

*М.І. МУРАШКО*



СПОГАДИ  
СТАРОВОГО  
ВЧИТЕЛЯ





М. І. Мурашко.

*М.І. МУРАШКО*

# СПОГАДИ СТАРОГО ВЧИТЕЛЯ

„МИСТЕЦТВО“

КИЇВ – 1964

Ця книга являє собою мемуари видатного українського художника й педагога, засновника першої в Києві рисувальної школи — М. І. Мурашка.

«Спогади старого вчителя» знайомлять читача з ідейно-естетичними поглядами автора й дають уявлення про художнє життя Києва кінця минулого — початку цього століття.

Розповідає Мурашко і про свої враження від подорожей за кордон, правдиво окреслює соціальні умови, політичну обстановку й нрави в зарубіжних країнах.

Багато цікавого й корисного знайдуть у книзі не лише спеціалісти-мистецтвознавці, але й кожен, хто цікавиться історією вітчизняного мистецтва.



## МИКОЛА ІВАНОВИЧ МУРАШКО

«Мистецтво — моє життя! Картини — пристрасть моя», — записав у своєму щоденнику 23 серпня 1899 р. М. І. Мурашко. І справді, згадуючи все те, що зробив він для розвитку й процвітання українського мистецтва, переконується в справедливості цих слів.

Усе життя Мурашка, надзвичайно енергійної і цілеспрямованої людини, проминувало в багатогранному служінні мистецтву: він був організатором і беззмінним керівником першої в Києві рисувальної школи (1875—1901), видатним педагогом, художником-пейзажистом, своєрідним художнім критиком, істориком мистецтва, пропагандистом класичного мистецтва і творчості тогочасних російських і українських майстрів, невтомним організатором художніх виставок.

З ім'ям М. І. Мурашка пов'язаний цілий період в історії художнього життя Києва.

Із «Спогадів старого вчителя»\* перед читачем постає образ передової людини того часу, яка бачила своє покликання у втіленні прогресивних ідей у життя, у тому, щоб мистецтво служило інтересам народу.

Життя М. І. Мурашка не багате на зовнішньо визначні події і факти. Народився він 1844 р. в стародавньому українському містечку Кролівці, в сім'ї художника-іконописця. Оточення, якоюсь мірою пов'язане з мистецтвом, сприяло розвиткові творчих нахилів майбутнього художника. Згодом Мурашко писав про себе: «Не будучи значним художником, я завжди палко любив мистецтво. Крім природного потягу, силою різних життєвих обставин, я потрапив саме на шлях мистецтва. Народившись у сім'ї іконостасного майстра, я перебував серед маси оригіналів («кунштів», як їх називали у цьому середовищі), що правили за взірці під час писання ікон. Ці куншти збуджували у мене невситимий інтерес і бажання якщо не творити так само, то хоча б зрисовувати»\*\*.

\* «Спогади старого вчителя» вийшли друком єдиний раз у 1907—1909 рр. у Києві, трьома випусками. Третій випуск був опублікований вже після смерті М. І. Мурашка. У цьому виданні «Спогади...» друкуються з незначними скороченнями.

\*\* Журн. «В мире искусств», 1909, № 2—3.

Але, переконавшись, що куншти небагато дають для розвитку самостійної творчості, юнак їде у Київ і стає учнем художника-реставратора й копіїста. Там, за власним висловом Мурашка, він «по-рабському безглуздо, бездумно копіював оригінали».

У 1862 р. Мурашко переїхав у Петербург, сподіваючись вступити до Академії художеств. Два роки він працював учнем у літографській майстерні, відвідував рисувальні класи на біржі Товариства заохочення художеств, а в 1863 р. вступив до Академії.

Важко було вчитись і водночас здобувати засоби для життя. Але, незважаючи на всі труднощі, на хворобу, що так і не дала Мурашкові закінчити Академію, роки перебування у Петербурзі відіграли величезну роль у формуванні його творчої особистості. Тут було закладено основи світогляду митця, його громадських і художніх поглядів.

У 60-і роки в Росії розгортається боротьба за утвердження національного реалістичного мистецтва. Слідом за Перовим багато художників стає на шлях викриття темних сторін тогочасної дійсності, здійснює на практиці одну з основних тез естетики Чернишевського: твори мистецтва, крім «пояснення життя», «часто мають і значення вироку явищам життя».

У рік вступу Мурашка до Академії група її вихованців на чолі з І. М. Крамським залишила навчання, відмовившись писати дипломні картини на міфологічну тему. «Бунт 14-ти», які бачили своє покликання в служінні народові, національному мистецтву, у відображенні близького й зрозумілого їм російського життя, був протестом молодих художників проти академічної затхлості, консерватизму, проти намагання відвести їх від розв'язання актуальних тем сучасності.

Виступ проти всесильної тоді Академії справив надзвичайне враження на художню громадськість. Це був перший відчутний удар з боку нових, прогресивних сил.

Прогресивні тенденції в мистецтві особливо яскраво виявились трохи пізніше у творчості художників-передвижників, що піднесли прапор боротьби за ідейне, народне, реалістичне мистецтво.

Спілкування з передовими колами студентської молоді, захоплення творами М. Г. Чернишевського, зокрема його естетичним вченням, справили великий вплив на формування художніх поглядів Мурашка. Він стає учасником і душею гуртка студентів Академії художеств, до якого згодом увійшли видатні російські митці, близькі друзі Миколи Івановича,— І. Ю. Рєпін, М. М. Антокольський та критик А. В. Прахов.

Міцна дружба, спільність інтересів зв'язували Мурашка й Рєпіна протягом усього життя. Немало теплих слів, присвячених Мурашкові, знаходимо в книзі Рєпіна «Далекое близкое» та в його листах. Через А. В. Прахова, майбутнього художнього діяча й критика, який вчився у Петербурзькому університеті, Мурашко і його товариші зблизилися зі студентами університету — постійного центра студентських заворушень.

Молодий Мурашко був близький і до українського земляцтва в Петербурзі, що гуртувалося навколо журналу «Основа», брав участь у гуртку акторів-аматорів, які ставили «Наталку Полтавку» та інші українські п'єси. Спостерігаючи діяльність гуртка «Основи», юнак вже тоді відчув підступність таких українських «діячів», як Ку-



ліш, Білозерський. Його ідеалом були люди, що боролися за свободу народу, такі як Чернишевський, Шевченко та ін.

Про один епізод, що яскраво характеризує настрої більшості тогочасної учнівської молоді, у тому числі і Мурашка, розповідає І. Ю. Рєпін у своїй книзі «Далекое близкое».

М. Мурашко і І. Рєпін були присутні під час страти Каракозова, що вчинив замах на Олександра II. Через кілька днів друзі пішли на місце його поховання. Тут їх заарештували й відправили в участок. Тільки втручання академічного начальства врятувало обох студентів від серйозних неприємностей. Коли вони повернулись додому, Мурашко сказав: «Ого, Ілля, ото дурні, а подивись, що у мене в кишені». «...Він дістав з кишені грубу паку фотографічних карток. Тут були всі політичні «злочинці»: і Костюшко, і багато польських повстанців, і Чернишевський, і наші інші заслані та страчені визволенці» \*.

А ось що записав у своєму щоденнику сам Мурашко під враженням прочитаного в газеті (запис від 1866 р.):

«Тамбовське громадянство, звідки родом Каракозов, купує його будинок, хоче спалити, знести до ґрунту, землю зорати, і оголосило його братові та матері, щоб вони не насмівувались з'являтися на вулиці, бо їм загрожує небезпека втратити життя. Вони, звичайно, дуже цим засмучені, і зовсім невинно. Шановне дворянство не може цього не знати, але як же накажете їм виразити свої холопські віроповідданські почуття, коли не в такий звирячий спосіб».

Цю непримиренність і ненависть до царизму Мурашко зберіг на все життя. Бачачи навколо себе несправедливість, чинованування, хабарництво, тупість чиновників і купецтва, він записує в щоденнику (1886 р.) гірку істину про те, що несправедливість, «не розбираючись, нагороджує дурня бездумного, і шахрая чиновника, і сенатора скотоподібного, і перебуваючого в мракобіссі бородатого й постнолюбного купчину».

Бурхливі 1905—1907 рр. Мурашко вітав з вірою в те, що революція принесе народові визволення, що, нарешті, згине ненависний царський режим з його шибеницями, безправ'ям та гнобленням.

Про деспотизм царів і всього політичного ладу в Росії Мурашко 1906 р. зазначає в щоденнику: «Усе це великі злочинці, бо краді люди, а їх безліч, були карані на горло, мучились десятками років у в'язницях, на каторзі, заморювалися до смерті, і начебто наближається час розплати. Країна збентежена. Тріщить злочинницька каста царських підступних радників та підлих прислужників. Загибель чудових сердець і душ, занепалених вами, волає і вимагає розплати». «...Не можна задушити того, що почалося ще на початку минулого століття, що має глибокий смисл і справедливність. Усі мученики за ідею, починаючи з декабристів, жадають помсти...»

\* И. Е. Р е п и н, Далекое близкое, «Искусство», М.—Л., 1949, стор. 211.

Ця послідовність і стійкість політичних переконань Мурашка були тісно пов'язані з його ідейно-художніми поглядами, відбилися в його практичній діяльності, яку він почав 1868 р., тобто після переїзду в Київ, де прожив до останніх своїх днів.

У Києві Мурашко почав працювати скромним учителем малювання — спершу в кадетському корпусі, а згодом у реальному училищі. Водночас він пробував свої сили в пейзажному живопису, працював на камені в літографії С. В. Кульженка, де виконав ряд краєвидів Києва та портретів історичних осіб і видатних діячів України, зокрема портрет Т. Г. Шевченка.

У 1869 р. виходять кількома випусками «Тетради рисования» Мурашка. Вони були першими на Україні посібниками для тих, хто починав учитися рисувати. На протилежність літографованим оригіналам, які у великій кількості завозилися до Росії з-за кордону і якими найчастіше користувалися в навчальних закладах, ці «зшити» були виконані на місцевому матеріалі і складалися з «руських [українських] типів і краєвидів».

Але до 1875 р. вся діяльність Мурашка була немовби нагромадженням сил перед вирішальним кроком, спрямованим на здійснення давно виношуваного задуму — створити художню школу, в якій Київ відчував гостру потребу. У середині другої половини XIX ст. теперішня столиця України являла собою глуху провінцію. Тут не існувало художніх музеїв чи хоча б великих приватних колекцій, художники налічувалися одиницями, виставки картин улаштовувалися дуже рідко.

Таке становище було не тільки в галузі українського образотворчого мистецтва, але й українського театру та музики. Розвиток української національної культури і мистецтва гальмувала дискримінаційна політика царського уряду, заборона видавати українські книги, показувати українські вистави, навіть друкувати українською мовою тексти під патами тощо. Однак царському самодержавству стає дедалі важче стримувати бурхливе зростання української демократичної літератури, українського театру, образотворчого мистецтва, які користувалися величезною підтримкою з боку передової частини російського народу, російської демократичної інтелігенції.

Саме в той час, у 1875 р., М. І. Мурашко відкриває в Києві рисувальну школу. З величезними труднощами відбувалися народження й становлення її. І ці труднощі полягали передусім у тому, що школа не користувалась ні моральною, ні матеріальною підтримкою держави. За словами Мурашка, засновано її було «з надто мізерними коштами чи вірніше без усяких коштів, тільки з непереборним бажанням відкрити та й годі».

У свою школу Мурашко вкладав палку любов до мистецтва, кипучу енергію, мрію про процвітання мистецтва в рідному краї. Своєю ідеєю він зацікавив одного з членів сім'ї багатих цукрозаводчиків і капіталістів — Івана Миколовича Терещенка, і той протягом чверті століття подавав школі значну матеріальну допомогу. Мурашко зумів поставити справу так, що Терещенко підтримував новостворений навчальний заклад, не втручаючись у навчальний процес, здавши це на розсуд завідуючого школою.

М. І. Мурашко мріяв про те, щоб Київська рисувальна школа стала для України своєрідною Академією художеств. В одному з його листів до І. М. Терещенка (1886)



читаємо: «Отже, все зводиться до одного: хочеться, щоб школа наша була гідною бути школою цілого краю».

Тепер ми з цілковитою підставою можемо сказати, що вона справді стала школою, яка відіграла видатну роль не тільки в розвитку художнього життя Києва, але й всієї України. Тут навчалось чимало українських художників, які внесли величезний вклад у розвиток вітчизняного реалістичного мистецтва. Початки художньої освіти здобули в Київській рисувальній школі М. К. Пимоненко, К. Я. Крижицький, О. О. Мурашко, Ф. С. Красицький, Г. К. Дядченко, І. С. Іжакевич, Г. П. Світлицький, С. П. Костенко, Ф. П. Балавенський, С. П. Яремич та багато інших. Учився в школі і В. О. Серов.

Чверть століття Мурашко спрямовував школу і керував нею. Його спогади, листи, щоденники сповнені одного змісту: усі його інтереси, усі думки зосереджені на піклуванні про процвітання школи.

З неослабною енергією Мурашко влаштовує художні виставки, збір з яких іде на користь школи, дбає про наочні посібники для неї, читає лекції про мистецтво, ходить з учнями на природу писати етюди і на художні виставки, робить безліч інших корисних справ. Протягом багатьох років він дбайливо добирав викладачів. Найчастіше це були найбільш талановиті колишні учні школи, які повертались до Києва після навчання в Академії (М. К. Пимоненко, Г. К. Дядченко та ін.).

М. Мурашко неухильно підтримував творчу атмосферу серед викладачів. Ось один характерний запис у його щоденнику від 20 жовтня 1888 р.:

«Цього року вирішено влаштовувати вечори для художників, щоб збиратися рисувати. Першими висловили готовність Будкевич, Пимоненко, Врубель, Селезньов і я. 20 жовтня відбувся перший вечір, позувала дочка моя Лена».

Здатність розпалити і в інших любов до мистецтва, яка горіла в його душі, була однією з відмітних рис характеру Мурашка. Він не проминав жодного приїзду до Києва відомих російських художників— обов'язково запрошував їх до школи, щоб вони порозмовляли з учнями, показали своє вміння. Тут бували І. Ю. Рєпін, В. М. Васнецов, В. Д. Поленов і багато інших. М. М. Ге під час приїзду в Київ насамперед ішов до рисувальної школи, де проводив цілі дні, а часто й тижні. Як і інші художники-передвижники, Ге допомагав школі не тільки морально, але й матеріально, бо в ній навчалось багато дітей бідняків. «Здебільшого у нас були бідняки,— розповідає Мурашко у «Спогадах старого вчителя»,— вчилися безплатно. Це були діти ремісників, для яких рисування було істотною необхідністю, і це нас морально задовольняло».

Взагалі своїм розвитком Київська рисувальна школа багато в чому зобов'язана підтримці, яку їй подавали кращі російські художники і насамперед передвижники. Відомо, з яким співчуттям зустріли вони звістку про заснування школи і з якою радістю дарували свої твори для шкільного музею. Серед цих художників були Рєпін і Крамської, Ге і Поленов, Васнецов і Шишкін. В одному з листів (від 21 грудня 1878 р.) Рєпін писав до Крамського: «Рекомендую вам мого давнього друга Миколу Івановича Мурашка, він створив у Києві рисувальну школу і з великою любов'ю займається нею. Для неї ж він заснував музей з речей, які пожертвували, на його

особисте прохання, майже всі художники. Вашого імені йому бракує для колекції. Сподіваюсь, і ви не відмовите йому в якій-небудь картинці, я знаю, як ви співчуваєте такий ініціативі».

Крамської відгукнувся на цей заклик і подарував школі кілька своїх робіт.

З вдячністю згадує Мурашко про програми, складені Крамським і Ге:

«Недовго вони побули в Раді [Академії художеств], але все-таки залишили після себе чудовий і незабутній слід у складеній ними програмі рисування для викладання в середніх навчальних закладах. Якщо з мене вийшов путний викладач для свого часу, то це завдяки тому, що широко засвоїв, розробив і йшов за геніально накресленою ними програмою» \*.

Високо оцінюючи роль чудового майстра, яким був Ге, Мурашко пише у «Спогадах»:

«Цікавий і дорогий мені був Микола Миколайович Ге завжди, а на початку розвитку школи він відіграв значну роль».

У день десятиріччя школи, 22 жовтня 1885 р., В. М. Васнецов, що на той час працював у Києві, у привітальному листі писав до Мурашка:

«Прийміть мої поздоровлення і побажання успіху вашій школі. Дай вам бог пожинати плоди добрі від ваших тривалих і постійних турбот. Десятирічне існування школи вказує на її істотну необхідність...»

З великим інтересом і співчуттям до школи Мурашка говорив В. Д. Полєнов, віддавши її в 1881 р.

Діяльність Київської рисувальної школи — яскраве свідчення спільності і нерозривності шляхів розвитку українського й російського мистецтва у другій половині XIX ст., спільності ідейно-демократичних тенденцій. Ми можемо твердити, що школа і художники, які виходили з її стін, перебували на передових позиціях тогочасного вітчизняного мистецтва завдяки тому, що були тісно пов'язані з Товариством пересувних художніх виставок.

У своїх виступах і статтях М. І. Мурашко одверто висловлював свої симпатії до передвижників. Вони завжди були для Миколи Івановича найвищим мірилом його практичної діяльності. Це він неодноразово підкреслював і докладно обґрунтовував, указуючи водночас на слабкість і нежиттєздатність художників академічного напрямку. У київській газеті «Заря» (1882) Мурашко писав:

«Життєвість і сила Київської рисувальної школи багато чим зобов'язана Товариству передвижників».

Ці слова Мурашка В. В. Стасов навів у своїй статті «Тормози нового русского искусства» як доказ життєвості ідей передвижників та їхнього впливу на розвиток усього російського мистецтва.

Говорячи про одного з найвидатніших діячів передвижництва І. М. Крамського, Мурашко зауважує: «Крамської — наш найсерйозніший майстер. Усе життя він вимогливо ставився до мистецтва, це була його святиня. Мистецтво повинне бути ідейним».

\* Лист до І. М. Терещенка.



Саме ідейність у мистецтві Мурашко ставив на перше місце. Однодумцями його були Репін і Крамської, Стасов і Чистяков, його друзі передвижники. Наприклад, свою думку про картину передвижника Степанова Мурашко перевіряє авторитетом Стасова й Чистякова:

«Я перевіряв себе Стасовим і ще більше Чистяковим. Вважають річ чудовою».

Надзвичайно високо цінував Мурашко талант Репіна, прислухався до його думки з питань мистецтва. Свідченням цього може бути їхнє листування, висловлювання Мурашка про творчість Репіна у пресі і в лекціях. Репін багато допоміг Мурашкові у формуванні його художніх поглядів, спрямовував Миколу Івановича на боротьбу за ідейне мистецтво. Це особливо яскраво видно з листів Репіна до Мурашка, написаних у вісімдесяти роки.

З величезною теплою М. І. Мурашко відзивався про творчість І. І. Шишкіна, глибоко й серйозно аналізував твори В. В. Верещагіна. Зіставляючи його картини з роботами інших майстрів,— треба гадати, типу І. Семирадського,— Мурашко писав: «Є багато значно красивіших картин з римської історії, з життя перших християн то-що, картин з дуже гучними іменами й назвами і найпривабливіших на вигляд: тут і поетичні сутінки, і чудові гармонією барв драпіровки та перламутр, і всяка всячина—очей не відірвеш, але заберіть усі ці технічні хитрощі—і від картини зовсім нічого не залишиться—тільки дим!»\*.

Цей «дим», захоплення формальною стороною мистецтва, коли втрачається зміст, Мурашко умів розпізнати й умів з'ясувати молодим художникам, своїм учням, шкідливість усього цього.

У «Щоденнику» за 1908 р. читаємо такий виразний і досить гострий запис Мурашка про виставку формалістів: «Був на виставці «скажених», ситі шельми строятъ якогось дурня і нахабно виставляють».

Таке органічне несприйняття формалістичних трюкацтв було характерним для поглядів «старого вчителя». На жаль, його роль як художнього критика досі майже не з'ясована. Мало вивчено і його педагогічну систему, в якій він виступав послідовником педагогічних принципів П. П. Чистякова. Так само як і цей видатний російський художник-педагог, Мурашко прагнув розвинути в учня його індивідуальність, чуйність, спостережливість, прищепити йому навички самостійної творчості. Він говорив своїм вихованцям: «Природа не книга, а словник. Картина змальовується, вона вихоплюється з природи силою враження. Враження візьме від природи найважливіше, найдорожче, найцікавіше. Враження не візьме дрібниць і непотребу. Всяка дрібниця, всяка непотрібна нісенітниця у враженні не затримається, затримається лише найважливіше. Що затримається, те тільки й гідне зображення. Воно і зачепить глядача, а копіювання природи ні до чого».

У статті «Несколько слов по поводу этюдной выставки»\*\* Мурашко виступав за розвиток жанру, проти захоплення пейзажем, який він вважав більш легким видом

\* «Киевлянин», 1888, 3 січня.

\*\* «Киевлянин», 1892, 26 листопада.

творчості: «...художній твір повинен відповідати трьом вимогам: 1) він повинен мати зміст, який би з'ясовував смисл життя; 2) він повинен бути чудово виконаним; 3) повинен бути ширим».

Мурашко-педагог володів чудовим даром «відкривання», відгадування таланту. Здібними учнями він часто піклувався просто з батьківською ніжністю, вірив у них, засмучувався, коли хтось з них збочував з шляхів мистецтва. Точніше за нього ніхто не міг визначити ступінь можливостей художників, які вчилися у школі. Він один з перших визначив геній М. О. Врубеля:

«Це був чистої води художник, величина його визначиться часом. Зараз для декого він здається просто великим Врубелем, а для інших він просто ніщо. Вони його не розуміють. А я скажу, що це художник-унікум. Це творець, а цей дар такий рідкісний, ніхто уявити не може, наскільки це рідко»\*.

«Спогади» М. Мурашка яскраво й переконливо змальовують його благородний образ. Слід, проте, сказати, що вони не позбавлені елементів суб'єктивізму як в оцінці окремих осіб, так і в ставленні до подій громадського життя. Це, зокрема, свідчить про певну історичну обмеженість світогляду автора — «помірного народолюбця і найширшого шестидесятника», як він сам себе називає. Однак у головному, у своїх політичних оцінках і в поглядах на мистецтво, Мурашко міцно стояв на позиціях художника-демократа. Особливо яскраво це виявилось в його поглядах з національного питання.

Мурашкові невластиве почуття національної обмеженості, зневажливого ставлення до інших національностей. Наприклад, згадуючи навчання в Академії художеств у 60-х роках, він пише: «Я носив сиву шапку, свитку з відлогою і навіть дивувався собою Петербург, але рішуче не поділяв проповідей дядечка Ч., що крутився серед нас, юнаків, який зі слізьми розчулення вважав, що є лише один народ на світі, це народ український». Видатний діяч української культури, Мурашко з величезною любов'ю ставився до російського народу, до його кращих синів.

Чимало місця у «Спогадах старого вчителя» автор відводить особі І. М. Терещенка як мецената, явно перебільшуючи його роль у житті створеної Мурашком рисувальної школи. Не маючи коштів на утримання її, художник змушений був звернутись по допомогу до капіталістів Терещенків, і протягом усього 25-річного існування школа залежала від них у матеріальному відношенні. Природно, що в своїх «Спогадах», надрукованих за життя Терещенків, Мурашко не міг сказати все, що думав про цих хижаків-капіталістів. Тільки в щоденнику художника знаходимо відверте висловлення про його покровителів: «Мої принципи, ці грошові мішки з порожнім серцем, із зовсім непотрібною і поганою бездушною жорстокістю...». В іншому місці він не без іронії зауважує, що «хазяїни мої заняті своїми мільйонами», що в «цих людей є не тільки зуби, але й ікла», що вони ладні з'їсти людину і т. ін. Така оцінка перекується з висловленням про І. М. Терещенка великого російського митця І. Ю. Ре-

\* Щоденник М. Мурашка, 1907, 2 червня.



піна: «Ця людина виявилась тою самою свинєю, яка введена у Салтикова-Щедріна «За рубежем».

Немає сумніву, що радянський читач сприйме вміщені в цьому виданні «Спогади старого вчителя» з почуттям пошани й вдячності до того, хто в похмурих і тяжких умовах царизму так самовіддано й невідступно сприяв розвитку української демократичної культури.

П. Г о в д я

Перш ніж говорити про нашу рисувальну школу, не можна не приділити деякої уваги попередникам нашим. Думка про утворення школи в Києві не нова. Ще наприкінці п'ятдесятих років у Києві на Кадетській вулиці жив любитель живопису п. Буяльський<sup>1</sup>, який відкрив у себе рисувальну школу. Дуже доводиться шкодувати, що нема матеріалів для більш ясного зображення фізіономії його школи. Там була вівіска, туди ходило кілька юнаків. Відомо також, що Буяльський ні від кого не був залежний і що кошти для школи він мав власні. Провадилося це діло якимось тихо, скромно, так що, незважаючи на те, що вівіска красувалася на будинку кілька років, від школи ніяких слідів не залишилось. Я принаймні ніяких матеріалів з історії цієї школи не маю, хоч я їх неодноразово шукав.

У 1859 р. відкрилися вечірні класи рисування при університеті з ініціативи якогось Башилова<sup>2</sup>. Про це говорили навіть у громадянстві, сподівалися, що з цього щось вийде. Але класи, проіснувавши один зимовий сезон, зникли так само безслідно, як і школа Буяльського.

У шістдесятих роках відкривається школа при Києво-Печерській лаврі. Головним ініціатором цього був один з монахів о. Аліпій. Його ім'я мало хто чув. Скромний, справжній монах, який щиро любить лише мистецтво, він — рушій усієї справи, їздить у Петербург і там ретельно працює для своєї школи: копіює брюлловські образи, копіює в Ермітажі старих майстрів. Не він винен, що школи при лаврі не існує; він усе зробив для неї, що міг; він навіть спонукав собор старійшин лаври до деяких пожертв. Школа займала в одному з будинків, що належали лаврі, просторе приміщення, була обставлена шкільними меблями і посібниками, які коштували кілька тисяч карбованців: погруддями, статуями, манекенами і т. ін. На викладача спочатку був запрошений академік Рокачевський<sup>3</sup>, а згодом Сорокін — художник з добрим ім'ям, знавець рисунка та іконопису. Іконописці лаври, юнаки, що жили при школі, та юнаки і діти, які приходили, — усе це працювало й вчилось у школі.

Іконопис у лаврі видимо змінився на краще, вийшло навіть кілька дуже непогано виданих лаврською літографією образів.

Однак кількома роками пізніше собор старійшин був збентежений цілковитою бездоходністю школи. Виписаний з Москви викладач Сорокін завжди видавався їм занадто дорогим, і вони надумали зажадати від о. Аліпія, щоб він займався шкільною справою сам, а тимчасом о. Аліпій мріяв тільки про те, щоб поставити школу дедалі ширше й ширше. Зрозуміло, що о. Аліпій навідріз відмовився провадити справу сам, йому не дозволяла цього його скромність<sup>4</sup>. Тоді звернулись до іншого монаха; справа потрапила до рук монаха-іконописця — ремісника, який з мистецтвом нічого спільного не мав. Школу перевели до приміщення в межах лаври; погруддя й статуї надійшли на збереження до комори. Манекенів, що являв собою жіночу постать, судилося бути з'їденим мишами, але в 1880 р. його випросили для Київської рисувальної школи, де він і залишився. Проте ним мало користувались, бо рисування з манекенів уже відійшло в сиву давнину. Таким чином, і лаврська школа припинила існування; там узялися до ремісничого іконопису.

Здавалося б, і ділу кінець, та, видно, у суспільстві існує щось, що не дає йому занепасти.

На початку сімдесятих років при Першій гімназії були утворені класи рисування в недільні дні для ремісників. Випадковий невеликий капітал, що його пожертвував М. А. Рігельман<sup>5</sup>, став за основу. Викладачем був запрошений спочатку В. О. Тренін<sup>6</sup>, а згодом я. Але пожертвований капітал витрачався, інших надходжень не було, і, як не економничали з цим капіталом, цілком природно, що джерело це швидко вичерпалось і класи припинили своє існування. Незначні рештки посібників з рисування Микола Аркадійович люб'язно запропонував мені забрати і зробити з ними як визнаю за краще.

Ми підійшли до моменту відкриття Київської рисувальної школи. Звернувшись до своїх спогадів, спробую розповісти, звідки й як могла народитись у мене думка про школу. Не являючи собою значного художника, я завжди був пристрасним любителем мистецтва. Окрім природного потягу, силою різних життєвих обставин я натрапив саме на шлях мистецтва. Народившись у сім'ї іконостасного майстра, я перебував серед маси оригіналів («кунштів», як висловлювались у цьому середовищі), що були посібниками для писання ікон. Ці куншти збуджували в мене невтомний інтерес і бажання якщо не творити такі самі, то хоча б змальовувати. Але я гадаю, що спершу, напевно, тут були і потуги до творчості: у дітей це буває, але воно здебільшого легко-важно вбивається і притуплюється неосвіченим середовищем. Навколо тільки змальовували: за шаблонами писали ікони і з різних гравюр картини. З цього середовища змальовування оригіналів, закінчивши сільське училище і сьак-так розвинувши себе читанням, вісімнадцятирічним юнаком я потрапляю до Петербурга, в Академію художеств<sup>7</sup>.

Академія взагалі не могла дати багато людини, якій треба і вчитись і

водночас добувати засоби до існування. Але в душі міцно жила любов до картин, гравюр, фотографій — і в ранні юнацькі роки з мене вже сформувався збирач і колекціонер.

