительская ул. д. 5, 1915. 756 с.

431. Выставки советского изобразительного искусства: Справочник: В 5 т. Т. 1. 1917-1932 гг. / [сост.: В. Г. Азаркович и др.]. Москва: Советский художник, [1965]. 557 с.
432. Історичне джерелознавство: підручник для студ. історичних спец. вищих навч. закладів / Я. Калакура [та ін.]. К.: Либідь, 2002. 488 с.
433. Основи методології та організації наукових досліджень: навч. посіб. для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів / за ред. А. Конверського. К.: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.
434. Русская дореволюционная и советская живопись в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь: в 2-х т. / Сост. Р. Г. Бадин, Т. И. Карандашева, Т. А. Резник, Е. К. Ресина. Минск: Беларусь, 1997. Т. 2.: К-Я. 446 с.
435. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932): Справочник. СПб: Издательство Чернышева, 1992. 400 с.
436. Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч.закл. І. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. Томазов, М. Дмитрієнко [та ін.]. К.: Либідь, 2008. 520 с.
437. Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А. Чубарьян. Москва: Аквилон, 2014. 576 с.
438. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голова редкол. В. Шинкарук. К.: Абрис, 2002. 742 с.
439. Чернігівщина. Енциклопедичний довідник / За редакцією А. В. Кудрицького. К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. 1005 с.

АВТОРЕФЕРАТИ

440. Андреева Л. Ю. Громадсько-просвітницька діяльність академіка живопису М. С. Самокиша (1860–1944): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата історичних наук: спец. 07.00.01 «Історія України». Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2014. 20 с.
441. Кузьменко І. В. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907–1920 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата історичних наук: спец. 07.00.01 «Історія України». Чорноморський державний університет імені Петра Могили. Миколаїв, 2014. 20 с.
442. Голубнича А. І. Мистецько-педагогічна та громадська діяльність Михайла Бойчука: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата історичних наук: спец. 09.00.12 «Українознавство». Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2011. 17 с.
443. Турченко Ю. Я. Киевская рисовальная школа Н. И. Мурашко: автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения. Академия наук УССР. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев, 1954. 13 с.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

444. Abraham Manievich. 1883–1942. Un Coin De Russie l'hiver. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/russian-painting-114115/lot.147.html> (дата звернення 14.12.2018).
445. История России в фотографиях: Петров Николай Александрович. URL: https://russiainphoto.ru/search/years-1840-1999/?author_ids=207 (дата звернення 14.12.2018).

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження:

1. Добріян Д. Виставкова діяльність Олександра Олександровича Мурашка (1898–1922 роки). *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2015. Вип. 93 (№ 2). С. 122-125.
2. Добріян Д. Постать Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника). *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 49. С. 97-107.
3. Добріян Д. Листування Олександра Мурашка як джерело вивчення його особистості. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 53. С. 67-76.
4. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело вивчення педагогічної діяльності Олександра Мурашка. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2017. S. 3. V. 4. С. 18-27.
5. Добріян Д. Участь Олександра Мурашка в реорганізації мистецької освіти у 1918–1919 роках та його проект ступеневої системи професійного художнього навчання. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 135 (№ 8). С. 27-32.
6. Добріян Д. Виставкова та організаторська діяльність Олександра Мурашка у Києві. *Шевченківська весна: Матеріали XIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Шевченківська весна»*. К., 2015. С. 251-253.
7. Добріян Д. Експонентська діяльність Олександра Олександровича Мурашка на європейських вернісажах (1909-1914 рр.). *Дні науки історичного факультету: Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету»*. К., 2015. С. 236-242.
8. Добріян Д. Діяльність Олександра Олександровича Мурашка в галерейно-виставковому житті Києва. *Наукова дискусія: питання соціології, політології,*

філософії та історії: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса., 2015. С. 130-133.

9. Добріян Д. Розвиток традиції колекціонування творів Олександра Мурашка (з кін. XIX ст. - до сьогодення). *Шевченківська весна*: Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Шевченківська весна». К., 2016. С. 33-37.

10. Добріян Д. Твори Олександра Мурашка в приватних збірках: розвиток традиції колекціонування (з кін. XIX – XX ст.). *Дні науки історичного факультету* (до 150-річчя з дня народження М. С. Грушевського): Матеріали IX Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Дні науки історичного факультету». К., 2016. С. 362-366.

11. Добріян Д. Твори Олександра Мурашка в приватних збірках киян: розвиток традиції колекціонування (з кін. XIX ст. – до сьогодення). *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1 (95). С. 81-83.

12. «Эти десять лет большого, глубокого счастья...»: Спогади Маргарити Мурашко / Авт. ст. та ком. Дар'я Добріян; укл. Віталій Ткачук. К.: ArtHuss, 2016. 168 с.: іл.

13. Добріян Д. Громадська діяльність Олександра Мурашка в роки Української революції (1917-1919 рр.). *Другі киевознавчі читання*: історія та етнокультура (до 100-річчя Української революції 1917-1921 рр.). К., 2017. С. 78-81.

14. Добріян Д. Внесок Олександра Мурашка у створення Київського Товариства Художників та участь у його діяльності. *Дні науки історичного факультету 2017* (до 200-річчя з дня народження М. І. Костомарова): Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених. К., 2017. С. 176-178.

15. Добріян Д. Спогади Тіни Омельченко як джерело дослідження постаті Олександра Мурашка. *Тези Міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України»*. К., 2017. С. 40-41.

16. «Знаєте, Тіно, я дуже люблю життя...»: Спогади про Олександра Мурашка / Укл., авт. ст. та ком. Дар'я Добріян. К.: ArtHuss, 2017. 96 с.: іл.

17. Добріян Д. Відповідь, що ставить запитання. Знайдений запис про хрещення О. Мурашка. *Антиквар*. 2017. Вип. 11-12 (105). С. 94-95.

18. Добріян Д. Пошуки, знахідки, здогадки. Нове у родоводі Олександра Мурашка. *Антиквар*. 2018. Вип. 3-4 (107). С. 74-79.

19. Добріян Д. «Я знаю, що Вы почувствуете и не осудите...» Листування Олександра Мурашка з Оленою Праховою (грудень 1905 – червень 1906). *Антиквар*. 2018. Вип. 5-6 (108). С. 64-73.