Для жителя півдня непривітна північ, і, не закінчивши Академії, наприкінці шістдесятих років я вже мусив виїхати на провінцію. У 1868 р. Академія визнала за можливе вислати мені диплом учителя, в силу якого я зайняв місце в класичній прогімназії у Києві<sup>8</sup>. Без найменшої педагогічної підготовки, з якогось натхнення з неба треба було знайти і методи і способи викладання. Тепер існують педагогічні курси при Академії, є музеї всіляких посібників. Тоді нічого не було, треба було використовувати всілякі випадкові крихти, що траплялися на життєвому шляху. Так, наприклад, стало у пригоді випадкове знайомство у Новгород-Сіверському з учителем малювання В. Тимофеевим. Останній казав, що він не дає ніяких оригіналів своїм учням, що сам рисує на дошці і учні слідом за ним зрисовують.

— Тут же на очах учнів доводилось і творити свій рисунок, — розповідав він; — часто зробиш і тут же зітреш його губкою, зробиш другий, третій рисунок і залишиш тільки той, яким цілком задоволишся.

Незважаючи на всю чудність такого викладання, у ньому було щось більше живе, ніж колишня тупа роздача оригіналів учням, діставши які, учні часто не знали, що з ними робити.

Потім я пригадую книгу, що потрапила мені до рук мало не сорокових років, — посібник Гіппіуса, який теж рекомендує в класі загальне викладання за допомогою різних нескладних узорів, що їх рисує вчитель на дошці; до книги були додані і нехитрі узори<sup>9</sup>.

Оце, якщо рахувати одержаний зокола, майже весь педагогічний багаж знань, з яким виступив молодий учитель у Київській прогімназії в 1868 р. До нього рисували учні з оригіналів, і він під пахвою у портфелі не мав нічого іншого, крім тих самих оригіналів для своїх клієнтів. Щоправда, оригінали ці були серйозніші. Це вже не були зображення очей, носа, рота, які спеціально колись використовувались для уроків рисунка і наводили на тих, що рисували, страшенну нудьгу, приголомшуючи одразу своєю непослідовністю. Замість них я міг запропонувати своїм учням любовно зібрані красиві і художні оригінали, прості і приступні для перерисовування: книга, лава, яблуко, квітка тощо.

Згодом уроки пожвавились. Шістдесяти роки, як відомо, — роки загального пожвавлення й оновлення; кінець кінцем оновлення це торкнулось і мистецтва, а разом з тим і способів його викладання. Скрізь почали говорити, що в наших навчальних закладах лише малюють, а не вчать. Фраза ця промайнула в Журналі Міністерства народної освіти; повторив її в 1870 р. нам, усім київським учителям малювання, помічник попечителя І. Є. Ростовцев, спеціально зібравши нас з усіх місцевих навчальних закладів. Треба-таки признатися, що в цих словах містилась чимала частка правди. Дійсно, викладання малювання здебільшого зводилося лише до того, що вчитель



роздавав літографовані оригінали кожному учневі окремо, а даліше майже цілком залежало від старанності цього останнього; тільки найкращі роботи удостоювались виправлень, зауважень, пояснень; а менш успішні учні плели, що могли.

Перший крок до пошвавлення методів викладання малювання був зроблений запровадженням великих розрисованих таблиць, з яких малював уже цілий клас. Збуджуючи в учнів деяке змагання, ця система дозволяла вчителів робити деякі теоретичні вказівки, що становило вже перевагу порівняно до попереднього методу. На жаль, ці таблиці містили в собі лише рисунки орнаментів, часто досить-таки сумнівного смаку й стилю, внаслідок чого незабаром почулися голоси, що вимагали їхньої відміни. Питання про викладання малювання перетворилося на справжню злобу дня. Воно обговорювалось як у комісіях при Міністерстві народної освіти, так і при Академії художеств; брали у ньому жваву участь навіть такі корифеї російського мистецтва, як Крамської<sup>10</sup> та Ге<sup>11</sup>. Завзяті реалісти, палкі прихильники природи і життя, вони не могли не затаврувати мертвої нудоти малювання з літографій та оригіналів.

Справа пошвавилась і у нас. На уроках з'явилися геометричні тіла і викладач дозволяв собі поставити перед учнем якийсь предмет, наприклад, ящик, розгорнуту книгу тощо. Викладаючи в казенних навчальних закладах, у молодших класах, я рисував просто на приколотому до дошки папері вуглем. Тут рисувалися предмети надзвичайно різноманітні: візерунок, орнамент, квітка, книга, потім кухоль, пейзаж і навіть голови тварин. Точно додержували лише прийому, щоб був витриманий перехід від легкого до найважчого. Уроки проходили дуже пошвавлено: вони, мабуть, і створили, головним чином, популярність молодому вчителю. У теплі дні під час канікул з обраними або просто більш чи менш прихильними до мене дітьми обов'язково проводилися прогулянки з метою рисувати просто на повітрі. Що такі прогулянки дуже сприяли художньому розвитку, свідчить та обставина, що деякі мої учні, завдяки, головним чином, цим вправам, складали дуже солідний іспит з рисування і приймалися до Академії художеств; такими були, наприклад, пп. Селезньов,<sup>12</sup> Кушнір<sup>13</sup> та ін.

У 1874 р. велика кількість приватних уроків навела мене на думку про школу. Ця думка у мене остаточно зміцніла, коли при університеті, в квартирі смотрителя зоологічних кабінетів п. Кричагіна, зібралося кілька молодих людей, які запросили мене давати їм уроки рисування. «Адже це готова школа», подумав я.

У 1875 р. я оголосив, що припиняю приватні уроки і приймаю тих, що бажають вчитися рисувати, у себе вдома. Початок завжди особливо пам'ятний. У скромній невеличкій квартирі на Михайлівській вулиці, у дворі, в одній кімнаті я чекав попиту. Я добре пам'ятаю свою маленьку публіку: один юнак

привів свою сестру. Це була перша і єдина на той час моя учениця m-lle Головач; вона здавалася мені дуже здібною. Потім поміщик з Борзни, родич Куліша, надумав з нудьги потішитися олівцем. Двоє хлопчиків євреїв готувалося з рисування до п'ятого класу Кременчуцького реального училища і, на решті, кілька дітей. Оце й уся школа перших днів її існування.

У мріях школа уявлялась як щось зовсім невелике, інтимне: одна велика кімната, на столі улюблені книги і видання; біля стін розкриті портфелі. Гадалося, що, головним чином, з'являться найвідданіші любителі мистецтва, з якими можна буде провадити тривалі розмови, пережити, відчувати творіння великих майстрів як старих, так і нових, переходячи від Каульбаха <sup>14</sup>, Делароша <sup>15</sup>, Бугро <sup>16</sup>, Доре <sup>17</sup> до Матейка <sup>18</sup>, Бастьєн-Лепажа <sup>19</sup>, Бекліна <sup>20</sup>, Мореллі <sup>21</sup> та ін. На ділі виявилось, що всілякі розмови і смакування старих і нових майстрів треба скоротити до мінімуму. Мати привела свою дитину, щоб її навчили креслити і рисувати; інші прийшли просто як до гімнастичного залу, розвинути руки й око. Нудно це, буденно, але це так.

Незабаром квартира, приділена для школи, виявилась тісною й непридатною, а засобів збільшити її — жодних. І ось тут мені спала щаслива думка, не турбуючи самого глави сімейства Терещенків <sup>22</sup>, яке щойно оселилося, звернутись до одного з молодих, що закінчують університет, членів цієї сім'ї, саме до Івана Миколовича з проханням допомогти утворити хоча б маленьку рисувальну школу. Допомога була обіцяна з першого слова...

Розбираючи тепер архів наш, знаходимо, що перші гроші від Івана Миколовича були одержані в одній з контор у червні 1876 р. по записці Івана Миколовича.

На початку 1876—1877 навчального року ще не було вирішено, де міститиметься школа. Було знайдено велику залу в будинку на Трьохсвятительській \* вулиці і сляк-так обставлено й обвішано етюдами та гіпсами, якими бог дав...

Офіційне існування Київської рисувальної школи можна числити з 16 вересня 1876 р., коли її дозволив уряд. У зв'язку з відсутністю попечителя Київського округу і його помічника дозвіл підписав ректор університету професор Матвєєв <sup>23</sup>.

Ось текст цього папера:

М. Н. О.  
Управління  
Київського учб.  
округу  
Канцел. стил І  
16 вересня 1876 р.  
№ 9805  
м. Київ

У вирішення поданого вами п. попечителеві Київського учбового округу прохання від 29 серпня цього року, маю честь повідомити вас, вельмишановний пане, що я дозволяю вам відкрити у м. Києві школу рисування для прихожих.

Управляючий округом ректор університету св. Володимира  
Матвєєв.

Управляючий канцелярією  
Романкевич.

\* Тепер Героїв Революції. Ред.

Миським головою в Києві був на той час професор М. К. Ренненкампф<sup>24</sup>. Коли я звернувся до нього з проханням допомогти юному закладові, він поставився до справи рисувальної школи із співчуттям і запропонував скористатися поки що з приміщення, яке дума знайшла за можливе надати, саме з однієї з незайнятих крамниць у міському будинку, а згодом обіцяв виклопотати щорічну субсидію від міста. З 1877 по 1880 р. школа справді одержувала від міста по 300 карбованців на рік.

Крамниця, в якій розмістилася школа, являла собою велику-кімнату з чималим світлом від двох вікон та скляних дверей.

Місячний внесок учнів, при платні за право навчання від 2 до 6 карбованців на місяць, не давав спочатку і 100 карбованців,— здібні бідняки майже за першою заявою звільнялися від платні. Тому на ці кошти дивно було б передбачати будь-який штат у школі. Перший час у школі служника не було. Намагались обходитися самі. Кілька скромних здібних бідняків-юнаків мешкали при школі; вони й порались. Ранком вони прибирали клас, а ввечері бувало так, що чистити і заправляти лампи, засвічувати їх допомагали ті, хто приходив на вечірній урок. Діло велося по-сімейному у цій відведеній думою порожній, глибокій, великій крамниці, безхитро перетвореній на клас. Прості лави та столи і нічого більше.

Саме діло зовсім недорого коштує. Дорого коштує, коли люди почнуть надто обставляти, надаючи обладнанню особливого значення, а часто, якщо не завжди, саме діло від цього зовсім не виграє в такій пропорції, в якій робиться обстановка. Штігліцівська школа<sup>25</sup> коштує сотні тисяч, Київська рисувальна школа коштує в сто разів менше. Виникає питання, чи була в такій пропорції різниця у розвитку їхніх учнів? Рішуче можна сказати, ні.

Ми в крамниці з ходом з вулиці. Що може бути дивнішим, курйознішим за це приміщення; бюджет школи злидений до комізму.

...Недобре було б не згадати про тих людей, які в перший важкий час поставились до школи із співчуттям, що подекуди мало дуже зворушливий і оригінальний вираз. Як не згадати такої людини, як наш земляк, на жаль, небіжчик, Микола Дмитрич Амосов. Великий барин, після скасування кріпацтва він був, розуміється, завжди без грошей, і якщо вони йому траплялися, то вже його не треба було шукати ніде, крім Парижа. Палкий любитель живопису, знайомився з усіма художниками і сам працював, але майже по-дитячому погано. Дуже добрий, привітний, веселий, потрапивши в Київ, одразу ж зайшов до нас. Побачивши нашу обстановку — вельми був вражений.

— Як же ви живете? Ви ж порядного станка не маєте, та й поганих мало!

— Нічого,— кажу,— до спинки стільця пришпилимо полотно і працюватимемо.

— Ех, шкода, що я не Ротшільд якийсь, я б це вам одразу влаштував. Та ви знаєте, я ж дуже багата людина, а грошей у мене нема, і ось дивіться

на мене, який я великий, показний, а я хворий, у мене печінка не в порядку, так і живу. Але ми щось придумаємо.

Він ділився зі мною своїми закордонними враженнями, повідомив мені силу характеристик паризьких художників, їхню манеру писати, їхні палітри, різноманітність фарб. Як розумна й спостережлива людина, він був для мене дуже цікавий. Не далі як другого дня він з'явився знову, і за ним служник ніс у чудовому чохлі якусь річ. Служника він відправив, розкрили футляр, і в ньому прекрасної роботи Пібоді рушниця.

— Знаєте, мені ця рушниця зовсім не потрібна: адже я художник, і чи мені десь там вештатись і вбивати; продати її на користь школи, і у вас зараз же додасться дещо з меблів.

Увечері того ж дня у нас, в особі генерала А. Н. Острянського, теж любителя мистецтв, виявився і покупець, такий же великодушний, як і пожертвувач. Він дав нам 100 карбованців.

Минуло небагато часу, штовхаємо ми скруту поперед себе і ніяк зіштовхнути її вбік не можемо. Івана Миколовича нема. В одну з критичних хвилин здумав я звернутися до Миколи Артемовича Терещенка; я був для нього людиною цілком з вітру, але він мене прийняв. Я доповів йому про успіхи школи, про те, як вона твердо відразу стала й прищепилася. Він з видимою увагою мене вислухав, але коли я заговорив про потреби школи, то Микола Артемович просто сказав:

— Чекайте сина, Ваня скоро приїде, а я вже тут нічого не знаю і в їхні справи не втручаюсь.

Так би я й пішов, шилом патоки вхопивши, як-то кажуть, але тут була Пелагія Георгіївна, найблагодушніша і мила дружина Миколи Артемовича. Це було втілення простоти і добрості. Вона весь час слухала і тут же заявила:

— Поки Ваня приїде, я вже вам допоможу зі своїх коштів, дам вам 100 карбованців, але більше і не думайте і не приходьте,— сказала Пелагія Георгіївна зі своєю симпатичною посмішкою.

— Та більше нам і не треба, я не знаю, як дякувати вам. У цю хвилину ви нас цілком виручили, і ми чудово обійдемося.

Пам'ятаю, тільки-но ми відкрили нашу школу, до нас зайшов Іван Максимович Сошенко<sup>26</sup>, відомий приятель Шевченка. Він знав мене з дитинства. Це був високий на зріст, голений, літній художник з типом учителя гімназії. Іван Максимович просто до мене звернувся з добродушним сміхом:

— І що це ти видумав одкривать школу? Це надо, щоб начальство взялось за це дело,— казав він своєю мішаною мовою.

— Ми ж, Іване Максимовичу, з дозволу начальства це робимо.

— Ну-ну, попробуй цього хліба, чи легкий він.

Хтось ще, як мені переказували, міркував: «І що це Мурашко із двоґри-веним у кишені здумав улаштувати школу?» Звичайно, цей дотепник не



бачив, що у мене за плечима мало-помалу вимальовувалась постать Івана Миколовича.

Але поки Іван Миколович був ще не цілком у курсі справ, ми вдавалися до різних засобів, щоб вести й обставляти своє діло.

Саме в цей час деяким з учнів спало на думку допомогти потребам школи улаштуванням вистави на її користь. Це була думка не з щасливих. Суєти, клопоту багато, а в результаті — нічого або майже нічого. Вистав ми дали дві, і, після відрахування усіх витрат, залишилось 30 карбованців.

Вирішили спробувати влаштувати літературно-музично-танцювальний вечір. Вийшло краще. Ми виручили близько 400 карбованців, з якими я вирішив поїхати по посібники в Петербург.

У Петербурзі, в особі професора Адріана Вікторовича Прахова<sup>27</sup>, я мав друга своєї юності, він мені дуже допоміг як у ці дні, так і згодом.

В університеті він читав історію мистецтв і разом з тим працював тоді в єдиному на той час художньому журналі «Пчела»<sup>28</sup>. Микешин був редактором<sup>29</sup>, але головним верховодом був Адр. Вікт.: він був критиком у галузі мистецтв; ним дорожили, і в нього щотижня по середах збиралися художники й співробітники. Тут я з багатьма познайомився. Шановні члени пересувних виставок вже були поінформовані про школу в Києві і не дивувалися моїй появі. Відомо було, що я обійду художників з проханням допомогти мені і поділитися зі мною своїми етюдами та рисунками, які могли б стати посібниками для викладання мистецтва. Усе, що залишилось у моїх нотатках і в моїй пам'яті більш характерного, я описую тут.

До одного з перших я потрапив до Івана Івановича Шишкіна<sup>30</sup>.

Прийшов я під кінець дня, щоб не перешкодити митцеві. Квартира тіснувата (потім він жив у більш широкій обстановці). Мене попередили, що Іван Іванович предобра людина: «Тільки, будь ласка, не говоріть з ним ні про яку політику».

Привітались.

— Сідайте, прошу.

— Дякую вам.— Сів.

— То ви кажете, що у вас є школа?

— Так!

— Чортзна-що вигадали! Ці школи! Ось у Казані теж школа, у Саратові; це чортзна-що, тільки жебраків плодити!

— Чому ж жебраків? Є люди заможні, чому ж не малювати.

— Таж ті не підуть. Адже багаті не малюють?..

Іван Іванович допитливо на мене подивився...

— Нічого не вдієш, треба вам дати що-небудь. Я пошукаю.

І цей суворий пан почав порпатись у своїх папках і своїх складах.

— Ось березовий лісок, придасться вам?

— І навіть дуже.

— Вам би щось із сосен дати, та в мене, чортзна, усі розбирають; ось для Саратовської школи взяли. А ось з водичкою дати вам?

— Та що не дасте, усе буде добре.

— Стривайте, я вам ще цей лужок дам.

— Досить, шановний Іване Івановичу.

— Та що ж, це нічого, ось іще сарайчик; я терпіти не можу всіляких хатинок, сараїв, я їх не пишу, можу вас наділити етюдом.

— Добра людина, та ж це ви дали більше, ніж я мріяти міг.

— Ну що ж, дати вам ще щось з рисунків?

— Я вже нічого не знаю і не смію. Усе, що ви дали, чудове.

— Та ж для школи потрібні рисунки: треба ж, щоб вони бачили?

І Іван Іванович витяг з півдесятка, між якими був один просто шедевр, чудовий рисунок, що зображав корову. Ніхто не міг уявити, щоб Ів. Іван. так малював тварин.

У мене й дух перехопило. Я мовчав, і слова не міг вимовити.

— Ось вам ще одна сепія. Та, знаєте, у мене ще є обрізок рисунка пером. Я робив картину, та не вийшла, то є шматок, я вам дам.

— Ну, знаєте, Іване Івановичу, мені просто совісно: адже я не грабувати вас прийшов, ви стільки мені дали, що тут же цілий капітал.

У Івана Івановича якось по-дитячому освітілося обличчя посмішкою; так посміхаються тільки дуже хороші люди.

Тут увійшов, при цьому зовсім тоді ще молодий, М. Д. К.<sup>31</sup>. І надало ж йому заїкнулися про один етюд!

— Ось цього етюда можна було б і не давати, це зовсім поганенький етюд.

Ух, як же влетіло бідному молодому художникові за це! Простодушний Іван Іванович просто скипів:

— Ви спробуйте зробити щось подібне, тоді й кажіть; а то ви намозолили там якихось два етюдиська та вже й рам до них не доберете.

А про ці рами й етюди справді була розмова. Сконфузився мій бідолашний художник, але промовчав, і, як вихована людина, він швидко заспокоїв цього крутого, але по суті найдобрішого русака.

Наступний мій візит був до художника жанрового живопису Ф. С. Журавльова<sup>32</sup>.

— Ось я й до вас, Фірсе Сергійчу.

— Дуже радий, спасибі, що відвідали, шкода тільки, що я вас мушу засмутити.

— Чому?

— Принципово нічого нікому зі своїх робіт не даю.

— Ну що ж, це справа ваша. Мій обов'язок — обійти всіх; хто дає — спасибі, а хто не дає — теж спасибі.

— Воно, знаєте, чому б і не дати, але дати хороше я не можу, воно мені самому дорого коштує. Ми не пейзажисти, нам кожен етюд коштує, сказати б, грошей. Та цього мало, що грошей, а наламаєшся, поки здобудеш та улаштуєшся з моделлю. Це не Париж, де досить мигнути — і моделей скільки хочеш, тільки вибирай. Ну дам я вам що-небудь поганеньке, а ви у мене ж на сходах і кинете.

— Ну це вже ви надаремно, Фірсе Сергійовичу, кажете.

— Та справді так. Я гадаю, вас пейзажисти втішили. У них цього добра, етюдів усіляких — сила, а у мене — то навіть і етюдів нема.

— Та ви, будь ласка, не турбуйтеся, ну нема, то й нема.

— Та мені, далебі, совісно. А знаєте що, я все ж таки не відпущу так. Я вам дам фотографії з кращих моїх картин, це ж вам згодиться?

— О, ще й як!

І я пішов з колекцією фотографій.

Продовжую свою місію, йду до професора-пейзажиста N.N.<sup>33</sup>.

Майстерня в Академії художеств.

— Я знаю, ви від Прахова.

— Так, ми давні знайомі, я у нього й зупинився.

— Що це він там у своїй «Пчеле» про мене пише! Він хіба не знає, що для художника його картина — це його все: осміяти річ — це значить убити художника. Як же він думає жити серед нас?

— Не знаю, дорогий мій. (З професором ми були давні знайомі і земляки.) Це ж мене не обходить.

— Але ви прийшли з того гуртка, де мене тільки лають. Це мої заздрісники.

— Нічого не знаю, я прийшов сказати, що в рідному для вас краї влаштовується школа. Кошти її бідні, і я ось обходжу вас усіх, намагаюсь зібрати взірці робіт як посібники для розвитку.

— Я ні в які школи не вірю і їм не співчуюю і ніколи нічого не даю і не дам.

— Ну от і все, нічого більше й не треба. До побачення...

І, назвавши його по імені та по батькові, зібрався йти.

— Дозвольте,— каже професор, дещо заспокоївшись,— я особисто вам можу подарувати один із своїх старих етюдів, але ні з якою школою я нічого не бажаю мати спільного.

— Я приймаю з подякою все, що мені дають; в який би спосіб не давали, це байдуже.

Я передав Адр. Вікт. Прахову, що ось з нього дуже невдоволений N.N.

— Це за те, що я його генієм не визнаю, адже йому тільки цього й бракує.

«Ач, подумав я, який це N.N., адже він насправді не скривджений,

продає свої речі як ніхто, і ніхто з художників не має такого капіталу, як він».

Потім ми зустрічалися з N.N., приятелями були, я мав від нього цілу колекцію етюдів, але він завжди повторював, що до школи відчуває цілковиту байдужість, а жертвує мені так просто, по-дружньому.

Як би мені хотілося змалювати цікаву постать Івана Миколайовича Крамського! Розуміється, так, як вона вимальовується в очах маленької людини. Я не знаю, яким він був у товаристві великих, сильних світу цього, що з ними він, як портретист, мав справу. Стриманість, самовладання і разом з тим почуття деякої влади начебто були притаманними рисами І. М., найвпливовішого члена правління і засновника Товариства передвижників.

Я його бачив у сім'ї за шахами; тут він був простіший, веселіший, але моментально преображався, коли говорили про мистецтво, про справи; і тут здавалось, що це натура дещо споріднена з тими, які палко говорять про свободу, про рівність, а самі, для загального добра, з якоюсь дивовижною ширістю порушують і свободу і рівність.

Я його бачив завжди тільки в чорному сюртуку, навіть коли він працював у своїй майстерні. На мій уклін і привітання він відповідав:

— Прошу, дуже радий. Я завжди казав, що школи в провінції — важлива справа. Їх треба підтримувати. Ось у нас є навіть замір видати посібник. Діти бозна з чого малюють, а в нас бажання дати їм строгі, хороші взірці.

Іван Миколайович при цьому показав мені чудовий невеликий рисуночок, підготований до друку. Цей невеликий рисуночок він зробив з відомої гіпсової маски, яка вважається зображенням апостола Павла. Рисунок був надзвичайно довершений. Рельєф був такий витриманий, що чоло здавалося просто виліпленим. Але ця думка, як видно, здійснена не була. Видання не побачило світу.

— Ви посидьте. У нас вечір, дехто прийде, помалюємо, чайку нап'ємось. У простоті і привітності відчувалася нотка величності.

— Дуже радий, Іване Миколайовичу, я боюся тільки, щоб не перешкодити.

— Ну чим же ви можете перешкодити? Разом і виберемо, що вам потрібно.

Прийшло тільки двоє: аквареліст Александровський<sup>34</sup> та художник Будкевич<sup>35</sup>. Останній сидів, позував, а Крамської і Александровський малювали аквареллю, розмовляли; входила дружина — і розмова поживлялась. Александровський, вродливий з вусами блондин, дуже мило жартував. Під час відпочинку почав Іван Миколайович відбирати, що дати для школи. Відібрали два рисунки, дві хороші акварелі та два олійними фарбами етюди. Тут же при цьому Александровський запросив мене до себе з тим, що він теж поділиться чим може.



Нагода не була пропущена, і я мав від нього рисунок та незакінчену, але цікаву акварель.

У цьому обході артистів, у цій узятій мною на себе місії, не можна сказати, що були самі квіти, були і терни. У мене, як у кожного смертного, були вороги, які базікали,— адже їм це не важко було; казали, що Київська школа без усякої програми, без системи, що Мурашко продає все, що збирає у художників, і т. ін.

Від плітки у вас наче вогнем обпалює серце, але ви цілком безсилі потушити плітку. Кричіть, присягайте, що це не так,— найкраще для вас буде, коли той, хто слухає ваші пояснення, подумає про себе: «Так-то воно так, зайве слово, але нема диму без вогню, щось та є».

Я потрапляю до людини, яка наслухалась різних про мене жахливих речей. Це був милий і шанований професор барон К[лодт]<sup>36</sup>. Дуже розумний, можливо дещо злий у своїх сарказмах, але по суті дуже добрий, найчесніший. Невеликий на зріст, негарний (особисто для мене і ці невеликі очі, що світилися розумом, були привабливі), покинутий дружиною, він змінив її алкоголем, бідолаха, і помер у відставці. Артист був високої проби, оригінальний і тонкий пейзажист, знавець, теоретик і внаслідок цього прекрасний педагог. Мені надзвичайно бажано було хоч щось невелике від нього мати. І раптом він мене далі передпокою — нікуди.

— Пробачте, я нічого не даю і нічого в мене нема!

Одним словом, мене випровадили, як найсправжнісінького жебрака.

Мине чотири роки — він мене прийме зовсім інакше; тому я так спокійно й розповідаю про цей випадок, а тоді, напевно, був розлютований неймовірно.

Не був я щасливішим і відвідавши молодого артиста С., що ставав відомим. Місцем свого походження й прізвищем — земляк. Від православного батька, але мати полька і, очевидно, на юнака мала величезний вплив. Звідси інші симпатії, інший гурток знайомих: красиві, вишукані манери, уважний до костюма; товариство його — поляки; і я для нього був більше ніж чужий. Починається розмова, що ось, мовляв, у Києві відкрито школу.

— Аякже, чув. Це дуже симпатично, школи нам дуже потрібні в провінції. Знаєте — там морок, до цього всі повинні ставитись більш ніж співчутливо.

— Так ось я й користуюся з цього. Звернувся до всіх художників, звичайно, не грабувати їх, але кожен, гадаю, дасть щось із трудів своїх.

— Авжеж, авжеж, це таке святе діло: кожен дасть, що може.

Так соловейком виспівував молодий художник, і це зовсім не гаразд: погана ознака! Тут, гадаю я, або одержу якусь незначну дрібничку, або зовсім нічого не одержу. Але я вже вирішив вести справу до кінця.

— Ви, наприклад, пожертвуєте хоча б з ваших чудових рисунків будь-що.

— Ах ні, уявіть, що нічого не можу, ви так невдало зайшли. Ще вчора я міг би з вами дечим поділитись, але сьогодні у мене зовсім нічого нема.

Стіл і майстерня завалені рисунками.

Я посміхнувся і подивився йому в очі.

— Чого ви на мене так дивитесь?

— Та так, думаю, зі свого досвіду, що ви і вчора мене так само прийняли б, як сьогодні.

— Ах ні, будь ласка так не думайте. Я неодмінно з вами поділюсь, я навіть думаю, що я для школи невеличку картинку напишу: адже це майже у мене на батьківщині школа.

— Дякую вам, а поки що, чому б вам не дати хоч би одей рисунок коня, кинутий на підлогу?

— Не можу, це в мене приготований і має бути закінчений для Бегрова<sup>37</sup>.

— Ну пробачте, що потурбував.

Я дуже вишукано, ввічливо був випроваджений і ретирувався.

У симпатичному йому колі С... жертвував досить широко.

Я пішов і незабаром був цілком утішений, потрапивши до його ж ровесника, такого ж молодого, що почав набувати слави, артиста п. Крачковського. Я до нього з'явився, а від нього наче світилося навколо, він сяяв як в ореолі.

Я страшенно люблю і не можна не бути зворушеним виглядом молодої людини, яка щойно одержала велику золоту медаль.

Людина сповнена надій, вона їде за кордон — Рим, Париж і т. ін. Згодом це ступується. Перша хмарка буде зараз же — це писати звіт в Академію: що бачив і як зрозумів те, що бачив; а майстри пензля часто мають просто хронічну огиду до пера.

Але огиду переборено, перший звіт сьак-так написано. Набігає друга хмарка: що писати? Оригінальне, нове, чого ще ніхто не писав! І тут починаються такі муки, що на кінець строку закордонного відрядження від ореолу нічого не залишається; часто їде як орел, а повертається наче мокра курка. Перша прилюдна виставка, критика; тут уже підбиваються підсумки. Наука вчить, а життя доучує, і це буває зовсім не так весело.

Нічого подібного, звичайно, і на думку не спадало молодому художникові, що переживав славні перші хвилини.

Коли привіталися, він перший заговорив.

— Ви чули про мій успіх?

— Звичайно, дуже радий, я з приємністю оглядав вашу виставку.

— Так, я тільки що прибрав; я, знаєте, мав великий успіх; я багато продав. Багато що взяла в мене Академія. Шишкін невдоволений з мене, він хоче, щоб я виколюпував кожну травинку. А що мені травинка! Я бачу загальне і в такому дусі думаю далі працювати; кожен повинен сказати своє.

Після невеличкої заминки мовчання почав я обережно свою пісню.

— А я, знаєте, до вас, так само як і до всіх ходжу, прийшов просити вас, чи не приділете якогось, хоч невеличкого етюда; вам збитку не буде, а для нас надто важливо мати все-таки взірєць, як люди працюють.

— З великою приємністю, мені про вас говорив ваш учень І. Ф. Селезньов. Я гадаю, ми всі вам повинні постачати, хто що може. Я дам вам кілька своїх етюдів.

І щасливий молодик почав відбирати, що він може дати зі своїх залишків конкурсної виставки. Широкою рукою він почав відкладати для школи. Мені довелось його тільки стримувати.

— Що ви, голубе! Це вже не етюд — це ціла картина?!

— Ну, а як же, це, знаєте, треба, це «Сутінки» — картина з околиць Житомира; мені цю річ хвалили. Це, знаєте, якщо будете говорити про настрої, ви можете це показати.

— Дякую вам, тільки це вже нагадує грабунок.

— Дурниці!

Набрав цей милий хлопець десятків зо два.

— А як же, дорогий Євстахію Олександровичу<sup>38</sup>, з рамами? Їх треба повиймати.

— Як повиймати? Та я без рам і не дам! Який же це етюд без рами? Це неможливо. Я вас попрошу виставити їх так, як вони є.

— Я, далєбі, не знаю, як вам дякувати, тільки рама — це ж капітал для самого художника.

— Е, облишмо розмову про це. Ви, мабуть, ще зайдіть. Це все пейзажі, а я вам дістану кілька жанрових етюдів. У мене приятель хороший хлопець і дуже талановитий, ви, напевно, чули, — Богданов<sup>39</sup>. Я у нього візьму неодмінно, ми з ним одного складу, він з радістю.

Справді, я мав від нього пару солідних етюдів.

Я вийшов від Євстахія Олександровича просто збагаченою людиною.

З моєї поїздки в Петербург це найсильніші враження.

Іхав додому з солідною колекцією художніх предметів і міг обставити нашу школу і надати їй одразу пристойного й належного вигляду.

У 1877 р., в лютому, було влаштовано першу виставку картин у залі дворянського зібрання з платнею за вхід, збір від якої призначався на користь школи.

Основною виставки стали картини сім'ї пп. Терещенків; дали охоче і інші громадяни міста. Виставка була повна картин і красиво, хоч надто просто, улаштована.

Рекламувати виставку, притягти до неї увагу громадськості допомагала мені Соф'я Василівна Тарновська, дружина ретельного збирача українських

старожитностей<sup>40</sup>. Показна; гарна пані, яку всі називали гетьманшею, вона пропагувала серед нашого бомонду. Саме вона придумала улаштувати перший день для обранців. День відкриття виставки з платнею за вхід карбованець. Квитки були надруковані завчасно, які добра гетьманша взялася розповіджувати.

У моїй пам'яті мелькає дивовижна постать однієї молодой панійки. Вродлива брюнетка, дружина видатного чиновного діяча в Липках. Вона взялася продати кілька квитків. Мене примусили зробити їй візит.

— О! я багато продала ваших квитків,— одразу заявила вона.— Я їх збувала скрізь: у генерал-губернатора, у губернатора, скрізь. Беріть, кажу, це на добре діло, і від мене даром ніхто не пішов.

Я від широкого серця дякував вродливій чорноокій панійці. Потім зайшов до неї в переддень відкриття виставки.

— У мене багато ваших грошей, я ще не підрахувала.

Говорила вона з невеличким збудженням і вогниками в очах. Я знову широко дякував їй, просив, щоб вона вже разом із Соф'єю Василівною підрахувала.

— О! у мене багато бенефіцій — я її відвідаю.

Я пішов просто до гетьманші потішити, що вона має таку старанну помічницю у так широко задуманій нею справі.

Я був дещо здивований, що Соф'я Василівна мене вислухала і не виявила ніякої радості. Слухала вона мене з якоюсь холодною вдумливістю і одразу ж повеселішала, коли її двоюрідна сестра заявила:

— А знаєш, Соню, я твоїх п'ять квитків продала,— сказала це і тут же дістала і вручила гетьманші гроші.

— Ну, справи ваші посуваються потрошку,— сказала Соф'я Василівна, звертаючись до мене.— Сподіваюсь, що наш день удасться.

Згодом уся справа з'ясувалась. Жодної душі не потрапило до нас на виставку з квитками чорноокої панійки, її самої я більше не бачив. Казали, що вона, бідолашна, хвора, чи то невеличка психопатія, чи то зловживання морфієм у неї було. Коли б я не знав цього, сказав би просто, що панійка брехуха, а так уже, коли чуєш таке, то думаєш: бог з нею, і нічого більше.

День відкриття виставки 27 лютого вдавсь. Було відвідувачів близько 80 осіб. Зібрали грошей 205 карбованців. Розуміти треба, що були й бенефіції.

Було й те, що називають нещастям усіх виставок. При влаштуванні було пробито одну цінну картину. Публіки ще не було, картину зняли і протягом ночі залікували і заретушували: цілу ніч мочили, сушили, прасували, зафарбовували і знову сушили. На ранок усе було готово, усе зроблено у величезному секреті. Та, на жаль, його знала одна жінка, а тому скоро довідався про це і власник картини. Примчав, довго дивився, але нічого не побачив і навіть розмови про це не почав. Йому здалося можливим думати, що тут просто пуста плітка, або якщо й пробито картину, то чийсь іншу.

Влітку 1877 р. я їздив у Згурівку, в маєток Петра Аркадійовича Кочубея<sup>41</sup>. Він знав мене ще юнаком. П. А. був головою імператорського Російського технічного товариства у Петербурзі. Я мешкав у його домі і часто дещо малював для прилюдних лекцій.

Погостював у нього дві доби, розповідав про школу, і, коли від'їздив, мені, чисто як попові на церкву, ткнули 100 карбованців; я вдоволений поїхав. Потім у школі побувала дружина Петра Аркадійовича Варвара Олександрівна і передала нам три невеличкі етюди роботи Бейдемана<sup>42</sup>, Боголюбова<sup>43</sup> та Клевера<sup>44</sup>; перші два незначні, а останній чудовий!

Не можу не відмітити таких характерних випадків, як, наприклад, граф Саллогуб, залишаючи Київ, прислав зі служником без найменших пояснень згорток цінних фотографюр, а я його дуже мало знав, зустрівав десь у домі.

Те саме зробив п. Бостунов і теж — залишаючи Київ. Цього шановного громадянина ми ніколи і на очі не бачили, а тимчасом в його посилці, між різними етюдми, ми знайшли етюд пензля знаменитого нашого Іванова<sup>45</sup> та один рисунок, доколінне зображення жіночого оголеного тіла, чудово студійованого і дуже гарно тушованого.

Тут доречно пригадати ще випадок широкої до нас прихильності. Вона виявилась на кінець перебування в думській крамниці.

Була зима дуже сніжна й сувора, але учні нас не залишали. Ходили діти і дівчата, серед останніх була одна, царство їй небесне, предобра якась душа. Нічого ефектного вона собою не являла: невисока на зріст, завжди у чомусь темненькому, мереживце на ній темненьке; усе це виглядає якось скромно.

Здавалося б, її й не помітити нікому, але Олену Яківну Б. усі знали, і вона всіх знала; особливо, що кому потрібно, від неї нічого не приховувалось. Ось тут вона, часто якнайпотайніше, намагалася завжди щось зробити. Любила школу нашу, любила рисувати. Але останнє у неї начебто не відіграло першої ролі, а ось вона зацікавилась усім життям школи і була другом усіх у школі. Все вона знала і все займало її. Якось О. Я. почала зі мною розмову, яку, здавалося, можна вести скільки хочете, але слова так і залишаться словами.

— Крамниця наша жаклива, — сказала О. Я., — у ній простуджуються не тільки діти, але й дівчата, і коли б приміщення було більше підхоже, ручусь, що у нас з'явиться публіка з Липок, публіка, яку не злякає платня, і кошти збільшаться.

Я міг відповісти лише одне, що коштів поки що нема і ризикувати ми не можемо.

Як же ми здивувалися, коли вона одного дня з'являється і в своєму чорному фартусі різними купюрами приносить 600 карбованців, просячи прийняти ці гроші, не турбуючись ні про строк повернення, ні про проценти.



Вона більш ніж певна, що із зміною приміщення справи грошові настільки поліпшаться, що повернути частинами ці гроші буде зовсім не важко, а що це її особисті гроші і в даний момент їй зовсім не потрібні.

Подякував добрій дівчині і почав думати про краще приміщення.

Але зима наближалась до кінця, і ми завершили навчальний сезон у крамниці.

Звичайно, чимала частина цього капіталу, що наче з неба до нас впав, була ще до весни витрачена.

І хоч було мені бажано якнайшвидше повернути цю великодушну позичку, проте матеріальне становище, з одного боку, і ідеальна безкорисливість Олени Яківни, з другого, привели до того, що борг був повернутий лише через багато років і... спадкоємцям Олени Яківни. Її вже не було серед живих.

З цифрою однієї бенефіції на користь школи промайнула в пам'яті постать Івана Петровича Новова. Напевно, добра людина, збирач творів живопису старих майстрів (до нових він, звичайно, ставився згорда), невисокий, дуже літній пан, мав здорову, дуже молоду дружину, в якій розливав чай, коли та, ліниво розкинувшись, сиділа в пеньюарі тут же. Був Ів. П. наполегливий любитель і збирач і... знавець, ви гадаєте; навпаки, напрочуд не розумівся на тому, що збирав.

Тепер я бачу, що це явище зовсім не рідке, але тоді був дуже здивований.

Був у нього чудовий Фердінанд Боль<sup>46</sup>, звичайно придбаний за Рембрандта<sup>47</sup>. Иван Петрович ним захоплювався, і цілком справедливо. Але поруч з цим висів справжній лубок з грубо синьою водою, з жовтими будовами, і він з гордістю стукав по полотну і казав:

— Це у мене справжній Каналетто<sup>48</sup>.

— Що ви, Іване Петровичу, що ж тут схожого на Каналетто?

Іван Петрович вважав це питання ніби за пусте, уважно й серйозно дивився на свою річ і урочисто мовчав.

Я був тоді молодий і, мабуть, неспокійний і тому не вгамовувався.

— Ви ж знаєте, Іване Петровичу, як чудово Каналетто малював фігури у своїх ландшафтах, а це ж мазанина без найменшого розуміння.

— О, коли б ви знали, де і від кого я придбав цю річ! Ні, ви не сперечайтесь, ви вдивіться.

Я не сперечався, сповнений величезного подиву.

Іван Петрович бував у Петербурзі, вимагав для Києва Академії художеств, і не важко уявити, чим я був у його очах: так, якийсь дріб'язок. Це анітрохи не заважало йому ділитися зі мною дублетами гравюр і давати невеличкі бенефіції на школу.

Ця зовсім не зла, видимо, людина була причиною смертельного засмучення художника Будкевича.

Останній написав голівку Христа: невелике зображення, але дуже делікатно відчуте. На мою думку, дещо слашаве, проте Йосип Костянтинівич Б. був дуже зі своєї праці вдоволений.

Новов побачив і купив. І підписати не підписав, але всім казав, що це у нього Іван Миколайович Крамської. Марно я намагався його запевнити, що тип Христа у Крамського зовсім інший, нічого спільного з цим не має, що це пензель чисто Будкевича. Вони приятелі з Крамським, це правда, але це нічого не доводить.

— Ні, ні, Будкевичу ніколи так не написати, я ж знаю, це у мене справжній і чудовий Крамської...

Для Будкевича це не було таємницею. Він страшенно ображався цим, і як тут не сталося хоча б невеличкого кровопролиття, я вже не знаю.

У 1878 р., листопада 23 дня була в залі думи виставка на користь школи, улаштована з ласки і старання В. В. Тарновського; кажу так тому, що він дав кошти і весь свій надзвичайно цікавий історичний музей, який він збирав ціле своє життя, не шкодуючи коштів. Збирав усе, що стосувалося історії Малоросії, дуже багато гравюр, рисунків, портретів, костюми, посуд, зброю, багато цікавих документів, наприклад гетьманські універсали тощо. Малокультурне місто, в якому до певної міри ідеями обрусіння придушено всякий інтерес до свого близького рідного минулого, мало цікавилось цією виставкою. Із 130-тисячного населення на той час протягом 22 днів виставку ледве відвідала тисяча чоловік. Надаремно репортер однієї газети докоряв публіці, це справі не допомогло.

Тільки завдяки безкоштовному приміщенню, бенефіціям та витратам, що їх узяв на себе предобрый В. В. Тарновський, склалася сума на користь школи у 317 карбованців.

На жаль, треба сказати, що місто хоч і розрослося, тепер у ньому мешканців мало не 300 тисяч, а воно від цього не стало культурнішим, наскільки можна судити з осіб, яких обрано для захисту міських інтересів і які випустили цю дуже цінну колекцію, що її ладен був пожертвувати улюбленому своєму Києву В. В. Замість подяки почалися такі міркування, що зачепили його самолюбство, і він одразу, як то кажуть, зняв це питання з черги і пожертвував усю свою багату колекцію місту Чернігову. Тепер той, хто цікавиться історією краю, його зовнішньою обстановкою, мусить відправлятися в місто Чернігів, де побудовано для розміщення колекцій дуже хороший будинок, і там знайомитися з історією минулого.

Згадую як курйоз, що в цей же час я звернувся через генерал-губернатора у Петербург просити від казни допомоги школі. У цьому брала участь така впливова людина, як Петро Аркадійович Кочубей. Результат вийшов дивний: мені надіслали папір, який зберігся у моїх документах. У ньому викладено такі вимоги:

1. Школа повинна бути під наглядом щодо викладання Строгановського училища (?)

2. Школа повинна бути у чийомусь віданні, хто мав би призначати і добирати як викладачів, так і завідувача школи.

*Про це у проханні нічого не сказано, а тимчасом право завідування школою Мурашко залишає, очевидно, за собою:*

*3. Порушення клопотання про субсидію школі паном Мурашком, а не міською думою, не відповідає порядку.*

Цілковита байдужість до інтересів справи, недовір'я до людини і цілковите ігнорування будь-якого значення в ініціативі так і прозирають у цьому папері. Проте він написаний у цілковитій відповідності до статей закону, таких-то циркулярів і роз'яснень за такими-то номерами, і мені вже далі чогось добиватись у цьому напрямку було марно.

Не можна не згадати добрим словом пересувної виставки та її перших розпорядників, що супроводили виставку, які ставились до школи дуже тепло.

Ще до відкриття нашої школи з виставкою з'явився у нас прекрасний наш жанрист покійний В. Г. Перов<sup>49</sup>. Наступного року супроводив її Г. Г. Мясоедов<sup>50</sup>. З цією шановною і великого розуму людиною я вже познайомився. Мясоедов був такий привітний і добрий, що не тільки відвідував школу, але навіть у нас, на очах учнів, написав жіночий етюд. Позувала моя дружина в малоруському костюмі.

Потім був дуже прихильний до нас художник і барин, власник маєтку в Курській губернії і невеликого кінського заводу, портретист коней, їх знавець і аматор Олександр Дмитрич Чиркін<sup>51</sup>, який дуже пропагував школу. Він охоче відвідував школу, коли перебував у Києві. І ми одного разу ухитрились добути якусь замухрижку шкапу і втягли її в школу. Олександр Дмитрович писав лише плеканих і заводських коней. Тут, побачивши у нас отакого россіанта, захопився новим сюжетом і з нього теж написав нам дуже милий етюд, залишивши нам прекрасну про себе пам'ять.

Але більше від інших за часом працював і служив Товариству передвижників художник Павло Андрійович \* Івачов<sup>52</sup>. Його вплив і на нас позначився чи не більше за всіх попередніх.

Приїзд виставки — це було для нас свято; я вимагав від учнів не дивитись, а просто вивчати майстрів виставки. З дозволу предоброго Павла Андрійовича учні школи потрапляли на виставку рано-вранці, до появи публіки, робили невеличкі нотатки олівцем і фарбами. Тут був я обов'язково і ціла група старших з учнів нашої школи, які багато чим зобов'язані виставкам у своєму розвитку. Через відсутність музею чи постійної виставки це був єдиний стимул художнього розвитку, окрім того, що було в школі.

Пересувні виставки потрапляли у Київ звичайно наприкінці року, і протягом багатьох років їх супроводив П. А. Івачов. Наприкінці ж року звичайно збирались роботи учнів, і П. А. незмінно брав участь у розгляді учнівських

\* Помилка Мурашка — треба Андріанович. Ред.

робіт. Тут же вирішували, кого удостоїти перевodu до старших груп. Так складалась невеличка рада. Молодь цим дуже цікавилась. Але ми всіма силами старались не балувати молодь, не дратувати її самолюбства різними заохоченнями, такими як медалі, перші номери тощо. Нічого цього у нас не було, на все це ми дивились як на щось просто шкідливе.

Самолюбства нашим молодим артистам ніколи не бракувало (я гадаю, це почасти вже така сфера), та молодість взагалі самолюбива — навіщо ж тут підливати ще масла у вогонь. Рада закінчувалась, роботи вивішувались, і я передавав усе те, що вирішувала рада; пояснював, чому так, а не інакше; пояснював, що добре, а що погано, — усі жадібно це вислуховували.

Перші передвижники широкі були люди, і широкими були їхні дії, але тепер уже не те, завелась у них деяка формалістика, вже чогось вони бояться, щось ревниво оберігають; усе це зрозуміло, але сумно, хоч по-своєму справедливо. Правда, ми вже й самі тепер не бідняки, у Києві в нас свій музей. Він привітно для всіх відкритий і приступний, він з гідністю виконує свою роль, особливо коли в ньому така чудова людина директором, як М. Ф. Біляшівський<sup>53</sup>.

Згадуючи про передвижників, про їх співчуття до школи, я мушу сказати, що й Академія художеств теж приділила дещо із своїх багатств: прислала десять різних, дуже цінних етюдів, між якими були хороші майстри, як Боголюбов та ін.

Глибоко зворушив нас Костянтин Аполлонович Савицький<sup>54</sup>, приславши нам з Вітебська колекцію своїх дуже хороших етюдів.

Ми знали один одного трохи з Академії, я давно його втратив з очей і не знаю, хто йому нагадав про нас. Це була зовсім несподівана люб'язність.

Академік Пармен Петрович Забелло<sup>55</sup> запрошений був зробити погруддя Мик. Арт. Терещенка. Приїхавши до Києва, П. П. неодноразово бував у школі і навіть, на науку учням, виліпив невеликий барельєф.

Цікавий і дорогий мені був Микола Миколайович Ге завжди, а на початку розвитку школи він відіграв значну роль. Його вмілому, красивому, впливовому слову ми багато чим завдячуємо. Він перший звернув увагу на забавну, бідну, убогу школу, якою вона була спочатку, займаючи приміщення однієї середньої розміром крамниці в думі (тепер у ній молочна). Він перший почав нас рекламувати в Липках (у нашому аристократичному кварталі). Так, якось у домі п. Маркевича його обступили баришні різні, допитуючись, хто такий Мурашко і що він таке.

— Та вам що, власне, треба знати? Хто були його татусь і матуся, то я сам не знаю, хто його татусь і матуся, а Мурашко відкрив школу, і я вам раджу піти подивитись.

Шановний професор, пригадуючи сімдесяті роки, казав, що справжня школа була саме в крамниці.

— Тепер це установа, — казав він багато років пізніше, сидючи вже у великому світлому приміщенні. — Пам'ятаєте, як бувало, під час нашої

бесіди з учнями, з чорного ходу ввійде якийсь поліцейський чин \* і тут же сяде, слухає всі наші суперечки, і все це невинно, без усякої поганої думки.

Микола Миколайович не жив у Києві. Але, живучи у себе під Ніжином, у невеличкому своєму маєтку, де в нього була і майстерня<sup>56</sup>, М. М. час від часу приїздив у Київ. Перші роки школи М. М. був якось особливо до нас прихильний і обов'язково заходив до школи. Потім минали цілі роки, а він і не зазірав. Так що можна сказати — ми його прихильністю користувались якось періодично.

Налітав до нас М. М., збиралися роботи старшої групи учнів. Ніяких особливих засідань М. М. не визнавав. Тут же у присутності учнів усе це переглядалось і розбиралось. Кого треба хвалити — хвалили, а кого треба рознести — розносили і по-батьківському пробирали. Ге вважав, що секрету щодо цього бути не повинно:

— Нехай слухають, на якій підставі ми будемо вирішувати так чи інакше.

І ось була така картина: професор, тісно оточений учнями. Перед професором розкладені рисунки. І Микола Миколайович так просто звертався:

— Як це ви, такий славний юнак, а ніс у Люція Вера<sup>57</sup> зробили так погано, це якась картопля, а не ніс. А ось цей, окатий, як вас звуть? — звертався професор до іншого.

— Гетьманенко!

— Бач, прізвище яке хороше! У нього добре! Він навіть відчув, як кінець носа роздвоюється. Адже він роздвоюється. Ви помацайте себе за ніс.

Усі мацають і посміхаються.

— А чого це ви ескізів не робите?

— Важко, Миколо Миколаїчу!

— Ось ви й робіть те, що важко! А то ж що? Ви думаєте тільки легке робити, ач які! — казав професор, мило, привітно й добродушно посміхаючись. — Ось я пробуду деякий час у місті, а ви в цей час приготуйте мені ескіз. Я вам загадаю і тему на нього, ну хоча б спокушання Христа.

— А можна з Гоголя що-небудь? — питає хтось з юрби учнів.

— Г-м! Що ж ви мені нарисуете з Гоголя? Це щось із тих пик, які нас оточують? Та ж на це дивитись просто в житті — і то дуже нудно і набридло все це, а ви ще й рисувати хочете. Ні, вже ви мені зробіть те, що я вас прошу; ось почитайте гарненько та й зробіть.

Ге слухались великі і малі, розвинені і нерозвинені. Великі і розвинені його розуміли і з бесід його виносили щось оживляюче й хвилююче. Нерозвинені розуміли мало, бо Микола Миколайович не знижувався і не вмів понизитись до своєї аудиторії. Він казав, наприклад: а ви знаєте, панове, що в середні віки було те-то і те-то, або що у вік Відродження було те-то й те-то.

\* Протягом кількох місяців ходив до школи у вільну годину і старанно малював якийсь околочничий.

Нічого про це більшість нашої аудиторії ніколи і не чула, а втім дещо з того, про що так красиво говорив старик, вона схоплювала, тим більше, що цей гарний мальовничий старик ставився до всіх надзвичайно благодушно, говорив просто, ясно, переконливо й широко. Його дуже любили слухати, і можна бути певним, що діти, можливо, його мало розуміли, але його надзвичайну лагідність і добрість відчували. Мені здається, що хто хоч раз його бачив, той діставав глибоке, незгладиме враження. А деякі натури з юнаків йому безумовно підкорялись: кидали курити, замислювались над такими питаннями, над якими молодь звичайно не замислюється. Від нього у нас з'явилося вегетаріанство.

Старик Ге ще повний сил потрапляв до нас і протягом багатьох років. На наших очах він сам видозмінювався у своїх переконаннях. Нижче мені ще доведеться говорити про нього.

Виставки, відвідування художників доповнювали роботу в школі, розширювали кругозір учнів та їх художній розвиток. На кінець перебування школи в одній з крамниць думи утворилася вже така група юнаків, з допомогою якої вільно було виконано замовлення іконостаса для одного з сільських храмів Полтавської губернії. Це їх надзвичайно пожвавило і дало заробіток.

Розповівши про художників, які зацікавились школою й прийшли їй на допомогу, я обов'язком вважаю згадати добрим словом професорів університету св. Володимира \* О. С. Шкляревського<sup>58</sup> та П. В. Павлова<sup>59</sup>, що дуже допомогли мені при утворенні школи своїми порадами як люди широкоосвічені, що тонко розуміються на мистецтві.

Я був завідуючим і викладачем і являв собою всю адміністрацію школи, але я б дуже погіршив, коли б не згадав про Павла Михайловича Попова, свого помічника, давнього свого приятеля, який з перших же днів існування школи був при ній і заступав мене під час моєї відсутності. А відлучатися доводилось, тому що в мене було кілька уроків у реальному училищі. Я вважався там на службі і кинути їх не міг.

Мені так хочеться згадати Павла Михайловича добрим словом: він на це більше ніж заслуговує. Його вже нема на цьому світі, про нього можна вільно говорити. Мені здається, що пам'ять про таких людей повинна зберігатися. Чим уважніше, щиріше, глибше згадувати таких людей, тим краще; це духовне спілкування з душею чудової людини неминуче має очищати і підносити нас...

Павло Михайлович був у душі найчистішої води артистом-художником, це була дуже приваблива, скромна людина. У школі всі його любили і поважали. Це не був якийсь дипломований художник, але він палко любив мистецтво і дуже добре його розумів. Він не мав, як-то кажуть, школи, але це

\* Нині Київський університет імені Т. Г. Шевченка. *Ред.*

затушовувалось його талановитістю й розумом. Коли говорили про якісь особливі методи і системи викладання, він з таким невинним лукавством посміхався собі у вуса. Він любив мистецтво і чудово розумів його. І чого ж більше!..

Як художник він зробив небагато. Життя не дало йому можливості дістати своєчасно ту багаторічну дресировку, що випадає на долю іноді зовсім нехудожників, які лише в силу дресирування дуже часто сходять за таких.

Цілком надаремно кажуть, що талант виб'ється на дорогу. Ні, життя й доля можуть накинути таке ярмо й пута, що він не тільки не виб'ється, а й не поворухнеться. Стиснутий, наче в лещатах, рано нажитою сім'єю і всілякими життєвими злигоднями, він битиметься, битиметься і далеко не зробить того, що міг би зробити в інший час і за інших умов. Досить взяти лише до уваги тогочасні умови, років тому сорок. У нас ні музею, ні школи, ні виставок: спробуй художній талант розвинути. П. М. народився 1838 р., здобув освіту в одному з провінціальних морських кадетських корпусів у Миколаєві. Син військового міг би повторити кар'єру свого батька, але любов до мистецтва, що виявилась ще в корпусі, примусила стати на тернистий шлях провінціального живописця. Засобів до життя ніяких, отже треба було взятися, головним чином, до образів.

Головним стимулом розвитку П. М., забавно сказати, стала виставка картин, що випадково потрапила до нас, зібрана якимось Змієвським і відкрита в залі університету 1860 р. Збірка була з іноземних майстрів і дуже-дуже непогана, але справи цієї виставки були такі погані, що вона з Києва і вибратися не могла. Антрепренер її втік, а автори і власники картин змушені були вжити надзвичайних заходів, щоб ліквідувати справу, яка не вдалась. Ахенбах, наприклад, подарував свою дуже хорошу картину нашій Академії художеств, щоб тільки річ не пропала. Тут, копіюючи з картин, розвивався П. М., тут початок розвитку, до речі пригадати, і професора В. Д. Орловського<sup>60</sup>. Останній для свого дальшого вдосконалення дуже просто поїхав у Петербург, а П. М. Попов цього зробити вже рішуче не міг. Він уже будучи літнім тільки добився диплома на право викладання у середньо-навчальних закладах, та й цим правом П. М. майже не користувався, хоч пробував і не без успіху. Але йому, справжньому живописцеві-аматору, наша формально чиновницька педагогічна діяльність була не до серця, і він її залишив.

Павло Михайлович міг написати портрет, слабкий щодо художньої техніки, але схожий; він багато писав образів. Вони не оригінальні, але зроблені завжди зі смаком і красиво; копіював же він просто бездоганно.

Завжди веселий, вічний фантазер і чудовий оригінальний оповідач. Його розповіді ніколи не мали якоїсь вигадливої теми, але вони влучно, образно й живо малювали вашій уяві картину за картиною.

Він непогано володів олівцем. Його карикатури не злі, але багато в них часто дуже забавного гумору, і як в розповідях, так і в рисунках зовсім



нічого скабрезного. Ці непорочність і чистота несвідомо всіх приваблювали до нього. Усі його розповіді — плід його тонкої спостережливості.

Ось, наприклад, один з його милих жартів. Один час у гуртку моїх знайомих захоплювались гімнастикою, грішив нею і я; і ось П. М. каже до третьої особи, вказуючи на мене:

— Знаєте, він почав гімнастичні вправи тягарями, і ви знаєте, яка послідовність, — каже він з витягнутим серйозним обличчям і піднесеним угору пальцем. — Він почав з двох порожніх коробок сірників і буде по одному сірнику додавати кожного дня; можете собі уявити, до чого він може дійти, він піднімає кілька фунтів.

Усе разом узите примушує мене сказати, що з Павлом Михайловичем зійшов зі сцени великий художник, якому життя не дало можливості розгорнутися.

Я радий віддати належне пам'яті Павла Михайловича, тому що на перших кроках школи його вплив був дуже благотворний. Він підтримував чудовий загальний настрій у школі.

Такий був Павло Михайлович. У школі було бідно, але бадьоро й весело. Учнів спочатку була невелика група, усі були знайомі між собою і дружні, відчувалася теплота взаємин. Життя школи проминало серед безлічі незручностей (досить згадати, як було взимку з дверима просто на вулицю), але всі їх весело зносили, ніхто не скаржився. Усі бачили і відчували, що широко робиться все, що можна, і скаргам, будируванню, критиканству, до якого ми дуже охочі, не було місця...

За характером школи одразу склалися рівні стосунки з дорослими і дітьми. Відсутність адміністрації надавала всьому дещо своєрідного й незвичайного вигляду. Школа зростала. На кінець 1878 р. було вже записано близько ста учнів і учениць. Виникали дедалі серйозніші і складніші запити з мистецтва.

Неминуче серед такої великої кількості учнів не всі були однаково цікаві. У числі інших з'явилась і погань-юрба, та юрба, яка до чого не торкнеться, усе принижує, зате, з другого боку, з'явилися такі, що вимагали до себе найсерйознішої уваги. З'явилися міцно підготовані в інших школах і бажали продовження свого розвитку. Становище — мало сказати делікатне, становище просто хвилююче.

Я відчував, що в школі повинен бути майстер, і великий майстер, який би на все відповів не тільки словом, але й ділом. Ні я, ні Павло Михайлович Попов, задовольняючи масу, не були настільки міцні в мистецтві, щоб вести юнаків так, щоб вони не сумували за вищою школою, до якої потрапити не всім можливо.

У матеріальному відношенні школа нас, двох працівників, не забезпечу-

вала, і Павло Михайлович, одержавши 1878 р. велике замовлення ікон до іконостаса, школи не відвідував.

У цей час з'явився у Києві киянин за народженням, але такий, що, по суті, дуже мало й рідко до цього жив у Києві; маючи кошти, він постійно подорожував, приятель мій по Академії Йосип Костянтинович Будкевич. Він погодився допомогти мені, приходити вечорами до школи, зайнятися зі старшою групою учнів. Європеець за розвитком, він мав що сказати юнакам, і його пояснення з великим почуттям пригадує М. К. Пимоненко<sup>61</sup>, який був тоді у старшій групі учнів.

Йосип Костянтинович був дуже розумний, привітний, охочий до розмови співбесідник. Учився в Академії, одержав там силу всіляких медалей, мало не всім (це система старого академічного виховання), але він все-таки не був і не став від цього художником у тому значенні, як ми це розуміємо. Він коли-не-коли писав портрети сумнівної схожості, збирався все життя щось зробити, написати якусь річ, але так і не написав. Чудово копіював в Ермітажі з Рембрандта, працював то біля Кост. Маковського<sup>62</sup>, то біля Крамського, а пізніше, за кордоном, біля деяких іноземних художників; цікавився написати голову Христа, збирав до цього етюди з натури. Усе йому здавалося, що ось ще трохи повчиться і тоді вже у нього справа піде. Маючи майже п'ятдесят років, Й. К. надумав, що йому треба покопіювати ще з Веласкеса<sup>63</sup>, і він їде у Мадрид. Але копії вийшли гірші від попередніх, рембрандтівських...

У 1895 р. померла ця мила й усіма любима людина. Картини він так ніякої і не написав. Залишив ескізи, які навіть дуже цінилися у старій Академії. Ці ескізи розумної людини, що багато вчилася, являли собою вправну, але цілком холодну орнаментистику з людських постатей. Такі у нас ілюстрації покійного Агіна<sup>64</sup> до біблії. Такі ескізи мають невелике значення, як і враження, що його вони справляють. Ми вимагаємо від художника йому особисто притаманних уявлень і творчості.

Художник часто являє собою плід зерна, що впало на кам'янистий сухий ґрунт, який може і не дати йому нічого для його розвитку. У свою чергу ніякий родючий ґрунт не зростить сильного художника, коли зерно погане, коли про це не подбає сама природа художника, давши йому ту особливу силу, силу пам'яті, силу вразливості, силу уявлень, які і становлять найцінніші частини душі митця.

Нездатність прикласти до особистої творчості свої широкі знання й високе уміння, звичайно, не перешкождала Йосипові Костянтиновичу бути найвищою мірою корисним і бажаним у ролі вчителя нашої школи.

Й. К. Будкевич працював у школі від середини зими до припинення вечірніх занять. Із збільшенням дня — занять при лампах не було. Я доповів Іванові Миколовичу, що хоч Й. К. запропонував нам свої уроки безкорисливо, але що непогано було б приділити йому щось начебто із внесків учнів. Хоч у мене нічого не було, внески витрачались на поточні потреби школи.

— Що ж би ви думали йому дати? — спитав Іван Миколович.

— Та хоча 6 карбованців 75—100,— сказав я.

— Ну, дайте йому 100 карбованців.

Я відніс йому — це був несподіваний сюрприз: Й. К. був дуже вдоволений.

У першій половині вісімдесятого року у нас у звіті промайнуло ім'я викладача ліплення з глини Сігізмунда Карловича Мисловця. Учителю реального училища, мій співпрацівник, чудова людина, незмінний касир нашої вчительської каси. Усі його надзвичайно любили. Ретельний працівник, у чудовому порядку тримав він усі роботи своїх учнів. Але він анітрохи не був артистом. Вихованець Празької школи — закладу, подібного до нашого Строгановського училища, де як вогню боялись усього ледь-ледь живого й художнього, уявляючи, що в такий спосіб вони виховують якихось практиків для промислового мистецтва, але з цієї витівки, крім щонайnudнішої убогої односторонності, ніде нічого не виходило.

У нас чудова глина, і ми залучили Сігізмунда Карловича, який повинен був нас повчити. Він і вчив нас поводитись з глиною з усякими вправними промивками, підчистками, скобдилками. Технічний бік справи він знав досконало; робота була чиста, але відгонила ремісничістю.

Треба бути справедливим, С. К. був учнем хоч і nudної, але по-своєму серйозної школи; він чудово знав математику й креслення. У цій галузі точність і педантична чистота роботи, мабуть, були значно доречніші, і С. К. вносив свою частку користі, хоч брак душі, яку урізала дика, нечула школа, позначався й тут.

Сігізмунда Карловича я все-таки час від часу залучав до нашої школи. Людина він був дуже хороша, та й іншого знавця поводитися з глиною на той час у Києві не траплялось.

Крім П. М. Попова, допомагали в школі деякі старшого віку учні, яких ми називали репетиторами.

Ідея учнів-помічників або, точніше кажучи, ідея їхньої допомоги завідувачеві народилась разом із заснуванням школи. Справа в тому, що до школи з'явилися не самі діти чи люди, цілком не обізнані з мистецтвом. Навпаки, разом з ними прийшли юнаки, що вже десь учились, яким бажано було продовжувати дальший свій розвиток. Серед таких часто траплялися круглі бідняки, яким треба було якось пристроїтись, уладнати свої питання життя: їжу, квартиру, одяг тощо. І ось деякі влаштовувались просто при школі. Першим з таких був Котляревський Матвій. Син міщанина, різьбяр хрестів та образків з кипариса, малописьменний, але веселий характером і в руках якийсь умілий: лампу полагодити, замок відремонтувати, годинник, що зупинився, розворушити,— усе це він якось розумів і ставився до всього з якоюсь веселою допитливістю. Охоче малював, але мистецтво йому особливо не давалося, може тому, що він, бідолаха, дуже вже малописьменний був і якщо

любив читати, то найвеселіше й коротеньке. Хоч можна було його коли-неколи бачити і з газетою в руках, проте він швидко кидав її й звичайно реготав. Чого реготав? Такого вже він був смішлогового характеру. Юнак років дев'ятнадцяти і фантазер. Але його фантазії завжди були надто своєрідні. Ідемо, приміром, по вулиці — трапиться на очі каланча.

— А знаєте,— казав він раптом,— оцей ось дах на каланчі з її шпилем можна скинути.

— Яким чином?

— Там є ріг, який досить лише трохи підчепити, я знаю, і все це полетить разом зі шпилем.

І, сповнений веселого завзяття, він уже реготав.

Або далі бачимо, собака — і, здається, зовсім звичайний дворовий пес, але в мого Миті вже розгулюється фантазія.

— А знаєте, я б цього собаку за один місяць так видресировав, що він мало не говорив би і силу штук робив.

Собака, звичайно, мирно пробігав, зовсім не думаючи, що проти нього такі заміри... Ми приходили до своєї крамниці, до своєї маленької імпровізованої школи, яка швидко й вправно прибиралася, і заняття починались. Займався Котляревський з малюнками досить вміло, і, наскільки пам'ятаю, його любили.

Сам він займався рисунням не без захоплення, проте, як я вже сказав, воно у нього слабо і не глибоко усвідомлювалось. Жив Котляревський у мене, як і всі наступні репетитори. Був дуже добродушний і відданий інтересам школи та сім'ї. Пробув близько двох років і в силу різних несприятливих сімейних обставин пішов. Дальша доля його мені, на жаль, не відома.

Недовгий час виконував роль репетитора Самійло Гайдук, що потрапив до нас із лаврської школи, досить там підготований з живопису й рисуння. Син простого хлібороба, являв собою ще менш розвиненого юнака, ніж Котляревський: письменний і край, далі цього справа не йшла. Здібність була, але на ґрунті цілковитої малограмотності розвиток відбувався туго. Самійло Гайдук умовними тонами міг написати ікону, яка профанові або малообізаному могла видатися такою, що має дещо особливе або, головне,— самостійне, чого насправді не було. Робилося за калькою й шаблонними тонами, засвоєними у лаврській школі.

Гайдук був репетитором недовго, проте я його мушу відмітити, тому що він у 1884 р. потрапив знову до нас і про нього йтиметься далі. Щодо свого таланту він ввів в оману професора Прахова, а той Івана Миколевича. Гайдука послали за кордон, наслідок же усього цього був дуже жалюгідний.

Зовсім інший тип являв собою, будучи репетитором, Пилип Антонович Чирка<sup>65</sup>. Дуже привабливий юнак походив з робітничої міщанської сім'ї, грамотний, дуже розвинув себе читанням. Пізніше в Петербурзі мав вигляд цілком інтелігентного юнака, так що покійний художник Ярошенко взяв його як тип для зображення свого студента<sup>66</sup>. Цей студент сімдесятих років, дещо

недбайливий до вбрання, загорнувшись у плед, не без деякої допитливості дивиться на світ божий. Чирка потрапив до нас теж з лаврської іконописної школи. При всіх його чудових якостях ми з Іваном Миколовичем, спостерігаючи і вивчаючи його роботи, змушені були прийти до висновку, що у Пилипа Антоновича дуже велика любов до мистецтва, але відсутність ескізів і взагалі будь-чого самостійного показувала його слабкість, і Іван Миколович через мене запропонував йому не залишати іконопису, пояснивши йому, що хороші іконописці також дуже потрібні і що коли він погодиться, то Іван Миколович не від того навіть, щоб запропонувати йому субсидію для дальшої освіти; це дасть можливість поїхати до однієї з наших столиць.

Пилип Антонович гордо від цього ухилився, сказавши, що він ладен харчуватися скоринкою хліба і сякою-такою кашею і буде домагатися дальшого розвитку, а не займатиметься іконами.

У школі його дуже всі любили і шанували, і дуже зворушливо пригадати, що в додержанні всілякого порядку в нашій убогій школі йому шанобливо всі допомагали: засвітити лампи, розставити правильно всілякі посібники для занять тощо. Наприкінці другого року свого перебування в школі, у 1879 р., він поїхав у Петербург. Ми йому матеріально допомогли не дуже. І сама школа була небагата на гроші, отже думати про допомогу ще й окремим юнакам було важко. Іван Миколович визнав за можливе підтримати П. А. не за рахунок шкільного бюджету. Зберігся лист Чирки, з якого видно, що Ів. Мик. переказав йому одноразово 1100 карбованців і потім допомагав ще.

Як не сутужно жилося у Петербурзі Пилипові Антоновичу, він довоювався до малої золотої медалі...

Кінець кінцем, якщо з Пилипа Антоновича не вийшов видатний художник, то вже, в усякому разі, чудовий викладач.

Одним з учнів, а після Чирки — репетитором був М. К. Пимоненко, про якого тут доречно сказати кілька слів. Про Миколу Корниловича як про викладача школи я говоритиму окремо в своєму місці.

Це був серйозний, діловий юнак з небагатої міщанської сім'ї міста Києва. Небезіntересно показати перші кроки на шляху художньої освіти і розвитку М. К., якому і я особисто присвятив немало уваги та енергії.

Микола Корнилович Пимоненко мені казав якось, що він дуже зобов'язаний покійному Будкевичу. Той кількома словами часто пояснював багато такого, чого він і зараз забути не може.

Потім можу вказати на його раннє знайомство з роботами Трутовського<sup>67</sup>. А ще більше враження на Пимоненка могло справити дуже цікаве, багате на типи «Малоросійське весілля» професора Ів. Соколова<sup>68</sup>. Враження у певному віці бувають дуже міцні, мають часто вплив на всю наступну діяльність. Вищезгадане весілля він дуже точно скопіював. Можливо, завдяки цьому і сам він став непоганим малоруським побутописцем. Тут міг зародитися смак і інтерес до народних сцен. У 1880—81 та 1881—82 навчальних роках М. К. керувався вказівками визнаного художника, а згодом академіка

Х. П. Платонова<sup>69</sup>, що був викладачем школи з кінця 80-го року майже до останнього часу.

В автобіографічних даних словника художників М. К. Пимоненко визнає себе учнем Платонова.

Восени 1882 р. з цілою групою інших учнів школи Пимоненко відправився в Петербург. Їх було одинадцятьоро — десять учнів та одна учениця. Всі прекрасно склали іспит і були прийняті до Академії. За інерцією, я пам'ятаю, туди поїхало, крім вищезгаданих, ще четверо, яким я рішуче не радив цього робити і був дуже здивований з їхнього вчинку. Звичайно, вони повернулися назад; зате М. К. Пимоненко та інші чудово підтримали честь школи. М. К. у перший же рік був нагороджений, за звичаєм старої Академії, цілими трьома медалями. В архіві у нас зберігається кілька палких листів з цього приводу.

Під час літніх канікул діяльність наша немов притихала, але цілком не припинялась. Репетитори залишалися при школі. Ми забирались куди-небудь на околицю і працювали з натури, писали етюди. У 1879 р., наприклад, ми жили в селі Будаївці, поблизу Києва. Я, сирота Альоша Клименко з Василькова<sup>70</sup>, бідний шляхтич Київської губернії Антон Васютинський<sup>71</sup> та юнак єврей Семен Зайденберг<sup>72</sup>.

Це був найученіший між нами, закінчив гімназію і приліпився до нас.

Усі ми з ранку забирались куди-небудь із скромним запасом чогось їстівного; пробірались до якогось старого млина або поблизького села Глевахи, де були розкішні старі верби і хатки. Я з великою приємністю згадую цей час, не забувши його і юнаки.

Працювали ми, як-то кажуть, щосили: писали, не гуляли!.. Ресурси ж наші були поганенькі. Тільки у Зайденберга були якісь невеличкі гроші, на які він і жив. Зрозуміло, що я в середині канікул уже завив. Нагадував Іванові Миколовичу, докладно змалювавши не без невеличкого комізму усю нашу маленьку комуну, просив вислати мені 100 карбованців. Признатися, написавши листа, я дещо збентежився: раптом ні сіло ні пало вимагати таку силу грошей. Але добрий мій покровитель зовсім інакше подивився на цю справу. Він був практичніший за мене, хоч треба сказати, що цей талант був дуже невеликий у нас обох. Він зовсім легко уявив, що цим простакам, крім їжі, потрібні ще й матеріали для роботи.

Приїхавши до Києва, я знайшов поштове повідомлення, де виявилось, що до просимих ста карбованців додано ще п'ятдесят. Господи! Як мені хотілось обійняти і розцілувати мого милого доброго господаря. Десь у цей час я вже просто починав вважати Ів. Мик. саме господарем моєї справи.

Одержавши, ми з шиком дожили канікули. З юнаків вийшли люди: Клименко — учителем на Півночі, а Зайденберг та Васютинський — першорядні художники.

Тут я вважаю за доречне змалювати кілька картин вступу до школи.

Один з тих, що вчилися у школі і спостерігали її побут протягом цілого ряду років, Ю. М. Маковський<sup>73</sup> у своїх спогадах про школу пише, що тут для тих, хто приходив, був прийом, подібний до того, який колись існував у Запорозькій Січі. Як відомо, там кожного новачка питали:

— Що — в Христа віруєш?

— Вірую,— відповідав той, що прийшов.

— І в трійцю святу віруєш?

— Вірую.

— І до церкви ходиш?

— Ходжу.

— Ану, перехрестись.

Той, що прийшов, хрестився.

— Ну гаразд,— відповідав кошовий,— іди ж до якого знаєш куреня.

У нас же в школі питали:

— Що, порисувати хочете повчитись? Ну гаразд. Принесли з собою папір, олівець?

— Приніс.

— Ну сідайте, порисуємо.

Ось і вся процедура прийому до цього навчального закладу.

Я можу сказати, що так було в сімдесятих роках. Потім процедура вступу до школи була дещо складнішою. Так, коли це був юнак, який збирався присвятити себе мистецтву, він піддавався вже цілому допитові: чому, як і навіщо знадобилася наша школа і чого він сподівається від наших занять; він мусив подумати, чи не витратить він тут лише марно силу дорогого в його віці часу. Ми твердо пам'ятали, що покійний М. М. Ге радив кожного, хто бажає вчитись нашого мистецтва, відшмагати, і якщо він пручається, то відшмагати вдруге, тільки значно дужче. І ось якщо він і вдруге не покається, то, мабуть, можна трохи і замислитись,— може, його слід допустити. Звичайно, це говорилося в жартівливій формі, але в цьому був великий смисл. Мистецтво — це мишоловка: має широкий вхід, але часто вузький вихід.

Пам'ятаю, як з'явився раз у нас сам Іван Миколович; у шубці з бобровим коміром, не вносячи ні найменшого замішання, увійшов він скромно і сів за столом, остеронь, даючи мені місце приймати і розмовляти з учнями та відвідувачами.

Увійшла до нашої крамниці-школи скромно вдягнена, середнього достатку дама і просто до мене:

— Ви пан директор?

— Та у нас нема ніякого директора, чого ви бажаєте? Я до ваших послуг.

— Та ось у вас діточки рисують. У мене є троє — я б хотіла, щоб вони теж рисували.

— Будь ласка.

— У вас яка ж платня?



— Платня — шість карбованців на місяць з особи; але у вас, ви кажете, троє — у таких випадках ми робимо поступку: будете платити по три карбованці. Разом значить дев'ять карбованців.

— А чи не можна менше, я чула, що у вас дехто платить по два карбованці. Знаєте, вони у мене всі вчать, і я за все плачу, мовам плачу окремо, а дівчинка ще танців учиться, і за все, знаєте, плати, за все плати, а люди ми небагаті; хочеться тільки, щоб діточки все знали. Чи не можна по два карбованці?

— Ну бог з вами, два то й два,— і ми покінчили обом на втіху.

Дама пішла. Я поглянув на обличчя Івана Миколовича і зустрів його добру посмішку; видно, що я вгадав, та й він просто сказав:

— Ви добре зробили, що знизили: нехай наша школа буде, наскільки можливо, приступною.

Іван Миколович так само скромно вийшов, як і увійшов.

З цими вступами бували просто курйози. З'являється середнього віку дама, убрана дуже просто, хоч досвідчене око чудово могло б підмітити, що це простота людей великого достатку. Якщо тут не видно ні золота, ні алмазів, то це тому, що вони для неї давно вже втратили всякий інтерес. Звертається вона просто до мене.

— Мої діти бажать рисувати, чи можу я улаштувати їх до вас?

— Звичайно!

— Які ваші умови?

— Платня шість карбованців на місяць і нічого більше.

— У мене троє, значить 18 карбованців.

— Так, але якщо важко для вас, трьом з однієї сім'ї ми робимо знижку.

— Будь ласка, скільки?

— Ви заплатите замість шести по чотири.

— Дякую вам,— ось одержуйте.

Дама внесла 12 карбованців, а другого дня в найрозкішнішому екіпажі, мало не вогнем дихаючі коні, з гувернантками і лакеями, з'являються дві дівчинки та хлопчик. Бліді, трохи начебто хворобливі, розгублені, не маючи нічого для рисунка. Їх треба було не тільки посадовити, але й дати олівці, папір. Гувернантка, проте, тут же сконфужено заявила, що завтра вони вже куплять усе своє. І мені, хоч і без особливої приємності, треба було потурбуватися про те, де розмістити цих дітей з їхніми лакеями та гувернантками.

Це, як виявилось, були дуже багаті люди, московські мільйонери — власники залізних рудників. Здається, вони на другий місяць не записувались.

Цілковита протилежність цьому: який-небудь Горяїнов, теж приїжджий, петербуржець, віддав двох хлопчиків, заплатив 12 карбованців і якнайширше розпитував, цікавився, як справи? Йому страшенно хотілось, щоб це одразу ширилось і зростало.

— От ми з Дмитром Васильовичем Григоровичем <sup>74</sup> таке діло чудово повели,— казав цей привітний пан.— Вам треба б товариство скласти. Ех, шкода, що я випадково тут і нікого не знаю, а то б я зараз вам узявся будувати... Ага, треба вам і дівчинку свою прислати.

— Пришліть.

Другого дня приводить він і дівчинку зі старенькою нянею. Дівчинка років шести неповних, така собі — тюпа в якомусь капотику.

— Хочете рисувати?

— Хочу.

— Ах ви, голубко моя, ну сідайте; у нас такої ще не було, а матеріал для вас є; будемо по кліточках візеруночки рисувати.

Посадив її, а батько вже й платню тиче.

— Та годі-бо вам, що там за неї платити; ви повну платню внесли за хлопчиків і досить, цю можна вже й так.

— О ні, хіба можна, адже вона в мене образиться, чому це вона безплатна така.

Потім усе домагався, чи зростають внески, і широко радів, коли я казав, що зростають.

— Уже надто ви щедрі на знижки, ви повинні натискати, щоб платили, плати, мовляв, та й край! — повчала мила людина.

Далі ще епізод, записаний у моєму щоденнику. Входить високий, показний, вродливий, із сивіючими вусами пан. Він українофіл, і при ньому хлоп'я років десяти у сивій шапці і киреї чудового сукна.

— От привів вам свого Грицька, повчіть і його ума-розуму.

— Добре, повчимо.

— А скільки за нього внести чи заплатить?

— Шість карбованців.

— Дик, отже, получите. А ти, Грицьку, роздівайсь та веди ж себе гарненько, не пустуй.

А Грицько, тільки-но батько за двері, виявився хлопчиком надзвичайно жвавого характеру і, мало не підстрибуючи, завів: «Палій козак-запорожець розпреславний був».

— Що ти, що ти, Грицю, тут бачиш, як усі тихо сидять. Іди роздягайся,— кажу до нього, проводячи до місця, де роздягаються.

— «Мене батько побив, що я дівку любив»,— не вгамовується хлопчак.

— Ну, скинь свою свитку тут і ходімо працювати.

— Свитку тут, а шапку я коло себе покладу.

— Та можеш залишити тут і шапку, її ніхто не візьме. Сідай, тягни свій папірець, ось тобі кубик — будемо рисувати.

— Е, не хочу, якби коника.

— Коника я потім сам тобі нарисую,— намагаюсь я не без збентеження вгамувати хлопчак, бо відчуваю, що ось-ось він, як то кажуть, зірве сцену. Але, хвалити бога, сяк-так уладналося, а все ж становище таке, що його,

по суті, не можна залишати; а тимчасом дивись, там, здалеку, з групи учнів, уже давно на тебе коситься око через плече якої-небудь дівичі, на яку вже давно слід звернути увагу і не залишити її без вказівки. До всіх треба встигнути і вчасно; тут потрібні були енергія й молодість.

Мені здається, якби це тепер, коли я пишу ці рядки, довелось знову всю цю музику повернути, то напевне за тиждень, щонайбільше — два, в одній з газет, на видному місці, було б надруковано, що цього числа о такій-то годині, волею божою і т. ін. туди, звідки нема вороття, — а тоді зовсім нічого. Із самого раннього ранку і до пізнього вечора на ногах і, крім захоплення, нічого. Це моя шкілка, моя церковка — і поспішаєш до неї, мало не скручуючи карк.

А про цього Гридика я мушу сказати, що його страшенно всі любили. Тільки-но школа залишалася без старших, він пускався навприсядки і чудово, кажуть, танцював. Та, на жаль, доля його сумна: цей славний хлопчик помер. У місті були, як завжди, якісь інфекційні хвороби, одну з них він схопив і не зміг.

Згодом, кількома роками пізніше, вступ до школи став більш формальним, платню приймав хтось із чергових; хіба що в екстрених випадках викличуть завідувача.

Бували такі випадки. З'являється зовсім пристойно убраний пан і вимагає особливої аудієнції. Виходиш до нього, і раптом він починає таку мову:

— Будьте такі ласкаві, пане директоре, можна з вами поговорити наодинці?

— Прошу, що накажете?

— Ви зверніть особливу увагу на цього хлопчика, ми його готували до третього класу реального училища; за програмою там вимагається рисування, чи не можна — він до вас походить, а ви вже його підготуйте.

— Та він у вас рисував хоч трохи? — питаю я.

— У тому-то й річ, що нічого не рисував.

— Ну що ж, нехай походить, порисуємо; за успіх ми не ручимось, зробимо, що можна.

— Ах, будь ласка, яка платня за це?

— Шість карбованців на місяць.

— Годі-бо, хіба це платня, шість карбованців; адже нам треба, щоб його прийняли... Здається, ви ж викладаєте в реальному училищі? — вкрадливим голосом каже пан.

— Так, я! проте мушу вас розчарувати: я вчу, але екзаменують у нас інші, вже так раз назавжди заведено.

— Е, годі-бо, все ж це ваші товариші, співпрацівники.

Як бачите, тут просто хабар.

— Ні, ми вже краще припинимо цю розмову, платіть шість карбованців і залиште вашого хлопчика, зробимо все, що можна, — програму ми знаємо.

Такі розмови бувають найчастіше восени, коли бідному вчителеві доводиться робити всілякі запаси, а запас, наприклад, дров дорівнює мало не цілій місячній платні, і раптом спокуса. Ось і вирішуйте, хто тут підліший: бідний учитель, який дозволив голосові злиднів заглушити голос честі, чи отакий пристойний пан у ролі спокусника.

Він просто дивився мені в обличчя і так добродушно говорив... Треба мати дуже суворий характер, щоб вилаяти його і прогнати. Я ніколи не міг цього зробити, а саме й слід безжалісно лаяти і гнати отаких панів, щоб і в майбутньому, мовляв, не кортіло. Адже це не важко собі уявити, як такий-от гад, прийшовши додому, із злим смішком відповідає на перше запитання:

— Ну що, як справи?

— Звичайно, я як вийняв бумажник, очі розбіглись. Трохи поламався, а потім за п'ять хвилин усе й полагодили.

Чи думали сатирики доброго старого часу, які бичували хабарників, що такі розмови можливі наприкінці XIX століття?

На кінець 1879 р. у нас було записано понад сто. Ми цілком примирились із своєю метушливою, скромною діяльністю. Здебільшого у нас були бідняки, вчилися безплатно. Це були діти ремісників, для яких рисунання було істотною необхідністю, і це нас морально задовольняло. Тому, що всієї маси учнів ми прийняти не могли, довелося тримати школу відкритою протягом цілого дня з 10 години ранку і до 7 години вечора, лише з двогодинною перервою. Приходили, коли кому зручно і можливо, і одних змінювали інші. Для ремісників, що не могли потрапити до нас у будні, ми встановили безплатні недільні уроки від 12-ї до 3-ї години, опівдні, які з того часу тривали протягом усього існування школи. Крім ремісників, прибігали до нас всілякі малюки-учні, користуючись дозволенням свята.

Закритий о 3 годині, ввечері о 5 годині знову відкривався наш маленький заклад і до нас збиралися дуже шановані люди, які лише в такий спосіб увечері і могли скористатися з нашої школи. Тут були студент, офіцер, доцент університету, старшокласники реального училища та інші в такому ж роді; славна все публіка. Розглядали нашу скромну збірку з мистецтва і з найсерйознішим ставленням до справи та з великою любов'ю рисували з ефектно освітленого погруддя, встановленого в арці, у глибині крамниці.

Цікаво зазначити, що спочатку у нас в один з днів тижня школа була оголошена відкритою спеціально для дівчат і ніхто з чоловічої статі в цей день не приходив, але цей порядок не прищепився: дівчата і дами були в нас у свої дні, але вони вільно й охоче заповнювали школу і в інший час, незважаючи на учнів; ці дні відмінили, заняття відбувалися спільно. Так минуло чверть століття, і я нічого не можу сказати проти цих спільних занять.

Я завжди говорив, що школу створили час і місце. Ясно було видно, що

існувала якнайпекучіша потреба в такій школі. Коли вже з'явилося щось подібне до школи, то це явище одразу набрало такої міцної певної течії і сила цієї течії була така, що керувати нею завідувачеві було цілком не під силу: він сам пішов за течією. Записувалися до школи десятками, і всі мали бути задоволені і зайняті. Думати про будь-яку індивідуалізацію не вистачало ні фізичних, ні моральних сил. Ось тут вже неминуче повинні були виступити і система, і метод викладання, хоч, здавалося б, яка система може бути для виховання душі артиста? Але треба було плисти за течією. Час вимагав стадної освіти, рисувати хотіли не одиниці (які в давнину вступили б до майстерні до уподобаного майстра), тут хотіли вміти рисувати десятки, а пізніше навіть сотні людей, таким, очевидно, був дх часу і такий попит. У школі домінує місце зайняли система й метод навчання, що виявилися в усталеному практикою ланцюгу послідовних вправ: геометричні тіла, орнаменти, частини гіпсової маски, око, ніс, рот, вухо і, нарешті, ціла маска. Усім це було роздано, кому кубик, кому орнамент, а тим, хто більше встигав, і маска обличчя.

Далі з'явилися такі, які вже раніше вчилися, яким треба було підготуватися до вступу в такий заклад, де треба неодмінно вміти нарисувати зі скульптури якої-небудь античної голови. Нічого не вдієш — треба було добути антик, з античних гіпсових зліпків колись рисували в школі при Печерській лаврі. Добре, що взаємини були дружні, погруддя було на час випрошене і встановлене в нашому приміщенні; ввечері його встановили й освітили лампою. 22 жовтня 1876 р. був перший вечірній урок; старша група учнів і учениць сиділа навколо і рисувала.

Важко уявити, як це швидко й просто вийшло. Наче за шаблоном, про який, здавалось, ніхто й не думав, вийшла найпрозаїчніша школа рисунка, а мріялось створити якийсь храм мистецтва. Але оскільки цей храм не був ні детально обдуманий, нічим міцно не обґрунтований і натовп його не вимагав, просто довелося миритися з тим, що вийшло. Заклад пішов міцно й глибоко второваною колією; я не мав такої сили, щоб цьому закладові, що розвинувся поза моїми ідеалами, дати свій хід, свій напрямок. Виникала, наприклад, думка, що коли ми не маємо музею великих антиків, то, може, не так страшно було б обійтися зовсім без цього; що ми з навколишнього світу повинні б створити щось своє. Яка не бідна була школа, а в шкільній збірці знайшлося б чимало такого, на чому б учені міг розвинути свій смак і уяву.

Я намагався якомога повніше й доцільніше використати художній матеріал, який мав у своєму розпорядженні. Було створено вітрини, де пунктуально кожного тижня мінялася виставка гравюр, офортів, фотографій, рисунків, акварелей. Це не був набір художніх творів, що потрапили під руку. Малося на меті, щоб вивчення й порівняння виставленого наводили учня на роздум.

Виставлявся, наприклад, поруч з офортом Шишкіна великий поет, теж пейзажист і офортист Бодмер<sup>75</sup>, вправна, хоч дещо манірна гравюра з

Рафаеля роботи Доріні<sup>76</sup>, гравюра «Станчик» Матейка<sup>77</sup> і тут же чудова акварель І. Ю. Рєпіна<sup>78</sup> і т. ін. Милуйся, аналізуй, порівнюй.

Постійна зміна виставленого у вітринах матеріалу не давала слабнути увазі учнів, і наша шкільна збірка, по суті дуже бідна, якщо порівняти, наприклад, з музеями столичних шкіл, справляла на вдумливих і більш чутливих учнів значне враження.

Вихований учень, смак якого розвинувся на добрих взірцях і самостійних спостереженнях природи, міг би, оточений такою обстановкою, вже силою своєї артистичної натури зрозуміти, що взяти з навколишнього світу і що робити. Це найпростіший і найясніший шлях, але разом з тим і найважчий; він придатний тільки для обранців, а маса лише хоче механічно навчитися і потім робити свої імітації мистецтва.

Гіпсовими зліпками з антиків нас скоро наділила Академія художеств. Багато придбали ми самі за прикладом столичних шкіл.

Загал учнів, для яких неминуче мала встановитися обґрунтована система навчання — така, що вимагає підкорення собі, весь загал учнів повинен був іти як один. Не уникли ми і звичайного формалізму наших шкіл. Усе це могло дуже збентежити людину, що уявляє собі школу як щось інтимне, вільне. Але, незважаючи на формалізм, у цій густій згуртованій масі учнів, як у куску кварцу іскорки золота, виявились у нас талановиті молоді люди і дали всій справі можливе життя й значення.

У 1878 р. я вперше надіслав до Академії художеств вибрані роботи учнів школи. Було одержано відзив короткий, але не позбавлений значення — «діло поставлено правильно».

Це був перший відзив Академії про нашу школу, і ми були вдоволені.

Багато хто з учнів думського періоду школи тепер славні, симпатичні діячі на ниві мистецтва; М. В. Глоба<sup>79</sup>, наприклад, директор Строгановського училища в Москві, що дав життя такому нудному сухому закладові, яким він був до нього; пейзажист Крижицький<sup>80</sup>; В. Серов<sup>81</sup>, що має тепер солідне ім'я в нашому мистецтві.

Серов потрапив до нас у школу маючи років тринадцять приблизно і у нас справляв враження дуже солідного й серйозного хлопчика, а б сказав навіть — дещо бундючного хлопчика. Але у своєму закладі, де він діставав наукову освіту, це був, кажуть, нестримний пустун, для якого карцер не являв собою нічого особливого; часто він з карцера міг опинитися десь на даху. У нас йому, мабуть, можна було б докорити за те, що він надто вже швидко справлявся зі своїм уроком, після виконання якого у нього по всьому рисунку з'являлись у найскаженіших позах коні. Але він у нас недовго був. Потім, через великий проміжок, уже юнаком, Серов з'явився у нас влітку. Школу



А. В. Прахов, І. Ю. Рєпін та М. І. Мурашко. Фото 1882 р., Київ.



було закрито. Він скористався тільки з її приміщення та посібників, вправлявся в рисуванні з гіпсового погруддя, щоб підготуватися до вступу в Академію художеств. У цей же час (1880 р.) гостював у нас І. Ю. Рєпін і керував Серовим. Усе це, як видно, залишило непогане враження. Ми через багато років зустрілися друзями. Він дав для школи кілька добрих акварелей.

Доля дуже багатьох колишніх учнів мені невідома, але ось ще кілька прізвищ осіб, які вчилися у рисувальній школі 1876—1880 рр. і з яких, наскільки я знаю, вийшли видатні діячі на педагогічній чи на суто художній ниві: Васютинський, Вжеш<sup>82</sup>, Вершинін<sup>83</sup>, Горонович<sup>84</sup>, Зайденберг, Косиченко<sup>85</sup>, Кульженко, Рябчевський, Пимоненко, Пузиревський<sup>86</sup>, Чирка.

З особливою гордістю згадую прізвища учених і лікарів і взагалі заслужених людей, які побажали в нашій школі зайнятися рисуванням, не бентежачись тим, що їм доведеться сісти працювати поруч з малюками; це Жук<sup>87</sup>, Кричагін, Фабриціус<sup>88</sup>, Хандриков, Черницький, Щербина.

Не можна сказати, щоб у наших взаєминах з Іваном Миколовичем були лише ясні дні; бур не було, але сіренькі дні неприємних непорозумінь траплялись. Так пригадується мені суперечка з приводу висловленого Іваном Миколовичем бажання поставити викладання у школі на більш утилітарний ґрунт. Ще до відкриття нашої школи висловлювались і набули певного поширення думки, що нам потрібні не самі художники, які є, по суті, дуже рідким явищем, але що потрібні нам взагалі умілі люди: накреслити візерунок, орнамент, створити щось з найнеобхідніших речей ужитку і на всьому цьому покласти печать витонченості.

Усе це дуже добре, але як виховати таких людей? Це було завдання нове і тому одразу вірно воно і не могло бути розв'язане. Розв'язували його в різний спосіб і зупинилися на тому, щоб не давати юнакам захоплюватися різними художніми завданнями, а якомога більше спрямовувати їх на практичний шлях, на розв'язання суто практичних завдань.

Під час свого перебування у Петербурзі, зазирнувши до школи Т-ва заохочення художеств, я побачив, з яким запалом там розмальовували по фарфору, випалювали рисунки на дерев'яних дошках, а одна дівчиця просто ліпила з воску, у вигляді якоїсь химерної вази, самовар. Бог його знає, може це й добре, але душі моєї це не торкнуло.

У школі барона Штігліца все це під керівництвом п. Месмахера<sup>89</sup> робилося значно ширше: безліч класів, розкіш і багатство посібників, великий штат викладачів. Тут уже була різьба по дереву, робилися майоліки, писалися аквареллю й гуашшю великі і зі смаком складені натюрморти та багато іншого.

У Росії ця течія була запозичена із Західної Європи і тому, як усе запозичене, була ще більш незріла, ніж оригінал. На кінець минулого сторіччя вже спохватились як за кордоном, так і у нас, що створити гарний свічник повинен

артист, а не який-небудь невдаха у мистецтві, про якого думали, що ось він картини написати не може, а коли понатужиться й напише, то вийде щось неприродне й нікому непотрібне, то нехай вже краще робить свічники. Та ба! це гірка й велика помилка. Вже якщо в нього картина погана, то таким же нещасним буде і свічник. Усе вимагає почуття, смаку і творчості. Коли ми захоплюємось якими-небудь речами часів Відродження чи іншої епохи, то всі вони робилися іменами і великими талантами, які і розвивались як артисти-художники.

Коли повернувся з петербурзької подорожі до себе, я побачив, яка наша школа маленька, убогенька, але жевріє вона якимось милим вогником. У нас нема і згадки про музей посібників, як у барона Штігліца, але в нашій невеличкій збірці є Рафаель<sup>90</sup>, Деларош, Каульбах, Іванов та інші. Ми дотримуємось найвищого в мистецтві.

Не можна сказати, щоб у нас самих не було бажання наблизити школу до життя. Спробували ми фарфор розмальовувати. — виходить непогано, але у нас ні пічки випалювальної, ні інших дуже цінних пристроїв. Усе розмальоване обходиться нам дорого і не має того особливого ремісничо-вправного, чистого вигляду, який досягається, головним чином, механічно, безліччю різних спеціальних пристроїв. У нас нічого такого не було, і ми зі своїм фарфором, як то кажуть, прогоріли. Написали кілька декорацій, але через відсутність попиту і ця справа не пішла.

У неділі ходили до нас ремісники: столяри, різьбярі, палітурники та ін. Ми їм просто нічого не могли дати такого, що вони могли б застосувати одразу ж для поліпшення свого ремесла. Зовсім інша справа, коли нам траплялись з іконних майстерень від різних малограмотних живописців; таким ми швидко й наочно давали користь, просто відкривали їм світ, знайомлячи з рисунком. Вони знаходили у школі щось справді близьке до їхнього фаху. Але якщо столяр рисував геометричні тіла, чи міг він внаслідок цього краще спроектувати шафу, стіл; якщо різьбяр рисував ту невелику кількість випадкових орнаментів, що були у школі, чи багато це давало користі його розвитку?

Пізніше я вже бачив і в російських школах, і особливо за кордоном, які широкі кроки зробило професіональне навчання: різьбярів обов'язково вчать ліпити, столяри багато креслять розрізів і профілів тих речей, які їм доводиться робити, і т. ін. Для розвитку їхнього смаку влаштовується музей, збірка речей, дібраних з величезним знанням і смаком.

Ні в самій нашій школі, ні поза нею і натяку не було на хоч трохи підходящі умови для професіонального навчання, але у Івана Миколовича найширше бажання було, щоб справа йшла і саме в такому напрямку. Іван Миколович вимагав, — я відчував резон цієї вимоги, але у нас обох було досить невиразне уявлення, як за наявних умов це здійснити. І виходило так, що на запит Івана Миколовича мені доводилось ухильно, із збентеженим обличчям відповідати, що вчимо, мовляв, стараємось.

Була якась виставка ремісничого училища; нею зацікавились Іван Мико-

лович і Олександр Миколович. При першому ж побаченні вони мені повідомили своє враження.

Чудовий матеріал (ліс), багато старанності зробити щось особливе, але яку річ не візьми, так і хочеться її якось обтесати, відкинути всі ці безглузді приставки, різні верхівки, роги тощо. Річ від цього лише виграє. Старанності видно багато, а смаку ніякого.

— Так що я,— говорить Іван Миколович,— скажу вам просто, що я з нашої школи невдоволений. У нас нічого не робиться для ремісників, і я цілковито від неї відмовляюсь. Ви лише мені підтакуєте, а самі робите своє...

Я мовчав і нічого не міг сказати.

— Я, звичайно, даватиму вам на школу все, що визначив, тільки серце моє не лежить до неї.

Мабуть, слухаючи це, я мав такий вигляд, що предобрий Іван Миколович відразу змінив тон і продовжував:

— Звичайно, і в тому, що ви робите, є дещо добре, але це зовсім не те, чого б я бажав.

Не з легким серцем я пішов від Івана Миколовича.

Незабаром після цієї розмови Іван Миколович поїхав у Петербург, де познайомився з умовами і достатками столичних шкіл. Минуло близько місяця. Іван Миколович повернувся у Київ і одразу ж послав по мене. Силу-силенну привіз Іван Миколович різних речей, менш за все картин, а більше всілякої старовини, старовинних узористих матерій, оправи образів, чаші, панікадила, курильниці, усе це старе, стильове і цікаве.

— Це буде основа нашого музею,— казав мені Іван Миколович і при цьому вручив кілька найцінніших видань з орнаменту.

Про нашу розмову ні звуку, начебто її й не було. Минуло небагато часу — і кошти школи були дуже збільшені.

Влітку 1880 р. Іван Миколович з Олександром Миколовичем вирішили видавати по 500 карбованців щорічно кожний, разом 1000 карбованців. Для школи було підшукано нове приміщення у будинку Балано на Афанасіївській вулиці (тепер Нестеровська).

У 1880 р. ми залишаємо крамницю і займаємо цілий невеличкий будинок на два поверхи: внизу вечірні класи, вгорі простора зала і ще клас, кабінет для прийому; одним словом, це вже цілком солідне приміщення. Здавалося б, розміри школи, що настільки розширилися, давали підстави тому, хто стояв на чолі, титулуватися директором, але мені це звання не подобалось, і я залишився при своїй старій назві «завідувач». Так я з ним прожив свій вік, хоч ніхто мене не настановлював і не затверджував у цьому званні.

Тільки-но ми ледь-ледь улаштувались, з'явився Іван Миколович, особисто вручив мені книгу для запису прибутків і витрат і тут же дав мені до деякої міри невеликий урок бухгалтерії: куди й як вписувати наш прибуток і видаток. Книга з безліччю власноручних позначок Івана Миколовича зберігається у мене, і про неї доведеться ще згадувати.

Тоді ж намічено було і моє утримання: 100 карбованців на місяць і квартира. Взявши до уваги, що Київ місто не з дешевих, плюс виховання дітей, жилося мені зі школою тіснувато і в матеріальному відношенні гірше, ніж тоді, коли я бігав по приватних уроках. Уроки у мене були в домах аристократичних: Клейнміхелі, Канкріни, Демидови, Антонович (попечитель округу), Ванновські, Остряньські, Старинкевичі та інші; усе це було залишено. Зате моє духовне становище було куди краще: нова моя діяльність мене піднесла й заспокоїла.

Там працювали, тому що цього бажали їхні татусі і мамусі, і часто були з цим самі прикrostі. Тут, навпаки, були тільки ті, хто жадібно бажав учитися, і було багато радості і приємності.

Одне мене бентежило, що шкільні внески іноді просто потрапляли на базар, коли в мене інших ресурсів не було.

«Та що таке насправді школа? Хіба я не можу, думав я, як той король, що казав: Франція — це я, у свою чергу так само сказати: школа — це я?»

Не знаю, як почував себе король, а мені здавалося, що це все ж таки принаймні незручно. Незважаючи на всі старання звести кінці з кінцями, у мене на кінець року, бувало, виявлялися перевитрати.

У 1881 р. я близько місяця пробув у Петербурзі. Був у Дмитра Васильовича Григоровича, який зустрів мене словами:

— Голубчику, ми на вас чекали.

Я мало не розтанув.

— Ми для вас багато що можемо зробити,— швидко й жваво заговорив милий письменник: — Ви, певно, маєте потребу в добрих гіпсах, в оригіналах?

— Авжеж,— кажу я голосом людини, в якій перехопило подих.

— Усе, все зробимо.

Я пішов зачарований, але, земля йому пером, Дмитро Васильович дуже б добре зробив, якби нічого не дав з того, що так великодушно обіцяв. Ні, я таки одержав від нього, але щось таке, що страшенно мені хотілося повернути назад: колекції викинутих з ужитку й розрізнених оригіналів. Не зробив цього, просто шадячи самолюбство маститого письменника.

Влітку 1881 р. відвідали мене професор Прахов та Ілля Юхимович Репін, приятелі і друзі мої з юності; з Репіним приїхав юнак В. Серов.

Одного ранку я збирався показати гостям околиці Києва, хотів з Репіним з'їздити в Китаєво, яким я його особливо зацікавив. Раптом дощ, і дощ дощить-таки безнадійний. Сумно. Ми дивилися, як тут-таки в залі учень, репетитор школи Пимоненко писав на замовлення образ Христа, так звану місцеву ікону для іконостаса. Образ аршинів зо три.

— Ану, ж бо, дайте мені вашу палітру й пензлі,— звернувся Ілля Юхимович до Пимоненка.

Той дав, і наш майстер так захопився, що ми й про Китаєво забули. Залишив палітру він лише перед обідом.

Образ ми вели, дотримуючись звичайних іконних традицій: червона із синім драпіровка і т. ін.; Ілля Юхимович замінив синій колір світлим і по ньому зробив візерунок з тернових вінків та цвяхів — знарядь страстей господніх. Усім нам це видалося дуже цікавим.

Другого дня поглянув Ілля Юхимович.

— Дайте-но палітру, я ще попишу, це не годиться, що я зробив.

І він переробив увесь образ від кутка до кутка, попрацювавши над образом учора й сьогодні рівно сім годин. Від учорашнього візерунка лишились тільки легкі ознаки.

— Візьміть палітру,— каже Ілля Юхимович,— і закінчуйте самі.

Ми з Пимоненком лише перезирнулись. Які б ми були дурні, коли б дозволили собі після Репіна переписувати.

Образ залишився у школі навіть деякою її прикрасою. Ми з нього написали кілька копій, мали завжди неабиякий заробіток.

Репін тоді працював над своїм «Хресним ходом» і цікавився подивитися у нас хресний хід 15 липня у день св. Володимира, а на 20, до дня св. Іллі, ми поїхали у Чернігів. Там з Троїцького монастиря до церкви св. Іллі теж мав бути хресний хід. Нам хотілося це побачити,— гадалося, чи не бере там участі, опріч міського населення, народ у своїх барвистих костюмах. Мені

важко сказати, що виніс Ілля Юхимич з цієї поїздки: просто народу ми бачили небагато.

Після повернення до Києва моїх друзів з великою увагою й гостинністю прийняв Іван Миколович.

У школі утворився дуже серйозний клас юнаків, які вивчали голову, і треба було думати про солідного викладача. Я доповів Івану Миколовичу, вказавши на старого академіка Опанаса Юхимовича Рокачевського.

— Я не шанувальник його таланту, його живопису, а проте його солідний рисунок треба шанувати. Це рисунок Єгорова<sup>91</sup> і взагалі нашої старої російської школи; бездушний він трохи, та що стосується душі, то нам її не позичати, у нас її достаток, але це нам одразу дає хороший тон. Він, кажуть, дещо незлагідного характеру, зате я сам — людина злагідна.

— Так, ви злагідний,— каже з посмішкою Іван Миколович,— запрошуйте.

Сказано — зроблено. Наприкінці літа, одного з середніх днів тижня, я вирушив до Рокачевського. Худий, високий, із запалими щоками і глибоко вставленими темними карими очима, суворий, із своїми насупленими сивуватими бровами, академік порався у себе в саду з якимись посадками.

Ми привіталися.

— Будь він проклятий, цей сад, він забирає в мене багато сил і часу.

Я в душі дещо здивувався: хто його примушує поратися з садом? \*

Увійшли до його запорошеної, сірої, непривітної майстерні — я просто й почав.

— Ось, Опанасе Юхимовичу, ви, звичайно, знаєте, що у нас школа, школа ця зростає, учнів дедалі більше; у нас у школі буває професор Микола Миколайович Ге, але його відвідання випадкові. Хотілося б поставити справу правильно. Чи не приділите ви нам трохи вашого вечірнього часу разів зо три на тиждень і хоч разів зо два на місяць удень; це була б для нас просто розкіш. Подумайте, зараз не кажіть нічого, а до суботи надумайтесь та й повідомте нас, як ви на це дивитесь...

Замислився мій довгий, худий пан.

— Знаєте, ми з Ге люди прості, ми завжди готові; але треба подумати.

— Звичайно, і всі умови ваші нам висловіть, кошти наші мізерні, але вони все-таки є.

Дивною мені видалась його фраза: «ми з Ге». Я його поруч з Ге ніколи не ставив. Ге — мислитель, Ге — глибокого змісту людина, а переді мною був просто портретист, чудовий живописець ікон і нічого більше; але це була страшенно зарозуміла людина. Зрештою, не рідкий порок артистів, але тут це особливо світилось у кожному слові, у кожному русі. В душі я вже трохи збентежився, навіщо я зачепив цю людину.

\* Тепер, коли я сам маю невеличкий сад, я його розумію.

Це був академік, легко сказати: ака-де-мік. Я пішов. Він, очевидно, за раз же почав міркувати: «Як це, якийсь Мурашко мене запрошує; це значить я, академік, у нього служитиму! Ні, дзуськи, це неможливо».

Ніякої відповіді я від нього не дочекався.

Ранками у недільні дні я бував у Івана Миколовича і звітував йому за тиждень. І тут збентежений я почав доповідати, що запросив Рокачевського, а відповіді ніякої не дістав, але я піду по відповідь сам, нічого не вдіеш.

— Не ходіть, не раджу вам,— каже Іван Миколович.—Рокачевський був у мене, і мені не сподобався; це якийсь нервовий пан, він неодмінно вимагав, щоб я його запросив, але я просто сказав, що я в справі школи не втручаюсь, я допомагаю трохи школі, але там усім завідує Мурашко. І ви Рокачевського краще обліште і не чіпайте.

Мене дуже зворушив такт Івана Миколовича: якби він запросив його, я був би в дуже дурній ролі перед цією страшенно чванливою людиною. Швидко почалися б усякі пікірування на тему: хто головна сила в школі, а потім хоч з хати тікай, вже не праця сумісна, а тільки мука.

У цей час оселився в Києві художник, а згодом академік Хар. Плат. Платонов. Ми з ним були трохи знайомі по Академії. Я запросив його викладати в школі, і Харитон Платонович охоче прийняв пропозицію, не бентежачись скромністю тієї винагороди, яку йому могла приділити наша школа. У той час Київ мав мало художніх сил. Після Рокачевського був Платонов, і мені не було над чим довго роздумувати. Не знаю, як Хар. Плат. ішов по науках і мистецтву в Академії, але в Києві він уже визначався на приватних уроках як солідний викладач рисування; його охоче запрошували. Крім того він ревниво не залишав і роботи пензлем. З Академії він вийшов, очевидно, добре засвоївши собі цю умовну академічну техніку. Хар. Плат. вільно міг написати етюд, користуючись, не мудруючи лукаво, тими пісними тонами і формами, яких уживали в той час, півстоліття тому.

Як відомо, тоді клали в основу ідеальні форми класичних статуй і хотіли будь-що-будь прищепити ці форми, але виходило з того бозна-що.

Гадаю, що не помилюсь, коли відзначу ще вплив Харламова<sup>92</sup>, з яким Платонову довелося близько зіткнутися під час канікул в одному з аристократичних маєтків, куди їх обох було запрошено. Харламов, як добрий товариш, що вже побував за кордоном, познайомив його зі своєю палітрою і допоміг з більшим смаком розпоряджатися фарбами, шукати в них красу. Тут набув Платонов того золотисто-засмаглого тону при зображенні тіла, який засвоїв собі Харламов, копіюючи і наполегливо вивчаючи Рембрандта. Харламов сам був не дуже сильний в рисунку і щодо цього нічим не міг поділитися з Харитоном Платоновичем.

Дуже шкода, що Платонов через якусь м'якість характеру пішов утвореною стежкою, мирно і не мучаючи себе прагненням сказати щось індивідуальне й більш глибоке. Він писав без кінця своїх дівчаток Марушок і з особливою любов'ю циганок, тон яких так пасував до живописного й цілком готового засвоєного ним тону. Рисунок, як я вже сказав, у художника був надто академічний: око, рот були згідно канона правильні і дуже красиві, але з відсутністю того живого реалізму, з яким працювали протягом усієї останньої половини минулого сторіччя і працюють тепер. Схожість, звичайно, зникла, та й не дуже її додержувались.

А тимчасом, вивчаючи Платонова, переглядаючи уважно цілий ряд його робіт, ми знаходимо дуже дорогу іскру в таланті цього художника.

Експресія милої посмішки дитячої у нього простежена і справляє добре, підкупаче враження. Потім я ніколи не забуду його хлопчика, якого зображено з прикушеною нижньою губою і націленим просто на глядача дитячим луком. Це так забавно й комічно, що мимоволі викликає посмішку у глядача. Артист був відзначений золотою медаллю за експресію від Академії художеств, і річ була одразу ж куплена.

Цікаво знати, що сам художник наче не відчував, що це найкраща його річ. Визначивши за неї найскромнішу ціну і вже немов спохватившись, призначив за повторення ціну втриє, яку йому охоче й дали.

Написавши ще дві чи три живі речі, художник наче завмер, почав повторюватись і повторюватись. Коли в останню чверть століття заговорили про повітря, про сонце, наш артист тільки глибоко зітхав і продовжував писати своїх Марушок, не виходячи з майстерні,— хоч оточував їх небом і пейзажем.

На одному з останніх засідань Ради старої Академії Харитонові Платоновичу присуджено було звання академіка. Безперечно, любов до мистецтва жила в його серці, і він навіть намагався вирватися з зачарованого кола звичних своїх сюжетів, але публіка любила його голівки, вони завжди знаходили збут, писалися так вільно, і у Харитона Платоновича не вистачало енергії домогтися чогось на новому шляху.

Картини ці були дітьми Харитона Платоновича, яких він і любив і водночас ставився до них якось скептично. У серці він носив чудовий ідеал мистецтва, знав добре іноземних майстрів і відчував свою невеликість порівняно з ними.

Так дивився сам Хар. Плат. на свої роботи, але це не перешкоджало йому ревниво ставитися до міркувань інших: «Я можу лаяти власне своє дитище, але який-небудь сторонній зі своєю холодною душею робити цього не повинен».

Борись боже дати Платонову на виставці яке-небудь ледь-ледь сумнівне місце: смирний і лагідний Харитон Платонович ставав невпізнаним. Він міг без слів забрати свою картину і більше не з'являтися.

Наша публіка любила його усміхнених Марушок. Це були: дівчинка з



квітами, дівчинка з курчатами, дівчинка з півнем і т. д. Усе це він добре продав. Критика його якщо не вихваляла, то й не зачіпала, а навпаки, місцева критика була навіть дуже шаноблива.

У школі так само ставилися до нього шанобливо, хоч і відчували деяку його слабкість, але його ласкава уважність, добродушність і любовне ставлення як до викладання, так і до самих учнів, підкупали всіх. Хто б міг подумати, що цей мовчазний чоловік був колись одним з кращих коміків однієї з петербурзьких сцен, знав напам'ять «Лихо з розуму» і «Ревізора». І ось треба було його бачити, як він оживав, режисуруючи у нас на шкільних виставах. Скільки енергії! Скільки дбайливості! Харитон Платонович вникав в усе: виправляв мову, костюми, рухи, навіть кричав. І як же любили його. Всі вказівки приймалися благоговійно. Ніхто не смів і подумати суперечити. Пригадую цей світлий час: які всі були милі, щасливі і чисті, наче діти. Пустих речей у нас ніколи не грали, ставили або Гоголя, або Островського.

Після вечірнього чергування у класі Харитон Платонович незмінно заходив на мою половину, де так само незмінно стояла й стигла для нього склянка такого міцного чаю, який він любив, і лежали дві колоди карт для пасьянса «вісім королів». Якщо в школі читалася вечірня лекція з історії мистецтва або батюшка читав історію церкви, ми незмінно вдвох ішли послухати і сідали скромно осторонь і з приємністю слухали. Якщо іноді читав я сам, то завжди попереду своїх учнів бачив скромну фігуру мого милого співробітника. Так проминуло багато років. Чим і за яких обставин завершилося ставлення Харитона Платоновича до школи і до мене, про це мова далі.

Вечірні заняття зі старшою групою цілком були доручені Харитонові Платоновичу. А дітей, юнаків малопідготованих і дівчиць — усю цю масу початківців вчив я за допомогою учнів-репетиторів, яких було кілька і які по черзі дежурили в класах.

Дуже втішною подією, що свідчила про ріст школи, було відкриття 19 листопада 1882 р. фігурного класу. Ті, що малювали в головному класі, вірили в наші викладацькі сили і не поспішали до старих шкіл Москви і Петербурга, так багато усім обставлених. Вони залишались у нас і, задовольнивши Раду рисунком з погруддя, переходили до рисування цілої статуї.

У 1882—83 навчальному році М. К. Пимоненко, що повернувся з Академії художеств<sup>93</sup>, запрошується викладачем до школи і поділяє працю Х. П. Платонова у заняттях із старшою групою.

Якщо не рахувати відсутності М. К., викликаной короточасним учительванням у Каневі (щоб уникнути відбуквання військової повинності), і перебування в Академії, його діяльність у школі в ролі репетитора, а потім викладача тривала безперервно з 1879 по 1900 р.

У 1885 р. М. К. Пимоненко пише дуже хорошу річ, яка на виставці у Петербурзі справляє враження. Це була дівчина, що повертається з церкви пізно ввечері, після читання страстей господніх, із засвіченим ліхтарем<sup>94</sup>. Річ дуже ефектна. У 1887 р. М. К. вже одержує за свою художню й педагогічну діяльність від Академії художеств диплом «почетного вольного общника». Останнім часом він видний член пересувних виставок і має звання академіка.

Магістр, а потім доктор астрономії, астроном-спостерігач Київської обсерваторії Вільгельм Іванович, або, як він любив щоб його звали, Василь Іванович, Фабриціус з 1884 р. читає у нас перспективу. Це була для нас дуже цікава людина. В. Фабриціус любив мистецтво і сам дуже непогано працював аквареллю. У мене збереглися цікаві його начерки з подорожі по Криму. Теорія перспективи і читання її часто бувають односторонні. Якщо до них береться математик, то це слухачеві-художнику завжди видається страшенною сухістю; якщо береться до читання перспективи художник, виходить щось легковажне, бездоказове. Але тут в особі Вільгельма Івановича було дуже щасливе поєднання художника з математиком, і треба дуже шкодувати, що він свого курсу не надрукував. Бажання й силкування до цього були, але доля вирішила інакше і забрала бідолошного Фабриціуса перш ніж він міг щось зробити: є один лише надрукований аркуш.

Читав перспективу В. І. у школі до останніх своїх днів. Помер у 1895 р. зовсім не старою ще людиною.

В одному з вісімдесятих років з'явилась у нас дуже цікава людина, художник Валер'ян Олександрович Яблочкін.

Зайшов він до нас на два слова, думаючи, чи не довідається щось про сестру свою, яка була цього літнього сезону в Києві у трупі нашого міського театру. Нічого ми йому не могли сказати з цього приводу, але висловили найщиріше задоволення бачити цю людину в себе.

Він залишився у нас ночувати, а другого дня я йому показав дещо з околиць Києва, відвіз на дачу, де жила моя сім'я. Його привітно прийняли у нас, та й не могло бути інакше: це був невисокий на зріст горбатенький пан з такими вишуканими манерами вихованої людини і красивою приємною петербурзькою мовою, спостережливий, дотепний, що одразу приваблював до себе, примушуючи забути ваду його постаті. Замість двох днів він пробув у нас два роки.

Залучити його до викладання в школі мені не вдалося; він з такою милою посмішкою заявив:

— Котів писати — завдання невелике, а більше я, власне, нічого і не вмію.

Так говорив про себе В. О., з жартівливою скромністю, але він був прекрасним членом нашої шкільної Ради. Очевидно, не люблячи самотності, чудово здружився у мене з сім'єю, писав собі в моєму кабінеті своїх котів. До речі, в моделях недостатні не було. У нас тварин любили, і він міг спостерігати їх скільки хотів у всякий час. В. О. працював, і твори його збувалися й оцінювалися іноді дуже непогано. Мені було дуже приємно мати під

рукою розумну і дуже обізнану в мистецтві людину. Виріс В. О. у столиці, закінчив Академію художеств, син відомого режисера Петербурзького імператорського театру, людини широкоосвіченої і громадської. У такому середовищі, зрозуміло, Валер'ян Олександрович, як не дурна від природи людина, неминуче був людиною змістовною. Працював собі, трохи почитував, і в пив з нами, жартував з сім'єю і навколишніми дітьми — загальний друг і улюбленець. І ця мила, привітна людина раптом могла засумувати, зажуритися; напевно до цього деякою мірою спричинилася фізична вада Валер'яна Олександровича, його горбатість. Що не кажи, а все-таки він людина не така як усі. І в ці моменти він, бідолашний, запиячував. Він — домосід великий — у цей час ішов з дому. Всім було широко шкода В. О., треба було за ним дивитись; головне, що ця людина в той час цілком перероджувалась; з надзвичайно ввічливого, лагідного він ставав задиркуватим. Взявшись у бік однією рукою, він тряс у повітрі кистю другої руки з худими, довгими, білими пальцями і страшенно грубіянив. Побачивши товариша по Академії, він уже інакше не звертався, як:

— Ей, ти, качка проклятуша! — і все вже йшло в такому роді. А на ділі, хоч він і пиндючився, являв собою фігурку невеличку на зріст і кволу; скривдити його було неважко, а ліз він невідчепно в таких випадках майже до кожного.

— Ти знаєш, хто я такий? Я Рафаель коті! — кричав В. О. у Семадені чи в іншому такому ж місці, де часто його вже знали, втихомирювали наскільки можливо, шануючи в ньому артиста. Яка-небудь група студентів брала його під свою опіку, і він тут пив і галасував, поки це остаточно не стомлювало всіх і поки його не виводили. Тоді він перекочовував до іншого місця. Треба було його відшукати, втихомирити, привести додому, хоч нагодувати добре...

Усе це, признатися, нас так змучило, що ми не протестували, коли він почав думати про виїзд на село, до своїх друзів, які дуже його любили і так само, наскільки можливо, оберігали.

Школа була вже настільки помітним явищем, що в місцевих газетах почали з'являтися присвячені їй статті. Уривок з однієї такої статті (газета «Труд» за 1881 р.) я дозволю собі тут навести. У ній висловлено найхарактерніші і від багатьох мною чуті нарікання на незадовільну з юридичного погляду постановку школи.

«...Ставлячись із цілковитим співчуттям до трудів п. Мурашка щодо заснування школи і виставок, які виникли за його почином, ми дозволяємо собі думати, що було б дуже бажано *перетворити школу п. Мурашка з приватної в громадську* і з, так би мовити, тимчасової та випадкової — на постійну; а саме, щоб приладдя й посібники школи, які купуються на громадські пожертвування, становили б не приватну власність п. Мурашка, а школи, що

перебуває під певним наглядом міської управи чи іншої громадської установи. При такому перетворенні школа могла б тільки виграти, бо співчуття громадськості до школи, сильне навіть тепер, поза всяким сумнівом значно збільшилося б: жертвувателі знали б, що їхні пожертви складуть не приватну власність, а суспільну, яка переходитиме від покоління до покоління, чим зміцнилося б існування школи, безперечно корисної і необхідної для міста Києва».

Не можна назвати ці думки необґрунтованими, але я ніяких заходів у вказаному рецензентом напрямку не робив. Я знав добре почуття й прихильність до школи Івана Миколовича і ні найменшої тіні страху за існування школи не відчував. Але, крім того, я боявся перетворити школу на установу суворо регламентовану, із статутом, з правами. Я не кажу вже про ті лещата урядової опіки, до яких потрапляла установа (пригадаймо вісімдесяті роки). Чим більше школа зростала, тим більше я побоювався здобувати для неї будь-які права, що могли б приваблювати до нас. До нас повинна приваблювати тільки любов до самої справи і нічого більше. Бо й так уже, здавалось, у нас більше званих, ніж обраних; а май ми права, то зараз же з'явиться сила всіляких невдач спробувати, ачей тут вдасться здобути якийсь папірець про закінчення чогось, що у нас вимагається і, на жаль, має силу.

Школа наша була дуже корисна своєю доступністю для людей усякого віку і всякого стану. Візьмімо хоча б такий приклад. Молодій людині, сповненій життя й енергії, раптом видалось, що вона може ліпити; хоче попрацювати і не знає, як узятися. Вона йде до школи. У нас скульптури на той час не викладали, але показати, як це робиться, ми завжди могли. Так з'явився у нас п. Пашенко. Білявий, симпатичний, славний такий, приваблюючий до себе своїм здоров'ям, своєю молодістю.

— Покажіть, будь ласка, як це ліпити?

Розмісили глину, дістали цтеки, ці нехитрі інструменти ліплення, і показали.

Такі панове бувають завжди добрими платниками; йому якось совісно, дивно заплатити якихось шість карбованців. Заплативши одразу за два місяці і попрацювавши кілька днів, Пашенко поїхав до себе в маєток у Харківську губернію. Тепер це зовсім непоганий скульптор, що виконав уже кілька солідних замовлень по скульптурі, і живе в Парижі. Звичайно, це не ми його навчили, але ми його спрямували, підтримали в потрібну хвилину.

З 1883 р. вводиться у школі рисування з пам'яті. Грішна людина, я не сам це вигадав. Собі можу приписати лише заслугу в тому, що я жадібно ухопився за це. Я вірю, що це в майбутньому розвинеться далі і стане основою всього виховання в малярстві. Художник Микола Дмитрович Кузнецов, який часто жив за кордоном, освічений і допитливий, проїздом до Одеси потрапив до нас у Київ і, між іншим, повідомив про бачену в одній зі шкіл вправу. Я весь, наче вогнем, був охоплений цією ідеєю. Я ж бо і сам думав і бачив, що нам чогось бракує. Є вправа на повторення рисованого. Вона

широко практикувалась у школах столиці, була і у нас: нарисувати предмет і зробити начерк його з пам'яті, не дивлячись ні на предмет, з якого рисували, ні на свій зроблений рисунок. У такий спосіб розворушувати свою пам'ять, наскільки в ній залишається з того, що людина робила, і наскільки потрібні повторення й доповнення своїх знань ну хоча б з анатомії. Це добре, але це не все. Справа в тому, що юні артисти весь час проводять і розвиваються, змальовуючи предмет, що нерухомо стоїть перед ними у вигляді орнаменту, погруддя, статуї, і, нарешті, навіть якщо це жива натура, то вона міцно встановлюється і позує так само нерухомо, як і статуя. Юнаки розвивають свою техніку, вивчають почасти анатомію побудови та й годі. Але ж перше завдання художника — схопити момент життя, рух, а не предмет нерухомий. Існує безліч, та просто світ переповнений речами, які не позують, а їх треба зображувати і їх зображують; такими є діти, тварини, моменти природи, які змінюються безупинно, а найважче і найголовніше для художника — моменти виразів обличчя: вираз сміху, смутку, молитовного розчулення і т. ін. Усе це художник може побачити, але треба, щоб це він міг запам'ятати, закріпити в своїй пам'яті для того, щоб потім зобразити видовище, яке його вразило, і дати можливість іншим споглядати його. Для цього, раптом виявляється, є вправа, а ми її не робимо, виходить не робимо найістотнішого, найважливішого. Я відразу ж ввів у нашої школі цю вправу. Полягала вона ось у чому: вимагалось, щоб в учнів був наготові чистий аркушик паперу, як у кожного художника, записна книжка; виставлявся на станку гарний, великий, імпазантний якийсь оригінал, наприклад голова Іоанна Хрестителя Іванова<sup>95</sup> в натуру (у нас була така фотографія з картини) чи знімок іншої якої-небудь голови, типовий, великий, доброго майстра; рисунок був прикритий. Коли всі готові, увага учнів збуджена, їм відкривали одразу оригінал. Сцена, що при цьому відбувалась, не позбавлена психологічного інтересу. Наблизившись до виставленого предмета, учні просто завмирали. Усі були напружено уважні, усі знали, що цьому надається найсерйознішого значення, і не зводили очей з виставленого. Деякі щось до себе шепотіли, інші забавно водили перед собою пальцем у повітрі, але більшість була напружено спокійна. Минало п'ять хвилин, оригінал закривали і виносили. Треба було бачити молодих людей; вони були наче в невеличкому сомнамбулізмі, ніхто наче нічого не бачив, крім одержаного враження; усі були сповнені ним і старалися швидше знайти собі місце, щоб зараз же зарисувати те, що вони бачили.

Вправа дуже важка, нарисувати солідну річ, раз побачивши, завдання велике. Коли вже вони зробили, що могли, їм можна показати ще раз, протягом трьох хвилин; вони знову насторожують свою увагу. Юнаки з більш слабким зором наближаються до виставленого предмета. Предмет закривається знову, і вони так само жваво кидаються до своїх рисунків і доповнюють їх. Можна і втретє показати, теж на коротку мить. Треба тільки

наполягати, щоб ні в руках, ні перед очима нічого не було; рисунок перевернутий лицем до дошки стола, олівець покладений, тому що в цей час повинні працювати лише сила враження і сила зорової пам'яті, виключно з допомогою яких вони повинні відтворити бачене.

У цій вправі, крім бажання розвинути і посилити зорову пам'ять, є ще один хороший бік — привчити учня бачити і зображувати предмет в його загальному, в його цілому і від загального вже йти до деталей, тобто в цьому загальному потроху вирисовувати деталі. Учень повинен привчатися відразу схоплювати головне й істотне, а не так, як це дуже довго роблять початківці і особливо дівчата, які неначе ладні вишивати предмет кусочками: вирисовувати око, потім ніс, а потім, рисуючи друге око, не помічати, що воно нічого спільного не має з першим оком і від'їхало вже бозна-куди.

Вправи рисування з пам'яті загадувалися неухильно в певні дні тижня, і в них брав участь увесь наявний склад учнів.

Ми прожили в будинку Балано до весни 1882 р. Обміркувавши спільно з Іваном Миколовичем, ми його покинули, визнавши, що він затісний. Була потреба в підготовчому вечірньому класі. Зала, в якій читалася перспектива, теж уже не вмещала всіх слухачів. Учнів ставало дедалі більше й більше.

Оглянувши кілька квартир, я зупинився на одній, близькій до центра, недалеко від нашого міського театру, показав її Іванові Миколовичу; він схвалив, наказав скласти контракт на його ім'я і розпорядився виплачувати за приміщення школи через свою контору.

Тут я вважаю потрібним відмітити вступ одного хлопчика, якому з двома іншими, що вступили пізніше, судилося відігравати визначну роль у житті школи.

На початку вересня 1883 р., коли найбільше вступало і записувалося до нас, з'являється старезна бабуса з глибоко запалими очима і приводить хлопчика, на вигляд років восьми, хоч йому було трохи більше.

— Ось привела до вас хлопчика, — каже бабуса і, говорячи, одразу впадає в суворий невдоволений тон: — я живу в бідному будинку (вірніше було б сказати — в будинку для бідних), мені його там тримати не можна: якщо я його буду там перетримувати, нас виженуть і я сама втрачу там місце.

— Що ж робити, я не знаю, у нас не пансіон, у нас тільки прихожі.

— Як знаєте, я кину його у вас, мені нема куди з ним подітися, він круглий сирота. Мати померла, вона була заміжня, цього в документі не прописано, вони приховали, але я доведу! я доведу!

І очі в бабусі страшенно заблискали: видно, що бабуса була з характерних.

— У вас, я чула, багаті покровителі, вони мусять подбати, що ж мені робити, бідній старій...

Говорила вона це з такою великою претензією, яка, на її погляд, не

припускала ні суперечки, ні відмови. Я замислився; її онучок видався мені надзвичайно привабливим.

— Як його звуть? — питаю.

— Володя, а на прізвище Яні.

При цьому вона подала мені якийсь потріпаний документ і дитячі рисунки її онука: були намальовані якісь паровози з густим димом. Виявляється, вони жили біля вокзалу.

— Тут за документом він просто Андреев<sup>96</sup>, — кажу я, розглядаючи при цьому його малюнки.

— Це нічого, я доведу, у мене процес. Вони все купили, але я доведу, — каже бабуся. — Так, доведу! — і очі у бідлашної мало не світяться. Очевидно, в житті старої це найдошкульніше місце.

Подивився я на хлопчика: світленьке, кучеряве волоссячко, біленький, сині оченята, ну куди його гнати...

— Залиште, — кажу, — побачимо.

Стара пішла, здається, не кивнувши мені навіть головою. Я відвів хлопчика на свою половину в сім'ю і, бажаючи припинити будь-які заперечення, заявляю, що Іван Миколович просить прийняти цього хлопчика і подбати про нього. У нього, крім бабусі, нікого нема, та й та у будинку для бідних.

Хлопчик був уважний, вдумливий, але характерний і здатний з кожної дрібниці так розкукурічитись, що куди твоє діло. Я особисто дуже любив цього хлопчика. Він часто захоплював книжки не для свого віку, але я не перешкоджав цьому. У певні години він займав місце в школі і рисував. Здібності ясно визначились. Хлопчик скоро був помічений викладачами. Так жив у мене Володя. Своїм милим дитячим голосом співав дуже драматичну пісеньку про те, як був у нього товариш, наче рідний брат. Вдарили тривогу, і товариш був убитий. Не пам'ятаю вже слів, але знаю, що драматична пісня у виконанні восьмирічного карапузика викликала посмішку.

Прийнявши хлопчика, я цілий рік і не доповідав Іванові Миколовичу, взявши витрати на себе. Ну, що коштує годувати маленького хлопчика при сім'ї. Але з появою другого хлопчика, коли приймаків стало двоє та, крім годування, довелося думати про одяг, а ще більше про їхній розумовий розвиток, ця задача для мене вже виявилась не під силу і доповісти Іванові Миколовичу було необхідно, що наступного року і було зроблено.

Історія вступу другого хлопчика, що виховувався у моїй сім'ї, така.

Взимку 1883 р. Іван Миколович у розмові зі мною каже:

— Будь ласка, якщо до вас приведуть хлопчика з карточкою Григорія Павловича Галагана<sup>97</sup>, прийміть його. Він мене просив про якогось хлопчика, і я йому обіцяв.

Минуло близько року після цієї розмови, але ніхто не з'являвся.

Тимчасом у травні 1884 р. приходить до мене якась висока людина з на-

роду і приводить із собою хлопчика, свого сина. Незграбно вдягнений,— це не був народний костюм, а якийсь зіпсований міщанський піджак і ватяне пальто. Хлопчик з великою головою, надзвичайно серйозний; обличчя трохи в ластовинні. Показав мені, витягнувши з кишені, зашпорований зошит з рисунками, які одразу привернули мою увагу. Це не були звичайні дитячі малюнки сільського школяра, які переважно полягають у змальовуванні з «Ниви» та інших випадкових картинок; це були самостійні грубі рисунки з предметів природи: рука, гребінець, частина воза, і це з таким почуттям рельєфу й вірності відношень однієї частини до другої, що мене дуже зацікавило... Я подумав, що мені робити? Батько невідступно просить, і суб'єкт для мене дуже цікавий. Той хлопчик, якого я чекав і повинен був прийняти, не з'явився, з'явився інший і цікавий. «Хай буде, що буде,— думаю собі,— прийму». Кажу:

— Дядьку, ви письменний?

— Письменний,— відповідає він.

— Ви пам'ятаєте, може, що-небудь із святого письма; наприклад, пам'ятаєте, як Ісаак благословив замість свого старшого сина Ісава підставленого матір'ю Іакова<sup>98</sup>. Я вашого сина прийняти не можу. Я такої справи сам вирішувати не смію; наді мною є начальство; начальство це Іван Миколович. Треба, щоб він замість того хлопчика, якого ми ждемо і який не з'явився, дав дозвіл прийняти вашого сина, що з'явився. Нехай буде ваш син замість того хлопчика, якого вирішено прийняти; а потім, якщо він виявиться хорошим, то ми вже його не виженемо і я сам доповім Іванові Миколовичу, а так просто мені заборонено набирати хлопчиків. Що нам з ними робити? Залиште сина тут і йдіть до Івана Миколовича, повідомте, що прийшли подякувати за прийняття хлопчика. Намагайтесь зовсім нічого не говорити. Іван Миколович людина зайнята, теж довго з вами говорити не буде — багато, якщо скаже: «Це той хлопчик?». Ви вклоняйтесь і нічого більше. А якщо почнете докладно розповідати, пояснювати, то зіпсуєте всю справу і відстанетесь і мені, і вам, тому що у нас усяких безплатних хлопчиків вже й так значно більше, ніж треба.

Я не був свідком розмови, але вона, видимо, проминула досить добре. Мене ні для яких пояснень не викликали, і хлопчика було прийнято. А через місяць я вже міг показати його роботи, які були аж ніяк не пересічні.

Він якнайсерйозніше виконував, що йому загадували, а на полях рисовав те, чого від нього ніхто не вимагав і що було понад його вік. За положенням він повинен був вивчати геометричні тіла; зобразивши їх, він тут же рисовав гіпсову маску і рисовав з таким почуттям і вправністю, як годилось би і учневі головного класу.

Я незабаром доповім Іванові Миколовичу, представивши його як дуже здібного хлопчика, і показав його рисунки. Так прийнятий був до школи Григорій Дядченко<sup>99</sup>. Він був із села Кирилівки \*, де народився Шевченко, і

\* Помилка Мурашка. Шевченко народився в с. Моринцях. Ред.



## ОБЪЯВЛЕНИЕ.

СЪ 15 СЕНТЯВРЯ ОТКРЫВАЕТСЯ,  
НА ТРЕХЪ-СВЯТИТЕЛЬСКОЙ УЛИЦѢ, ВЪ ДОМѢ ТАРНАВСКОЙ,  
ОБЩЕДОСТУПНАЯ  
**ШКОЛА РИСОВАНІЯ,**  
подъ руководствомъ учителя реального училища  
**Н. И. МУРАШКО.**

Школа открыта ежедневно отъ 10-ти часовъ утра до 6 ч. веч., не исключая праздниковъ и воскресныхъ дней, и во всѣ эти часы могутъ въ ней заниматься, посѣщающіе школу, отъ 3-хъ до 6 ч. подъ руководствомъ Г. Мурашко, а въ остальное время подъ руководствомъ его помощника.

Желающіе брать уроки изъ женскаго пола могутъ пользоваться (отдѣльно) вышеозначенными часами по субботамъ.

Плата 6 РУБ. въ мѣсяцъ. Для лицъ учащихся и не богатыхъ, эта плата можетъ быть понижена.

Перша афіша про відкриття Київської рисувальної школи.

виявився навіть якимось родичем поета, що стало також невеличким козирем. Іван Миколович затвердив прийом і дозволив витрати на нього вписувати у видаткову книгу.

У цей же час привела мати (на вигляд служниця в середньому домі або базарна торговка) сина років чотирнадцяти, просячи прийняти його прихотливо безплатно до школи, бо він не має батька, а вона теж бідна жінка, а хлопчик страшенно любить малювати. Може, з нього вийде хороша людина колись і добрий працівник. Хлопчик серйозний, був прийнятий без довгих розмов. Це був Костенко<sup>100</sup>, який не забарився виявити видатні здібності.

Гриша Дядченко з Володею Андреевим, що вступив раніше, та моїм сином Євгеном, який вчився в гімназії, склали тісно зв'язану групу і задавали тон у школі протягом кількох наступних років. Талановитий Костенко став центром другої групи. Це були розумні, роботящі діточки. Вони брали участь у суботніх читаннях, у виставах, а ще більше виявили жваву діяльність, коли почали видавати журнал з літературним текстом і багатими ілюстраціями\*.

Андреев, Дядченко і мій син видавали «Палитру»\*\*; група Костенка видавала «Ученика». Шкільні журнали з розвитком учасників і самі розвивались. Ідея журналу знайшла собі наслідувачів у наступних поколіннях учнів, і видання його під різними назвами тривало протягом усього часу існування школи (журнали ці мали писаний текст і малюнки — оригінали)\*\*\*.

\* Іван Миколович особливо цікавився як Володею Андреевим, так і Гришею Дядченко; для останнього був найнятий чудовий репетитор, який ледь-ледь грамотного Гришу мав підготувати до 3-го класу реального училища. Їхні оцінки по училищу я з приємністю завжди подавав Іванові Миколовичу.

Журнал тільки-но з'являвся, його першим переглядав Ів. Мик., залишаючи його на деякий час у себе, і потім він уже надходив у розпорядження школи та в її бібліотеку. Хлопчиків уже знали. Предобра Пелагія Георгіївна, наприклад, піклувалася, щоб хлопчики були пристойно вдягнені і жертвувала на це окремо.

\*\* Офіційним редактором був молодший з них — Володя; літературною частиною завідував син мій.

\*\*\* Забавний ріст нашого видаваного журналу; з ним разом росла і школа. Початий з восьмушки аркуша, він скоро не міг уже вміщуватися на звичайному письмовому папері і закінчився вшитим навіть в особливу палітурку, вирізану з дерева учнем Ф. Шавріним.

Ці діточки були протягом десятка, навіть більше років моєю втіхою й радістю, а тепер це вже люди, і всі чудові, тверезі, розумні працівники на ниві життя. У дитинстві й юності поряд з моїм поточним життям вони чудово, без будирування, а навіть весело впоралися із своєю освітою як середньою, так і вищою. Проійшли все з нагородами. Ясно показали, що розвиток освіти не перешкоджає розвиткові мистецтва, а йому сприяє.

Жили багато років при школі; їхній вплив особливий, невидний, непомітний, а проте сильно відбивався багато на чому в школі.

Приблизно цього ж часу у нас почалися суботні вечірні зібрання, або, як їх коротко усі називали, «суботи».

Зберуться учні й учениці, так собі, вільно, посидіти, порозмовляти, подивитись художні видання, які я в ті вечори широко видавав учням зі шкільної бібліотеки. Кожен одержував чай та білий хліб і нічого більше. Хто вмів прочитати щось у голос — читав, хто міг співати — співав. Часто, бувало, учні приводили своїх знайомих молодих музикантів та співаків і імпровізувався цілий концерт.

Увесь клопіт про порядок цих зібрань цілком ліг вже на мою дружину, мою помічницю в усіх моїх шкільних справах. Завдяки її тактові і вмінню у нас найменшої історії за весь час існування школи не було.

М. М. Ге не раз бував на цих зібраннях, завжди просиджував до кінця, з інтересом спостерігаючи галасливу молодь, що переповнювала класи. Невимушене спілкування без найменшої манірності осіб різного віку і найпротилежніших класів суспільства і ця мила готовність принести свої таланти, кому що бог посилає, на спільну користь його дуже тішили.

У читаннях часто брали участь викладачі, читав іноді я сам. Старалися ми навіть запрошувати зі сторони тих, що люблять мистецтво і цікавляться школою. Так, у школі читали професори: Павлов, Міщенко<sup>101</sup>, Сикорський<sup>102</sup> та інші. Професор Міщенко читав у школі багато разів. Між іншим, 26 березня 1883 р. (у день 400-річчя Рафаеля) Міщенко прочитав ґрунтовну, спеціально Рафаелеві присвячену лекцію. Були виставлені всі, що їх ми мали в своєму розпорядженні, знімки з картин Рафаеля.

Восени 1883 р. з'явилась у місцевій газеті «Заря» стаття, яка містила дещо холодний відзив про нашу школу. Висловлювався немовби докір на вади методу, вади системи. Ось, мовляв, там, не вміючи малювати, беруться до фарб, а дівиці просто забавляються. Це було доведено до відома Івана Миколовича поза мною. Він поставився до цього так величаво холодно, що не визнав за потрібне навіть і заговорити зі мною з цього приводу. А я був уражений і хвилювався. Треба знати, що система й метод викладання були для нас речі, на які ми дивились більш ніж холодно, я ніколи не вірив у це як у щось живе.

У недільних ранкових розмовах з Іваном Миколовичем у нас з'ясовувалось, що ми повинні боятися всілякого застою, і страх був той, що у нас вже надто засіли міцні і малорухливі, на жаль, метод і система. Бажання було, щоб кожен вільно розвивався, не втрачаючи своєї хоча б маленької індивідуальності, розвивався відповідно до своїх здібностей, нахилів і якомога менше страждав від ігнорування методу й системи.

Мистецтво має давати радість; мистецтво для того, хто його широко полюбить, має примусити забувати будь-які злигодні і прикrostі; і зі спокійною душею слід знайомити широко з усім, що є в мистецтві такого, що втішає й підносить. Що тут метод і система! Вони, як гірка необхідність, неодмінно у нас будуть, коли на наших руках юрба.

Я зацікавився тією особою, яка вмістила замітку в газеті «Заря», хотів з нею познайомитись і запропонувати їй особисто ознайомитись зі школою. Це зробити виявилось не важко. Автором статті про школу була, як виявилось, дуже мила людина, помічник бібліотекаря в нашому університеті, Стефан Петрович Якубович. Написав він з чужого голосу, і сам казав після, що йому школа уявлялася з десятком чи не більше двома учнів і взагалі так собі щось незначне; але, заглянувши до нас, він побачив цілий мурашник, де вчилися вже сотні юнаків, дівчат і дітей, і все це було найвищою мірою серйозно настроєне. Стефан Петрович закінчив тим, що сам полюбив наш заклад і був нашим незмінним читцем на суботах. Читав він переважно російських авторів і читав напрочуд розумно й виразно, а Тургенєва, якого, очевидно, любив більше за інших, читав просто чудово.

Та й сам Стефан Петрович являв собою, можна сказати, тургенєвський тип: з хорошої дворянської сім'ї, ліберал у найкращому розумінні цього слова; прожив у Німеччині кращі роки життя й свої достатки; слухав лекції відомих професорів у кількох німецьких університетах; самотній холостяк, незважаючи на світлі погляди і широку освіту, закінчив життя на більш ніж скромному місці помічника бібліотекаря університетської бібліотеки.

26 і 27 лютого 1883 р. улаштували самостійну шкільну виставку з робіт учнів. Незважаючи на скромні оголошення про неї, її відвідало понад 300 чоловік.

Це були веселощі і торжество. Велике піднесення шкільного життя. Навіть моєму милому й дорогому господареві захотілося порисувати. З 25 лютого Іван Миколович почав прибігати до нас у школу, саме прибігати. Такий жвавий, рухливий був Іван Миколович, що я не доберу іншого слова. У мене в кабінеті сидів І. М. і вимагав для себе простого уроку рисування. І я тепер гірко вболіваю, що був тоді таким бовдуром, що, займаючись з ним, здумав проводити викладання звичайним шкільним шляхом, який і в тих, хто спеціально себе присвячує мистецтву, викликає безліч сумнівів у своїй придатності, а я збирався повести ним живу, нервову людину, вкрай зайняту, серце й душа якої падали до мистецтва. Я запропонував Іванові Миколовичу нарисувати якийсь орнамент з гіпсу.

Іван Миколович повчився до великодня і кинув, подарувавши навіть мені все своє приладдя для рисування, щоб воно й не спокушало його. Я звинувачую себе в тому, що не зумів достатньо зацікавити Івана Миколовича, але почасти до цього спричинилися справи, які дедалі більше захоплювали увагу і час Івана Миколовича.

Лише дев'ятьма роками пізніше у мене трапилась можливість знову особисто прислужитися Іванові Миколовичу. Це було 1892 р. в Криму. Ми рисували і писали на повітрі з натури: квіти, характерні кримські сосни на тлі неба чи моря, кипариси, прибережне каміння. Кримські пейзажі такі на все багаті. Іван Миколович працював із захопленням.

З якою б чистою радістю я згадував ці прожиті разом у Криму дні, коли б не гіркота спогадів, що цим дням не судилося вже повторитись.

Тяжка недуга чигала на Івана Миколовича і була вже близько.

Тільки-но Адріан Вікторович Прахов, професор історії мистецтв Петербурзького університету, з'явився в м. Києві — був, мало сказати, зачарований, а просто увесь захоплений тим, що він побачив у нас у Києві спочатку в храмі св. Софії <sup>103</sup>, а потім у Кирилівському соборі на Куренівці <sup>104</sup>. Усе літо 1881 р. він працював, залучаючи собі як помічників наших учнів та фотографів, робив знімки з фресок і мозаїк зі стін собору.

Я був особисто такий зацікавлений і просвітлений ним щодо навколишньої спадщини старовини, передо мною відкрилося відразу так багато цікавого у всьому цьому, що мені захотілося поділитися з публікою своїми думками, прочитати щось на зразок прилюдної лекції.

Образливим видалось, як холодно ми ставимось до предмета, в якому міститься така сила змісту й інтересу. Але коли я звернувся до свого найближчого начальства по дозвіл, то виявилось, що, незважаючи на цілковиту безневинність теми, справа ця зовсім не проста.

Найближче начальство, у свою чергу, повинне було звернутися вище і т. д. Коли я дістав, нарешті, дозвіл, то і час, і настрій були зовсім неспідожи. Я вже майже забув те, до чого з таким запалом готувався. Так усе в моєму портфелі і залишилось.

Професор Прахов від'їжджав на зиму в Петербург, а влітку 1882 р. вже був у Києві. Свою увагу він переніс на Кирилівський храм. Він дозволив собі, виклопотавши на те дозвіл у настоятеля храму, відмити в одному місці штукатурку і був приємно вражений, відкривши, що справді під штукатуркою є старовинний фресковий живопис; спочатку з'явилося щось подібне до орнаменту, а потім ціле поясне зображення ангела. Тут уже не було ніякого сумніву.

У 1883 р. відпущено було кошти і влітку взялись до очистки храму, відкриття фресок та їх реставрації. Відкриття перевершило всякі сподівання. Відкрито багато і в художньому і в археологічному відношенні дуже цікавого. Відкрито постаті різних святителів, цілі картини і навіть кілька дуже цікавих написів. Кирилівський храм, що знаходився на околиці Києва, був стародавнім храмом, побіленим зсередини, і давно вже привертав до себе увагу любителів старовини та наших російських істориків; усі замислювались над його побілкою, усім здавалось, що це не натурально. Судячи з часу побудови храму, стіни мали бути прикрашені фресковим живописом. І це, нарешті, так блискуче підтвердилось.

У 1883 р. я був запрошений до комісії по реставрації фресок Кирилівського собору і склав з нею умову, згідно з якою зобов'язався своїми майстрами під керівництвом професора Прахова відмивати на стінах фрески, їх

реставрувати, а порожні місця заповнити новим живописом, намагаючись дотримувати смаку й стилю давніх зображень.

З весни ми розпочали, і головним розпорядником, майстром у мене був, я кажу це з немалою гордістю, Микола Васильович Глоба, нині директор Строгановського училища, цього вкрай сухого, однобічного закладу, який він чудово оживив, оживив до невпізнання. З ним працювали і інші, головним чином вихованці школи. Це були чудові юнаки, з якими я мав мало клопоту. Платня була непогана: від 1 карбованця до 12 карбованців 50 копійок за робочий день. М. В. Глоба одержував, звичайно, найбільшу винагороду.

Храм був споруджений за великокняжої доби і, в наслідування храмів св. Софії та Михайлівського монастиря, розписаний у тому ж стилі. Хто це були, греки чи слов'яни, які виховувалися біля них, я не знаю. Тільки ясно, що це живопис того ж виду й характеру: ті самі обриси фігур без тіней — стоять вони наче духи безтілесні; вигляд фігури далекий від того реалізму, яким володіли до цього язичники греки в скульптурі і живопису. У цьому вся сила візантійського мистецтва, воно дає християнину зображення, дороге його серцеві, величає й далеке від язичеських ідолів.

Та час минав, людство під різними впливами змінювало свої смаки, свої погляди. Крім того все це потемніло, де-не-де пообсипалося і через кілька сторіч видалося грубим і дивним. Я їх чудово розумію, що вони взяли та й заштукатурили і позабілювали всі фрески. Храм вийшов світлий, ясний, оновлений. Минуло ще кілька сторіч. Допитливому людству так нестерпно завжди хочеться зазирати в минуле, і ось вирішили ці багато століть тому зроблені зображення відкрити.

Фресковий живопис тривкий. Він всмоктується в штукатурку і разом з нею кам'яніє і стертим бути не може, його тільки можна збити зі старою штукатуркою, але просто змити або стерти його не можна. Коли б його тільки покрили новим шаром штукатурки, це було б півбіді, але, на жаль, місцями зробили це досить-таки по-варварськи: щоб штукатурка приставала, спочатку дряпали стіни. Ми взялись її відмивати: це не важка праця, але копітка і вимагає багато уваги і терпіння; робилося це не з комфортом якимось, а часто на диявольськи незручних риштовках. Часто юнак сидів кілька годин і зовсім безрезультатно. Зображення було напевно, але щезло й випало разом із старовинною штукатуркою. Зате яка насолода, коли прийдеш і знизу бачиш юнака, що вже не спокійно відмочує визначене йому місце; помітна якась метушливість і нервовість.

— А що, п. Отмаре<sup>105</sup>, є що-небудь?

— Є!

— А що?

— Та поки що драпіровка, але добираюсь і до голови.

Тут уже ніхто не витримував, — лізли до нього на риштовку, збиралися навіть невеличкою групою. Дехто з нетерплячки починав допомагати товаришеві, і раптом з'являється обличчя якого-небудь святиителя.

— Таж, панове, здається цікаво? Є щось величаве.

— Ну, побачимо...

— А у вас, Курінний <sup>106</sup>, що таке?

— У мене ціла смуга орнаментів...

Ідемо дивитись, справді непогано: цілий орнаментний мотив, оригінальний, не запозичений ні з Михайлівського монастиря <sup>107</sup>, ні зі св. Софії. Усе це дбайливо відмивається, просушується і вкривається рідким склом; усі подряпини зарівнюються, зафарбовуються в тон предмета.

Багато було відкрито зображень, але багато виявилось і чистих площин, де час задовго до нашої появи знищив зображення разом зі штукатуркою. Іноді обличчю бракувало ока, вуха, іноді голова була, а продовження драпіровки зникло; бувало й так, що відкривали драпіровку, а ознак голови й обличчя майже не помітно, проте чуття і юнацькі очі робили в цьому випадку великі подвиги: видивляли і за ледь помітними точками відновлювали голову. Бувало й так, що юнак побачить раптом такі кольори й півтони, що, мабуть, тільки в наших мозаїках у Софії можна було щось подібне побачити, а зовсім не в тих бідних фресках, з якими ми мали справу. Тут уже виступав наш професор Адр. Вікт., який жартів не любив.

— Ви це коли зробили, вчора чи сьогодні? — каже, звертаючись до юнака, професор Прахов.

— Та я вже кілька днів це роблю!

— Зітріть! Це нікуди не годиться; це ви погано побачили, зіпсували голову, змийте зараз же все.

І все змивалося....

На стовпах, опорах храму, були фігури жіночі і чоловічі, а на простінках цілі картини. У правому малому вівтарі картина, і під нею навіть зберігся напис: «Св. Кирило повчає єретиків». У великому вівтарі розміщена евхаристія, і під нею святителі, подібні до тих, що їх ми маємо у наших двох найстародавніших храмах. Ми дали великий матеріал для археологів і вчених.

Цілком на мені лежав клопіт про те, щоб мої помічники своєчасно одержували свою винагороду. Клопіт цей відбирав силу часу та енергії. Треба було упадати біля міського архітектора, щоб не забував прислати свого помічника проміряти виконану роботу, яку професор Прахов визнає задовільною, упадати біля цього помічника, який завжди страшенно зайнятий, завжди йому страшенно ніколи і для якого ми були просто так, людська якісь. Це була людинка наче клоп маленька, а зарозумілості хоч відбавляй. Ми йому непогано, здавалося, віддячували за турботу, проте це його зм'яшувало мало. Але так чи інакше, він проміряв, доповідав своєму патронові і акт складався. Я беру його до діловода. Діловод, як той дяк у приказах посивілий, він до нас був хоч і не суворий, але сухий і мовчазний.

— Михайле Гнатовичу, ви надішлете цей папір до голови?

— Що? ви гадаєте сьогодні? — каже Михайло Гнатович і робить великі очі.

— А чого б і не сьогодні? Адже післязавтра субота: мені треба розрахуватися з хлопцями.

— Що ви, що ви, так не можна. Залиште папір, надішлемо.

— Будь ласка, Михайле Гнатовичу, надішліть.

— Гаразд, надішлемо!

Відходячи, треба просити сторожа-кур'єра:

— Будь ласка, Макаре, чоловіче добрий, там папір до голови; ти наглянь та в першу чергу оброби.— Монета йому в руки.

— Добре, пане, я знаю, це ми на одній нозі зробимо.

Ну, тут уже потрібний терпець і терпець. Справа не тільки на цю суботу не буде зроблена, але, дай боже, хоча б на ту суботу. Люди з капіталом ставляться до таких речей цілком спокійно. Діло ділом, а суд по формі, кажуть вони, але для нас, бідняків, це ціле горе.

Через три-чотири дні їду з околиці до міста, з'являюсь до діловода:

— А що, як наш папір?

— Відіслав на підпис, але ще не одержали.

— А коли одержите?

— Може, й завтра.

Приїжджаю завтра.

— А що, Михайле Гнатовичу, як справи?

— Та ще нема!..

— Ото досада. Ну чого б йому не підписати і не прислати; це ж справа однієї хвилини.

— Гм! Це ви так гадаєте, але ж ваша справа не одна в нього...

— То що ж тут робити?

— Якщо завтра не пришло, то ми вже пошлемо до нього,— каже шановний діловод.

— Значить, я з'явлюся до вас не завтра, а післязавтра.

— Так, так, то вірніше буде!

З'явлюся післязавтра.

— Як справи?

— Уявіть, прислано папери, а вашого нема.

— Чому?!!

— А хто ж його знає чому.

— Що ж мені робити,— кажу я, і обличчя в мене витяглося.

— Не знаю, заждіть трохи.

— Та ждати я не можу, він, може, поклав десь папір та й забув про нього. Як же тут ждати?

Тут сидить великорос, підрядчик, церковний будівничий; я до нього.

— Ось, батечку, які справи, друга субота набігає, а я розрахунку зі своїми хлопцями зробити не можу.



— Що вдієш, бува,— каже статечний підрядчик.  
— Я втечу! Мені просто не можна з'явитися в артілі.  
— Ні! Цього ти не роби, це останнє діло,— каже мені серйозний і симпатичний співбесідник.

— Ну а як же бути?  
— Та так, що ж вдієш, бува.  
— Таж ми всі без копійки!  
— Ну що ж, ти так і скажи, що ти сам шилом патоки вхопив.  
— Та ви поїдьте самі до голови,— каже, зглянувшись над моєю розгубленістю, Михайло Гнатович.— Може, він вам і дасть папір.  
— От дякую вам за пораду, чкурну я сам до голови,— кажу я повеселішавши.

— Ідьте.

Іду, приїжджаю, питаю:

— Вдома?  
— Нема, пішли!  
— Коли ж будуть?  
— Зайдіть години за дві.

Заходжу години за дві.

— Вдома?  
— Вдома, та у них тепер засідання, не приймають нікого.  
— Що ж тут робити? Мені так треба його бачити.  
— Зайдіть завтра, та якомога раніше, от і буде діло.  
— Ну, спасибі за пораду, я зайду завтра.

Іду собі за місто. Ранком поспішаю до голови, кажуть:

— Заждіть, барин щойно вставати зволять.  
— Гаразд, подождемо.

Устав мій голова веселий, здоровий.

— Чого ви бажаєте, наш художник знаменитий?

— Та у вас наш папір про Кирилівський; ви, мабуть, уже переглянули і підписали.

— Та невже він у мене?  
— Михайло Гнатович каже, що у вас.  
— Ну, тоді пошукаємо. Та чого ж ви стоїте? Ну, а як вам видається ця картина, це у нас фамільна,— питає голова, показуючи якусь чорну заслінку.

— Та, здається, непогана,— кажу я.— Це щось італійське.  
— Так, це болонської школи<sup>108</sup>, мені її дуже високо цінили.  
— Так, дуже можливо,— кажу я ухильно, тому що чорт його знає, що воно таке: у коридорах, у канцеляріях кожного музею я стільки вже бачив цього третьорядного мотлоху, що навіть огидно.

— А що, коли продати цю річ, як ви гадаєте, скільки за неї можна взяти? Ви там обертаєтесь у різних сферах...

«Це, значить, щодо Івана Миколовича»,— думаю я. Ця історія мене вічно переслідує. Я в таких випадках намагаюсь якомога скоріше відкрутитися.

— Ні, той, кому б я міг це рекомендувати, старих речей не купує. Він купує лише нову російську школу. А це ви до Богдана Івановича Ханенка<sup>109</sup> зверніться, той у нас знавець і купує «старих майстрів».

— Ну, а Олександр Миколович?

— Можна й до Олександра Миколовича, той навіть грошовитіший.

— Це ви добре кажете, треба до нього звернутися; а чи не могли б ви у цьому випадку мені допомогти?

— Так, при нагоді, чого ж, можна.

— Будь ласка!.. Але де ж ваш папір?

Нарешті, у купі всляких паперів і документів відшукує і наш акт, тут же, майже не дивлячись, підписує й вручає. Я розточуюсь у подяках і, сповнений приємності, не виходжу, а вилітаю.

Скоріше до Михайла Гнатовича.

— Ось, папір є,— кажу я тріумфуючим тоном.

— Ну, тепер треба, щоб члени підписали.

— Як же це зробити?

— А це Макар рознесе, вони й підпишуть.

Ну, тепер, значить, уся справа в руках Макара.

— Макаре, любий Макаре, наймиліший, найшановніший Макаре! Ви це рознесете?

— Та вони, пане, у різних кінцях міста.

— Ну то що, ось вам на візника! Добре?

— Ну та вже гаразд, обробимо.

— Ну дивіться ж; значить, до завтра?

— Так точно, на завтра все оборуємо...

Завтра з'являюсь.

— Ну що, Макаре, як справи?

— Двоє підписали, а третій на дачі!

— Що ж вам сказали?

— Та кажуть, бог його знає, коли він приїде з дачі; він тільки в суботу поїхав!..

— То знаєте що, катайте ви сьогодні після присутствія до нього на дачу.

— Та, виходить, так треба зробити. Михайло Гнатович теж казали.

— То, будь ласка, Макаре, зроби.

— Добре, вже на підметки з вас буде, зробимо.

— Одержиш і на цілі чоботи, тільки зроби. Ось тобі на квиток — і, будь ласка, їдь.

— Зробимо. Вже я його розшукаю там неодмінно.

— Значить, до завтра...

Нарешті, всі підписи здобуто.

— Ну, тепер вже ви, Михайле Гнатовичу, не заріжте,— кажу я в присутстві своєму діловодів.— Готуйте асигновки; скільки треба часу для цього?

— За один день цього не можна зробити. Ех ви, художники! Нічого ви цього не розумієте. Ми завтра напишемо, їх підпишуть, відішлемо в казначейство, а там ви приходьте по талон.

— Значить, цілих три дні ще терпіти. Ну нічого; все-таки тепер принаймні все вже ясно, справа, можна сказати, у руках.

Не солодко це, але бували випадки й гірші, коли все зроблено, все підготовлено, і раптом виявляється, що один із впливових членів, нікому нічого не здавши, не сказавши, поїхав у Петербург. Тут навіть незворушний Михайло Гнатович іноді обурювався й руками розводив — і казав:

— Ну, ідеш, скажи хоч слово, ми б знали, що робити, а то так поїхати і залишити цілий ряд серйозних справ без уваги...

Одним словом, я мусив був глибоко відчути, що ходіння в справах у нас для неспеціаліста, для художника, це досить-таки каторжна штука і до цього треба виховатись і приготуватись. Але до чого людина не звикає! Потім я втягнувся і діяв, як справдешній підрядчик.

У другому робочому сезоні М. В. Глоба не з'явився, його замінив Михайло Олександрович Врубель<sup>110</sup> — молода чи, вірніше сказати, моложава людина, із світлим пушком замість вусів і бороди, середнього здоров'я, навіть дещо безбарвна з обличчя. Одягнений небагато, з темно-сірим невеличким бриликом на голові, Михайло Олександрович не справляв значного враження, але його чудова петербурзька літературна мова, його інтелігентність і розум швидко примушували звернути на нього увагу. При моїй спробі з ним поторгуватися щодо платні (він, мовляв, такий ще молодий і я його не знаю, щоб одразу платити йому стільки ж, скільки я платив М. В. Глобі) — «Я не такий вже молодий,— заперечив він,— я відбув уже військову повинність, до того ж можу сказати, що я непогано маюю і в мене талант композиції».

Така відвертість мені видалася дещо забавною, але його серйозний вигляд при цьому примусив мене замислитись і прийняти без дальшого сперечання його пропозицію, тим більше, що ми контракту з ним не укладали.

Михайло Олександрович жив у мене, вечорами він дуже мило співав, мав слух і приємний голос. Театр він, очевидно, дуже любив. Міркування його про мистецтво взагалі були сповнені глибокого розуміння. Михайло Олександрович дуже всіх до себе приваблював і вселив пошану до себе всім невеличкій артілі, що працювала під його найближчим контролем, на диво умів завжди захищати її інтереси, не зачіпаючи моїх інтересів як господаря. Як справді інтелігентна людина, шануючи себе, він шанував навіть найменшого члена нашої артілі. Вивчивши всіх своїх помічників і всім давши по-сильну роботу, він одразу взявся до зображення на стіні величезної картини:

«Зішестя св. Духа». Він не мав ніякого хоча б приблизного ескіза, були лише невеликі клаптики детальних начерків руки, ноги чи невеликого куска драпіровки. Картина якось у нього цільною склалася в голові і в дуже близькому стилі, в якому розписано весь храм. Тільки без тієї шаблонності і художньої малограмотності, з якою діяли попередники.

Працював Михайло Олександрович над нею близько трьох місяців. Для такої величезної картини (постаті всі на повну натуру) це часу не багато. А він ще повинен був, як головний диригент у розпису храму, раз у раз відриватися від своєї праці, одному зауважити, а іншому і власноручно поправити.

Вечір проводили мирно у моїй сім'ї. Неначе зараз я бачу перед собою балкон; навколо кинутий, занедбаний старий сад. За чайним столом кілька молодих людей, група дітей. Михайло Олександрович весело, мило жартував з усіма і йшов до себе в мезонін. Крізь відчинені вікна ми чули або «Ночи безумные», або «Благословляю вас, леса» — популярні тоді романси. Кожен час має свої пісні. Часто співали ще пісню, де були слова: «А из рощи, рощи темной песнь любви несется!»

...Ранком на шосту годину ми вже були в храмі, і так день у день до роботи, коли робився розрахунок і ми досхочу відпочивали.

Вже глибокою осінню 1884 р. з Кирилівським храмом було все закінчено. Тут я не можу не згадати невеличкого епізоду, що становить деякий інтерес для біографа Врубеля.

Ніхто так неухважно й недбало не ставився до грошей, як деякі з артистів. До таких належав і М. О. Врубель. Попрацювавши літо 1884 р., він на кінець осені вже відчув досить велике безгрошів'я.

Зацікавившись у Шато невеличкою сім'єю англійців, що складалася з двох сестер, маленького їхнього брата й батька, Михайло Олександрович щоденно там бував. Усі члени сім'ї виступали на сцені. Однією із сестер Михайло Олександрович серйозно зацікавився.

Відрекомендований як артист, М. О. користувався безплатним входом. У сім'ї англійців ставились до нього, мабуть, хоч без особливої ніжності, але дружелюбно. Що таке бідний артист для ділків кафе-шантану? Бідолашний М. О. стовбичив там цілими днями і вечорами; його предмет раптом на очах десь зникав, і тут його розважав батько. З сумною посмішкою розповідав про це сам М. О. Предмет з'являвся, як і зникав, без усяких пояснень.

Це захоплення тривало не довго, артисти Шато перекочували кудись в інше місце. У М. О. промайнула навіть думка супроводжувати їх, але ця думка, на щастя, не була міцна.

Незабаром він одержав замовлення на місцеві образи до Кирилівського храму у поїхав виконувати їх у Венецію.

Я не зайвим вважаю сказати кілька слів і про інших майстрів. Був у нас з півночі ще один майстерок Михайло Сергійович Климанов. Він так набив руку в старому стилі, що у нього так і лилося: сухо, шаблонно, умовно, але

чистота й виправність ліній при цьому велика, просто це неначе майстер не ХІХ сторіччя, а такий, що просто встав з труни з ХІІ сторіччя; і самі його вислови: «сурмити», «травити», «вохрити», «у прозелень пускати», «прориси робити» — усе це вислови не наші.

Робота Климанова цілком відповідала стилю ХІІ сторіччя. Інша річ М. К. Пимоненко, що працював поруч з ним. Цей як не старався, а все у нього було тяжіння до ХVІ сторіччя італійського мистецтва, і ніяк він цього збутися не міг. Тут виручав нас розумник Врубель; здавалося б, чому не Климанов, який осягав так стиль ХІІ сторіччя, але з Климановим радитись було цілком неможливо. Його художньої грамоти вистачало лише особисто для нього; він ні над чим не замислювався, катав за раз і назавжди засвоєним взірцем: сидить фігура — складки йдуть заокруглено вже прийнятими рисами, стоїть — вони йдуть просто по фігурі, по росту. Про рельєф, про натуралізм, про нескінченну різноманітність складок тут нема й мови. Майстер характеру Пимоненко не від того, щоб подивитись складки поза натурою або кинути хоча б і на манекені, подивитись, як це лягає, як освітлюється. А для Климанова це смерть; це йому зовсім не потрібне. Він раз назавжди завчив і композицію, і всі деталі, і крутить собі «нічтоже сумняше».

У храмі Климанову належать дві великих настінних картини з життя богородиці; по-своєму вони дуже цікаві.

Приїхав до Києва Іван Федорович Селезньов, колись підготований мною особисто просто в Академію художеств, а тепер він тільки що її закінчив і їде на казенний кошт за кордон. Професорові Прахову захотілося дати йому діло, і йому дістався дуже апетитний шматок: розписати головну баню і барабан, що лежить нижче. Це мене, як підрядчика, дуже підрізало, але Іван Федорович така мила людина, як не поділитися з ним; про мої права навіть мови не було. Ів. Ф. щодо техніки користувався нашою досвідченістю; для нього терли фарбу, і йому прислужували мої люди.

До роботи своєї Ів. Ф. поставився дуже любовно і зробив свою справу, наскільки міг, добре.

Жахливо понівечена площина старої окам'янілої штукатурки йому страшенно заважала, а обличчя Христа, здається, його просто змучило, воно припало просто на якусь криву поверхню. «Хрещення Ісуса Христа» написав О. П. Платонов.

З юнаків, що вчилися у школі і працювали в Кирилівському, назву: Отмара, Курінного, Іжакевича<sup>111</sup>, Єгоричева. Хлопчаками пробували свої сили Костенко і, здається, Замирайло<sup>112</sup>. Поминаючи Костенка, який так багатобічно<sup>113</sup> і так передчасно помер, усі вони є дуже шановними працівниками на ниві мистецтва.

Іжакевич виявився дуже талановитим ілюстратором і взагалі прекрасним художником. Дуже привабливі його роботи у нас в Києво-Печерській лаврі. Здібною людиною був і добре працював земляк наш з Глухова — Отмар, а поруч з ним викінчував по кутках ангелів Сам. Гайдук і такі рум'янці їм

розводив, писав взагалі так яскраво, що ми його насилу вміщувати могли. Адріанові Вікторовичу, що не звернув досить уваги на умовність його кольорів, вдалось, що він відкрив у Гайдуку особливого колориста. За протекцією Адріана Вікторовича Гайдукові допомогли навіть побувати за кордоном. Користуючись перебуванням М. О. Врубеля у Венеції, відправили з якоюсь сім'єю, що принагідно їхала, і Гайдука туди ж. Але з цього нічого не вийшло.

Скажу із сумом, що вищий розпорядник долі [бог] не схотів дати нам великого щастя виховати зірку першої величини: виходили все зірочки. Щоправда, іноді бували випадки блискучого засвічування, сліпуче блискучого, як, наприклад, Костенко, що одразу ж по закінченні школи написав картину, яка користувалась успіхом у Паризькому салоні. Але чомусь раптом трагічно усе це гасло й вмирало.

Для характеристики минулого і взагалі людських слабостей я мушу згадати, що при остаточному розрахунку за Кирилівське частину належних мені грошей затримали, і діловод мені сказав, що це так завжди робиться.

— Може виявиться якась тріщина в найближчому часі. Кого ж нам запрошувати, як не вас, і на які кошти; а мене небагато часу — і ми вам усе це видамо. Так що ви дивіться на ці гроші, неначе вони у вас у кишені: на них так, ні з того ні з сього, ніхто не поважиться.

Я, дочекавши цілий рік, з'явився одержати свої гроші. Але про них уже забули.

— Які це гроші і для чого затримані?

Виявилось, що треба ще навести якісь довідки. Мені довелося незліченну кількість разів навідуватись у цій справі, і кінець кінцем мені показали розписку, що з'явилися тріщини, матові плями, їх виправили і гроші мої повністю одержав хтось; як я не кукурічився, мало не кричав у присутствії, що я був у наявності, нікуди не виїздив; хто ж насмілився, не повідомивши мене, виводити там якісь матові плями, що по суті становить хвилинне діло — їх виправити. На мій рахунок ставити майстра, не попередивши мене, — це дико і дивно!

Усі тільки піднімали брови і розводили руками. Адже в справі є папір, а хто і коли це розпорядився, ніхто не знає, а якщо хто й знає, то мовчить.

Два роки ми працювали, багато витратили праці і знань. Коли святили собор, чиновники якісь святкували, виголошували промови, але зовсім ні про кого з нас не згадали. Дивуватись тут нема чого. Ми люди маленькі, але так само було з людиною, більшою за нас. Коли відкрили й освячували пам'ятник Богданові Хмельницькому, то про талановитого творця його, про Микешину теж забули. Він писав тоді в «Новом времени»: «Сиджу, і слюзи капляють на папір. Жоден з пам'ятників мені так дорого морально й матеріально не коштував, як цей, і ніхто не потурбувався повідомити мене про його освячення».

Ми не плакали, але зітхнули, довідавшись, як *смачно* і скільки там було випито й з'їдено.

У 1883 р. Іван Миколович дуже клопотався, щоб створити у нас Товариство заохочення мистецтв. Сприянням багатьох шановних і грошовитих членів він уже заручився. У мене в справах школи зберігається підписний лист, де підписалися такі шановані громадяни Києва, як Галаган, Рігельман, Тарновські, Репнін, Бродські <sup>114</sup>, Бунге <sup>115</sup> та інші; звичайно, на першому місці представники сім'ї Терещенків. Багато працювали над статутом і виробили проект його. Але все це раптом пішло якось набік.

Коли почали говорити про голову Товариства, то, здавалось, тут не могло бути ніяких особливих суперечок: головою повинен бути Ів. Мик., головний жертвувач і творець усього цього діла, всією душею йому відданий. І раптом обрали ні до ладу, ні до прикладу якусь бариню, аристократку, щоправда молоду і вродливу, але «що їй Гекуба і вона Гекубі». Це обрання мене вкрай неприємно здивувало, і коли я заявив про це Іванові Миколовичу, він добродушно відповів мені:

— N.N. моя добра приятелька, і я нічого проти не маю.

Я в цьому Товаристві і ногою не був; я міг претендувати на обрання мене до членів і без моєї заяви як неусипного працівника в цій справі, яка їх головним чином повинна була цікавити. Але я був великим диваком, коли так гадав: вони обрали генерал-губернатора, митрополита і т. ін.

Іван Миколович, видно, теж охолонув цілком до Товариства і здав до нашого архіву всі папери в цій справі. Товариство склалося, чимсь зайнялося, воно когось і щось заохочувало, але нам особисто від цього Товариства не було ні холодно, ні жарко. Сяк-так проіснувавши років з чотири-п'ять, Товариство, власне кажучи, припинило своє існування, тому що змінило свій статут і поставило собі іншу мету, перетворившись на Товариство старожитностей і мистецтв, де історія й археологія були на першому місці <sup>116</sup>. Головою обрали саме того, кому й належало бути головою такого Товариства,— Богдана Івановича Ханенка.

Дуже значною подією 1884 р. була виставка картин І. К. Айвазовського <sup>117</sup>, улаштована в залі університету наприкінці січня.

Іван Костянтинович почав зі мною листуватися, і коли я одержав дозвіл скористатися з університетського залу, приїхав один з родичів Айвазовського художник Феслер з транспортом картин Айвазовського. Разом з тими, що приїхали, ми влаштували досить багату виставку, яка користувалась успіхом.

Художник Феслер, уже літня людина, часто відвідував школу і якось висловив бажання на очах учнів написати картину. Це іноді з немалим ефектом робив його патрон. Феслер копіював безліч картин Айвазовського, з чого, власне, і жив, був його наслідувачем і ось хотів і цей tour de force показати нам. І справді показав. Це були перші дні масниці.

Милий, привітний, симпатичний старичок показав нам пензлі і свою палітру. Полотно в 12×8 вершків було приготоване: він сів близько 10-ї години ранку і почав нам зображати ніч на морі, місяць і, звичайно, промінь від

місяця на воді та мирно пливучий корабель. Але на початку 12-ї години у господині були на столі млинці, які зволікання не терплять, і ми мусили були піти закусити, що ми й зробили досить ґрунтовно.

Незважаючи на таку перерву, протягом години з хвилинами, картина була цілком готова, на захоплення всієї школи.

У Ів. Кост. ще швидше це виходило. Що можна сказати на це? Дивись, але цього не наслідуй, бо це важливо не для художнього виконання, а для фабричного виробництва. У Відні, та й взагалі за кордоном, вже є цілі майстерні, які умудряються шкварити по кілька швейцарських краєвидів протягом одного дня.

Добрий і чесний Феслер, закінчивши свою працю, сказав, що це його жарт, а що він до цієї картини напише у себе вдома *en pendant*. Сірий день і збурене море, і що це буде дещо інше. Багато чого у хвилях моря спостерігав він сам і зображує його дещо інакше, ніж Ів. Кост. І справді, зроблена вдома картинка, хоч виконувана була уривками, забрала майже три тижні і становила вже хочів інший інтерес. Етюди Феслера з натури були ще цікавіші, але він їх не цінував і здивувався, що вони сподобались Іванові Миколовичу, який за них дуже добре заплатив. Звичайно, тут уже йому [Феслерові] було приплюсовано і його симпатичне ставлення до нашої школи. Треба віддати належне, етюди його досить тонкі, правдиві. Безвиізно живучи у Феодосії, Феслер навіть не знав, що він ціниться останнім часом у мистецтві. Тішився наївно, наче хлопчик, коли ми широко розхвалювали його етюди. Він мало не з сльозами зворушення казав:

— Тепер я знаю, що потрібно. Я так давно нічого не бачив,— казав він, обходячи наші галереї і збірку в домі Терещенка.— Тепер я розумію. О! тепер я напишу.

Але бідолашний Феслер поїхав від нас, і невдовзі ми з великим сумом довідались про його смерть у Феодосії. Він, здається, не мав 60 років.

Приїхав Ів. Кост. на кінець виставки. Об'їзд з візитами до всіх сильних світу цього педантично був пророблений, не забуті були і редакції.

Я особисто відвідав Ів. Кост., а він тричі був у нас, наполегливо бажаючи застати мене вдома. З цього я побачив, що великі люди бувають надто обережні й уважні до маленьких.

Від'їжджаючи з Києва, Іван Костянтинович подарував школі одну з невеликих своїх картинок, а збір з виставки пожертвував пополам: одну частину — на нашу школу, другу — на користь незаможних студентів.

Наприкінці 1884 р. відкрилась у нас і була влаштована у самій школі виставка картин другого мариніста Р. Г. Судковського<sup>118</sup>. Він сам і диригував улаштуванням виставки; учні школи допомагали.

Руфім Гаврилович, молодий, здоровий, вродливий, з кучерявим темним волоссям, типовий, був сином священика, якому везе, був трохи грубуватий у поведженні, і у нього було багато ворогів і заздрісників. Запевняли, ніби Р. Г. так звернувся якось до особи, що розглядала його твори:



— Як вам подобається ця картина? Тут мені один сказав, що це погано, я його мало зі сходів не скинув. Скажіть вашу думку.

Ну яка вже тут думка після такого вступу. Звичайно, це анекдот, проте він чудово малює покійного Руфіма Гавриловича. З ним трапилось дещо інше, але дуже близьке. Меценат, відома особа в місті, запропонував йому за одну з картин свою ціну. А він йому: «Та мені цю ціну пропонував один, та я його так вишпетив, що вже він більше не запропонує».

Це я так пишу, а сказано було брутальніше. Меценат був особою надзвичайно впливовою, і Судковський багато втратив внаслідок своєї вихватки. Доброго продажу у нас не було; продано було кілька невеликих картин і нічого більше. Моря у нас не знають, оцінити його не могли. Предурна стаття в газеті, накручена обмеженою людиною, хоч і непоганим художником, але пристрасним і заздрисним, ще більше зіпсувала справу. Одним словом, удачі він [Судковський] не мав.

Руфім Гаврилович приїхав з дружиною. Обое були привітні і ласкаві і багато часу проводили з нами. По суті Руфім Гаврилович був людина добра. До школи він був дуже прихильний і подарував один зі своїх етюдів. Невдачею виставки Р. Г. був трохи засмучений, але пояснював собі тим, що кияни моря не знають і його не люблять. І шкода, що його кияни не зрозуміли і не оцінили. На виставці була одна чудова річ, Судковський написав її на звання професора і мав намір виставити в Академії художеств. Зображений був сірій світанок; моряки-рибалки дружно вибрались у море на великих човнах. Море не хвилювалось, а наче тільки дихало, місцями здіймалося й опускалося. Руфім Гаврилович подовгу сидів перед цією картиною, і, коли я підходив, він казав:

— Як це добре!

— Авжеж,— казав я, посміхаючись.

— Ні! ви не подумайте, що це я хвалю тому, що це моя картина; ні, це дуже добре в природі, і я схопив. Цю картину я виставлю в Петербурзі, там її оцінять.

Картину оцінили на всесвітній виставці в Антверпені, і продано її було за 5000 карбованців, удвоє дорожче, ніж вона цінилась у Києві. Але, на жаль, бідолашного Руфіма Гавриловича вже не було на світі.

На початку січня 1885 р. виставка закрилась. Він поїхав до себе в Очаків і незабаром, захворівши на тиф, помер. Це сповнило нас глибоким жалем.

Це була велика сила. Якби Судковський пожив ще трохи, це була б гордість наша; він до деякої міри дотримувався ще заявленої старої шкільної композиції, проте і в цій заявленій формі він стільки давав правдивих, серйозних і художньо красивих спостережень, що з ним вже треба було рахуватися; це була така приємна різновидність з Айвазовським.

Щороку ми влаштовували виставки на користь школи з картин місцевих галерей. Матеріальний інтерес цих виставок не великий, але вони поживлявали і підносили розвиток учнів, яким надавалися такі вигідні умови для ви-

вчення виставлених творів, яких не було на інших виставках. Улаштовуваними виставки становили великий інтерес для всіх киян. Там глядачі знайомились з такими чудовими майстрами, як Ковалевський<sup>119</sup>, Клевер, Мещерський<sup>120</sup>, Орловський та інші, що не входили до складу членів Товариства пересувних виставок і картин, яких через це на інших виставках у Києві не могли побачити.

Щоб покінчити з літописом виставок за цей період, відзначу, що у 1882 р. була в університетському залі виставка польських художників, де велике враження справляв «Станчик» Матейка. Мені ця річ і тепер до нестями подобається.

Робота в Кирилівському храмі була вигідна для мене перший рік, а вже на другий рік я ледве звів кінці; ледве, як то кажуть, вискочив. Що спричинилося до цього? Та, можна сказати, багато що.

Першого року було більше реставрації, це виявилось простішим для нас і вигіднішим, а другого року довелося записувати цілі великі куски стін картинами, а платня була визначена по 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> карбованці за 1 кв. аршин. Кому хочеться ламати собі голову особливою розцінкою, та й нелегка це справа; комісія це гуртом і здала 7000 кв. аршин орнаментів, фонів, фігур, картин — усе за одну ціну: катаяй усе за два з половиною — і край! Фон, орнамент протягти дуже навіть вигідно, а вже створити композицію якусь, то це вже інша річ, доводиться витрачати час, поки людина думає та передумує. У нас іноді було так, що поки комісія думала та гадала, чим заповнити чисті, без усяких ознак фресок стіни, що відкрилися, моя артіль була без роботи, і це нас дуже підкосило; не розпускати ж мені майстрів, поки комісія остаточно дійде якогось висновку. Можна було б і розпустити, але в мене на це не вистачало характеру: куди ж голодних розпускати? А призначення мого заробітку було точно визначене: поїхати, нарешті, за кордон та й пройтися неначе по святих місцях: уклонитися «Мадонні» Рафаеля у Дрездені <sup>121</sup>, пробратись у Венецію, де вклонитися Тиціанові в його «Успінні богоматері» <sup>122</sup>, побувати у Флоренції та в Римі, де каплиця св. Сікста <sup>123</sup>, Мікеланджело <sup>124</sup>, Станци Рафаеля <sup>125</sup> та ін., та ін., а потім узятися до нових майстрів, Париж, Берлін, оглянути школи, музеї, всесвітню виставку в Антверпені — та й додому, збагачений новими враженнями. Мені вже сорок років, а я ще нічого подібного не бачив, тільки серце моє тріпотіло бажанням. Я вже багато разів хвалився Іванові Миколовичу, що я теж багата людина: у мене мало не 1000 карбованців відкладена від заробітків у Кирилівському. Іван Миколович посміхався, радів за мене, підтримував мою думку поїхати за кордон.

Але тут сталося щось зовсім не передбачене: у 1885 р. в Києві вибухнув тиф у дуже тяжкій, епідемічній формі; нещастя спіткало і нас, один за одним

злягли всі члени моєї сім'ї і вихованці школи, що жили у мене, Вол. Андреев та Григ. Дядченко. Школу було закрито. Найбільш серйозно потерпіли син і дружина моя: були моменти, коли вони перебували на волосинку від смерті... Близько шести тижнів довелося їм, бідолашнім, пролежати. Крім двох сестер милосердя, усіх хворих доглядали ми з братом Олександром, що випадково затримався на той час у Києві. Ми вирішили якнайнахабніше і якнайзухваліше не звертати ніякої уваги на заразливість тифу і особисто доглядати в найближчий спосіб хворих: ми освіжали кімнати, переносили хворих з однієї кімнати до іншої, добре, що приміщення було велике. Господь милосердний до нас, ми не заразились і решта помалу одужала. Ми були цілком відрізані від світу, лише кілька разів одержували записочки від Івана Миколовича, сповнені щирого співчуття й підбадьорюючої вимоги потерпіти, поки, дасть бог, усе скінчиться добре і ми заживемо знову як жили.

Після солідної, відповідно до всіх вимог науки зробленої, дезинфекції у квартирі і школі, остання була відкрита і вільно заповнилася навчаючими та учнями.

Гриша й Володя зобразили тих потвор, які їм у гарячці та маренні уявлялись; це були мікроби, мікрококи і бацили. І надаремно їх учені зображують у вигляді крапок і ком; мої бідолашні хлопчики бачили їх зубастими і рогатими. Зображення я показав Іванові Миколовичу, він сміявся і був широко радий, що все це благополучно скінчилось.

Тут же я, з досить пісним обличчям, доповів Іванові Миколовичу, що перебуваю в своєму звичайному становищі, тобто у тому, яке так образно відтворює Ів. Фед. Горбунов<sup>126</sup>: «сімсот дістаємо, сімсот віддаємо».

Отже, для моєї закордонної подорожі треба влаштувати виставку або який-небудь спектакль. Повинні ж громадяни підтримати свого працівника.

— Нічого цього не треба,— каже Іван Миколович,— я вам дам тисячу карбованців, і йдете собі за кордон, вам це дуже потрібно зробити.

Я без слів тільки й міг що міцно потиснути обидві руки свого доброго господаря й покровителя.

Хоч Іван Миколович і натякав, чи не кинути мені службу в реальному училищі, щоб цілком віддатися школі, але зробити це так одразу було важко. Я цього разу звернувся до Івана Миколовича тільки з проханням, оскільки він приятелював з попечителем навчального округу, попросити останнього дозволити мені відпустку місяців на чотири.

— Я повз нього ходжу,— каже Іван Миколович,— зайду, він це для мене зробить.

Мало не того ж дня відвідав школу Іван Миколович.

— Ну, я заїхав сказати вам, що попечитель згоден дати вам відпустку на чотири місяці.

— Ах, який я щасливий, яка це для мене радість.

— Можете, значить, визначити собі час і подайте прохання вашому директорові, як найближчому начальству, про відпустку.

І Іван Миколович, мов добрий геній, так само швидко відлетів від нас, як і прилетів.

Написав я виразне прохання. Подав, прохаючи надати мені відпустку з 15 березня по 15 липня.

Раптом моє найближче начальство розкукурічилося і каже:

— Я вам нізащо такої відпустки дати не можу.

— Що ви,— кажу,— Максиме Петровичу \*, це раз у житті буває і це робиться з суто науковою метою, як же це можна забороняти?

— Можете скористатися з канікул.

— Та в тому й річ, що канікули — скрізь канікули, і я не побачу багато чого з того, що мав би побачити.

Замовк мій начальник, замовк і я, щадячи його самолюбство. Адже відпустка моя, власне, у мене в кишені. Коли старше начальство не проти, то вже молодше питають тільки, щоб додержати форми... Вичекав я день-другий і знову звертаюсь до свого директора:

— То як же, Максиме Петровичу, з моєю відпусткою?

— Та ж я вам сказав, що я не згоден.

— Ну, це неможливо! Ви так легко відмовляєте, а для мене це питання життя й смерті.

— Що ж, ви дивитесь так, а я інакше.

— Тоді я уклінно прошу довести цю справу до відома попечителя. І я вам, Максиме Петровичу, мушу сказати, що попечителеві навіть доповідали про мене: він не заперечує проти відпустки.

— Це нічого не означає. Ми часто з п. попечителем розходимось у поглядах; він думає так, а я інакше. Я змушений буду йому написати свою думку про це.

— Будьте такі ласкаві, я про це тільки й прошу.

Перечекавши кілька днів, питаю письмоводителя, як моя справа.

— Вже пішов про вас папір. Там, батечку, цілий аркуш кругом списаний.

— Невже?

— Та вже це так у нас.

Пропустивши кілька днів, пішов я сам особисто до попечителя. Ранком я в залі біля кабінету чекаю своєї долі. Входить правитель канцелярії з товстим портфелем під пахвою.

— Що у вас таке? — питає.

— Та я з приводу відпустки.

— Добре, я зараз доповім і довідаюсь.

Чую, він доповідає першим про мене.

— Та там щось директор дуже багато написав з цього приводу,— чую я голос попечителя.

\* Ім'я змінено.

— Та ви, ваше превосходительство, можете його відрядити за кордон.  
— Відрядити, відрядити, — казав, наче зрадівши цій думці, попечитель.

Я більше нічого не чув, а вилетів сповнений захоплення на вулицю, ледве помітивши швейцара, який подав мені пальто.

Моя чотиримісячна відпустка ставила ще питання про жалування, чи залишити мені його, чи дати відпустку без утримання. Але тут уже це питання усувалося само собою, якщо мене відряджають з науковою метою за кордон. Пішла ця справа у вищі інстанції: до міністра, а потім на височайше ім'я. Скрізь пройшла швидко й благополучно. Найближче моє начальство, якому я про перебіг справи нічого не повідомив, лише іронічно посміхалось, але на 15 березня 1885 р. у мене були вже в кишені дозвіл на відрядження, паспорт і гроші, і я виїхав за кордон.

Я за кордоном.

Не страх, а почуття надзвичайного зворушення огорнуло мене. Не без боязкості переїздив я кордон, але, переїхавши, я зустрів найгостиннішу привітну послужливість і дуже був зворушений. Дуже-дуже слабо підготований з мов, я вкрай підозріло обміняв трохи російських грошей на австрійські. Побачивши друкований аркушик, комерційний бюлетень на сьогодні, переконався, що молодий єврей не скористався ні на один цент з мого незнання мови. Тоді я обміняв у нього ж трохи більше.

На одній зі станцій була велика зупинка. Я вийшов на платформу. Чудовий вечір, той самий місяць, той самий Великий Віз, так само як і у нас могла пробігти, пробігла висока дівчина через рейки і щось співала. Коли вона поверталась, їй перепинив дорогу молодий хвацький хлопець, і вони обоє якось ухилились від світла в сутінок, і я, далекі, не думаю, щоб вони там розмовляли про російську політику.

Швидко ми рушили далі. Я відчував лише одне, що подорож — це царство небесне на землі. Яка новизна вражень, картина за картиною, одна жива сцена змінює другу. Це не театр, а справжнісіньке життя, повчальне і глибоко зворушливе. Звичайно, це так для кожного, у кого хоч на краплину розуму більше, ніж у курки, і у кого хоч шматочок теплого серця. Здається, вимоги мої невеликі, але уявіть, що зустрічав я за кордоном людей, які виявилися нижчими за цю мірку. Вони йдуть сюди, користуються якимись паскудними насолодами, по які й їхати не варто було, і кінець кінцем, невдоволені, бурчать, нудгують. Отакі-от бідолахи, як їх доводиться жаліти.

Перше сильне враження — це Краків з його старовинними храмами і музеями. У Кракові живе великий майстер Матейко, і мені здавалось, що я мушу засвідчити йому свою велику до нього пошану й повагу. Він мене не прийме — це його справа, мені тільки-но розповіли, що Матейко ухилився прийняти двох якихось австрійських принців. Це викликало сенсацію, але я був так високо настроєний, що був до цього цілком байдужий. Пішов у Краківську Академію художеств, знайшов секретаря п. Горжковського<sup>127</sup>. Це освічена

людина, студент Київського університету, друг Матейка і охоронець його спокою; без його відома ніхто до Матейка потрапити не може. Переговори вщували мало хорошого. Мені було згадано випадок з принцами, потім було висловлено жаль, що Матейко страшенно зайнятий, що він великий трудівник і глибоко релігійна людина, він навіть додержує неухильно всіх постів і обрядів.

— Ну, господь з вами, передайте йому цю карточку і перекладіть добре те, що я напишу зараз, а я завтра ранком зайду до вас.

На карточці я написав: «Російський живописець по дорозі до Рима на поклоніння нашим великим старим майстрам обов'язком вважає особисто засвідчити також свою пошану великому, шановному майстрові».

Це був останній тиждень посту. Я з'явився ранком до п. Горжковського. Мені цікаво було знати, якщо мене не приймуть, то який мотив для цього оберуть. Але раптом мені Горжковський каже:

— Я вас пушу до нашого майстра, але мушу вас попередити, що він стомився дуже, він говорив сьогодні, приймав святе причастя, і через це я вас прошу, ви не затримуйте майстра надовго.

— Та що ж ви гадаєте, я нахаба якийсь, щоб зіпсувати день шановному майстрові.

Ми пішли сходами нагору, зробили кілька різних переходів і підійшли до дверей, ключ від яких був у кишені Горжковського. Він відімкнув, і я не без хвилювання опинився у великому передпокої, увішаному різними художніми роботами, і тут же були двері до майстерні, в яких зник Горжковський, щоб доповісти про мене. Швидко він з'явився знову і запропонував мені увійти.

Я побачив у глибині майстерні невисоку на зріст людину з сумним, стомленим виразом. Митець стояв, склавши і повільно потираючи руки, немов чекаючи на мою появу. Я шанобливо підійшов до нього. Він простяг мені руку, і лише тут засвітилось щось подібне до привітності. Посмішки я у Матейки не бачив. Він заговорив по-русинському, це щось близьке до мало-руської говірки.

— Ось дивіться і скажіть там у вас, що ми не дикі, ми такі ж самі як усі. Ласкаво просимо!

Я звернув увагу на величезну картину, яка займала всю майстерню. Це була «Іоанна д'Арк»<sup>128</sup>. Матейко попросив Горжковського поставити мене на місці, з якого чудово було б видно всю картину. Виявилось, що для цього треба було зійти на невеличке підвищення і там сісти в крісло — і перед вами тоді розгортається вся багата, сповнена різноманітності композиція майстра. Картина ще не була закінчена, але тим яскравіше виділялися деякі куски її. Я не був вражений, я знав, чого можна сподіватись від цього майстра, але бути на місці самого виробництва і бачити самого майстра — це надзвичайно цікаво. Переїнятий глибоким почуттям пошани і вдячності за дозволена мені приємність, я сходжу зі свого підвищення, дякую і прощаюся з майстром. Він

не холодний до мене, він висловив мені всілякі добрі побажання, але залишився таким самим меланхолійним, яким я його і зустрів.

Залишившись з Горжковським, який показував мені ще багато цікавого з порядків і організації Академії, я заговорив про те, що Матейко сумний.

— Та, знаєте, у нього зараз сімейні справи досить невеселі, його дружина хвора і мусить навіть жити поза Краковом. До того ж він великий патріот, а ми тепер засмучені тими чутками, які доходять до нас. У вас там такі утиски поляків, і дедалі більші й більші. У нас днями була одна пані з Києва, вона повідомила, що до університету, наприклад, поляків приймають такий самий процент, як євреїв.

Я спалахнув і рішуче запротестував. Я палко запевняв, що пані наплетала, що у нас багато поганого, я сперечатися не буду, але страшенно досадно, коли це погане ще роздувають і перебільшують. Який інтерес це робити? Я б цю пані роздер на шматки. Ніколи ми поляків не змішували з євреями і ні про яку процентну норму щодо прийому поляків я просто не чув, бо її нема. Що ж до євреїв, то це є, на жаль, але цьому знаходять якісь там виправдання.

— Будьте такі ласкаві,— кажу,— передайте це панові Матейку.

— Добре, це я передам з приємністю, бо у нас тут така течія, що як не добре нам у німців, але все-таки для нас більш братня народність — це слов'янська, руська, і так хотілося б іти до дружніх, кращих взаємин між нами.

Я від усього серця приєднався до висловленого побажання, а далі заявив Мар'янові Владиславовичу Горжковському:

— У нас у школі багато поляків; вони будуть дуже вдоволені з мого візиту. Ще більше ми були б щасливі, коли б я привіз будь-який маленький малюночок самого Матейка, це б у нас було наче святинею.

Мар'ян Владиславович пообіцяв і виконав, хоч і значно пізніше. У шкільній колекції є дуже типовий рисунок Яна Матейка. Ми розсталися сповнені добрих почуттів. Я поїхав до Відня.

Св. Стефан <sup>129</sup>, будови модерн, красиві і ефектні, розкішні і багаті музеї старих і нових майстрів — усе оглянуто, до всього я поставився з належною увагою. На одному своєрідному враженні спинюсь: я не міг дивитись на знаменитого Тезея Канови <sup>130</sup>, що перемагає центавра. Для цього твору упоряджено особливе приміщення у вигляді невеликого храму. Я увійшов і одразу побачив з надзвичайною життєвою енергією закинута праву руку з товстою ломакою. Він, схопивши центавра за горло лівою рукою, кинув його назад, ще мить, і Тезей хрусне центавра через усе обличчя по голові ломакою. Це настільки мені видалося грубим і неспокійним, що я, не чекаючи цього моменту, вийшов. Таке моє особисте враження. Річ ця найзнаменитіша, зроблена з величезним знанням і мистецтвом, але чомусь чужа душі моїй.



Я мав за провідника російського єврея. Він видавав себе за німця; я прикидався, що цьому вірю: це мені нічого не коштувало, а йому робило приємність.

З Відня я вирушив у Венецію. Мальовнича дорога, невеличкі пригоди, внаслідок слабого знання мови,— усе це я пропускаю. Пізно ввечері, майже вночі, під'їжджаю до Венеціанського вокзалу, хапаю свої ручні речі і переїдаю просто в гондолу. Якийсь готель, я займаю найменшу кімнату. Роздивляюсь, виглядаю у вікно: слабкі де-не-де вогники протилежних будов; унизу плескіт води. Під цей плескіт я дуже міцно заснув. На ранок я вийшов з готелю, нікого не турбувавши і нічого не спитавши, вийшов на нешироку вулицю. Серед натовпу я помітив бідного нестарого ще італійця, який ліниво, задумливо кудись плентався. Я йому одразу ж вручив чітко, мало не друкованими літерами написану адресу М. О. Врубеля: Piazza san Maurizio № 74. Він спочатку здивувався, але я мімікою показав: «Крокуй, мовляв, любий чоловіче, як написано, а я за тобою». Він посміхнувся і покрокував, показував мені різні будови, торохтів, я кивав йому головою. За кілька хвилин ми були у Врубеля.

З ніжно-дружньою привітністю ми зустрілись. Провідника я свого відпустив, ткнувши йому в руку, що належало, і залишився у свого молодого друга. Присмерком ми наказали принести з готелю мої речі, і я зажив у квартирі гостинного й привітного Михайла Олександровича. Мешкав він у бельетажі будинку мало не XIV сторіччя. Дві кімнати були розписані аль фреско<sup>131</sup>, ліпні стелі, усе це якось особливо настроювало. Чотири образи намісні для Кирилівського храму в Києві були початі<sup>132</sup>. Христос і богоматір були цілком вияснені, розпочатий Кирило і найменш за все зроблений Мефодій. Врубель вимагав моєї думки, я визнавав усе правильним, казати останнє слово було важко, бо Михайло Олександрович був в усьому надто своєрідний, навіть у самому vedenні роботи. Крім почуття краси тону, він надзвичайно відчував форму; у цьому живописцеві міцно сидів і скульптор. Його Христос, будучи цілком натушований, так би мовити, виліплений силою різноманітних і тонких півтонів, був без зіниць. Око було опрацьоване наче у мармуровій статуй. На моє запитання, чому це так, він казав:

— Та це ж дрібниця, зіницю намалювати нічого не варто. Це розкіш. Але я не чіпаю, тому що мені вона заважає більш точно заокруглити, охарактеризувати форму ока. Мені здається, вираз ясний і знайдений.

Я погоджувався з цим, тільки посміхаючись; я зіницям надавав значення. Богоматір так само дивилася сліпою. Тип богоматері він узяв із спільної знайомої нам пані в Росії<sup>133</sup>. Це було яскраво виражено, і я не міг цього не помітити. Він розсміявся.

— А ви пізнали?

— Так, тільки ви надали їй іншого виразу; в натурі це нестримна крикуха, а у вас покірливий, тихий вираз.

— Невже вона крикуха? ні, це ви її не знаєте.

Очевидно, на нас один і той самий суб'єкт справив різні враження.

Врубель по кілька годин підряд, не відриваючись, з великою любов'ю працював над цими образами. Він, працюючи пензлем і олійними фарбами своєрідно, не профарбовував цілі площини, як звичайно, а все прокладав штрихами, роблячи це тонкими пензлями. Як у хорошій строгій гравюрі, штрихи йшли по всіх поворотах складок. Це надає всьому і тепер у завершеному вигляді своєрідного вигляду.

Ранком, після кави, яку нам подавала служниця, я йшов собі, малював і писав у музеї Академії або що-небудь оглядав. А Врубель, не відриваючись, сидів за образами. Я приходив близько 4-ї години, стомлений, знервований і іноді просто нападав на Врубеля.

— Та коли ж ви, нарешті, зробите зиниці у Христа?

Михайло Олександрович сміявся.

— А хіба це вас тривожить?

— Та мені це збурює нерви, це ні скульптура, ні живопис.

— А я, уявіть, і не помічаю, — казав він, — що у Христа зиниці не зроблені.

Працював Врубель без усякої моделі; ні манекена, ні натурщика ніколи для цих образів не було. Натурщик з Академії приходив рано-вранці, чистив пензлі і йшов собі. Якось Врубель попросив мене потримати і показати свою руку, для руки одного із святих, але це тривало не більше двох-трьох хвилин, і Михайло Олександрович, уважно поглянувши, подякував і відпустив мене.

У Венеції я прожив до 5 квітня. Обідали ми у дуже скромній тракторії. Ми були тут найважливіші гості. Біля нас сеньйор Еторе дуже упав. Звичайними відвідувачами тут були прикажчики крамничок, небагаті хазяї, один гондольєр, один камердинер з ресторану, усе люди аж ніяк не високого польоту, усі приходять з копійчаними газетками у кишені. Усі надзвичайно ввічливі, хоч галасливі, базікають невгаваючи, але ми знаємо, що нашого місця ніхто з них не займе, а якщо й займе, то вмить усі посуваються або ж лишній іде до іншого столу. Тут у кожного в певні години своє місце. Ми з усіма ними вітаємось навіть на вулиці.

Сеньйор Еторе у синій куртці, у сірих панталонах і в шапочці набакир пропонує нам: ризо, вольован або грансьєволо тощо. Пили ми дуже стримано дешеве вино, переходили на піацца сан Марко<sup>134</sup>, а найчастіше повертались додому. Я писав листи, а Михайло Олександрович ще трохи переглядав щось у своїх образах.

Часто ми заходили до якогось із храмів. Врубель дуже захоплювався майстром Джіам Белліні<sup>135</sup>, робив навіть з нього акварельні начерки. Милувалися ми багато і з Тьєполо<sup>136</sup>. У палаццо дель Абіо він особливо гарний. Тут побачив Михайло Олександрович дочку служника, яка нам відчиняла залу, ангелоподібну істоту років п'ятнадцяти. Михайло Олександрович запропонував їй попозувати. Вона поклікала матір; та охоче дала свою згоду, і ми другого дня після обіду її малювали. У мене вийшло щось миловиде, і всім

сподобалось, я був дуже вдоволений. У Врубеля щось грубувате, просто кілька плям. Але минуло небагато днів, я, подивившись на свій етюд, побачив: щоб написати таке щось поверхово гарненьке, не варто було їхати до Венеції, не варто було турбувати прекрасну Вержінію. Таких облич на бонбоньєрках скільки завгодно. Коли ж подивився на етюд Врубеля, дуже незакінчений, але у нього щок палала живою плямою, око незакінчене, але знову відчута чудово голубизна зіниці, губи залишилися тільки нарисовані, але і в них уже намічено характер, посмішку, яка була тільки у Вержінії. Ми мали намір ще прийти раз помалювати, але не зібралися. Свій етюд я все-таки зберіг і до сьогодні.

Служниця наша, негарна дівчина, але з поетичним ім'ям Беатріче, часто ходила з підв'язаною щоккою, у неї боліли зуби; Венеція і зубний біль для мене, так незвично настроєного, були речі несумісні. Але що вдієш, це так.

Єдиним нашим гостем був молодий брюнет, довгий єврей з Росії. Я не можу його назвати високим, він у нас за столом, бідолашний, так якось склався і не знав, куди подіти свої тонкі, довгі ноги. Це був співак, тенор. Та, на жаль, він тут лікував у якогось знаменитого професора горло. Співати йому було щонайсудоріше заборонено, але все-таки він не міг жити, щоб не співати, і він нам потихесеньку співав цілі арії. Був частим нашим гостем, ми його просто підгодовували, а Врубель позичав йому і гроші, яких і самому ледь вистачало. Пишу це для характеристики Врубеля. Він давав, не думаючи про повернення. Сам брав, думав завжди, що вільно поверне, але якщо це не виходило, він якось не засмучувався. Грошова математика у нього просто була слаба, це вже риса, притаманна багатьом артистам.

Я розстався з Врубелем, він мене проводив у гондолі до вокзалу. Я поїхав у Болонью, де побачив св. Цецілію<sup>137</sup> зі святими, що стоять перед нею, і після красивих колористів у Венеції мені Рафаель своїми поєднаннями барв видався простим, майже грубим, але вираз св. Цецілії божественний і справляє глибоке враження.

З Болоньї я просто потрапив у Флоренцію, і знову мистецтво, мистецтво й мистецтво. Звичайно, я не буду вдаватися в описи. Усе це чудово описано багатьма найвченішими людьми. Познайомився я тут з Клавдієм Петровичем Степановим<sup>138</sup>. Російська людина, а художник іноземний; наслідувач Вінеа<sup>139</sup> і глибокий шанувальник Мейссоньє<sup>140</sup>. Якщо і брався до російських сюжетів, від них Руссю й не пахло. Зрештою, він і сюжети обирав такі, які за обстановкою, за костюмом були у стилі картин Вінеа. Мети досягнуто: він подібний до Вінеа, чи пише він Чеботарьова (сцени з нашого минулого), чи скупого рицаря за Пушкіним — це все одно, головним чином хизування виписуванням деталей.

Страшенно ображений був у музеї поганим портретом роботи Кіпренського, що стоїть серед великих майстрів<sup>141</sup>. Як це образливо! Тут би, здається, і показати себе; написати так, як ніколи не писав, і раптом жалюгідна

третьорядна, якась неспівна мазанинка. А хіба ми таким знаємо Кіпренського? Адже це майстер он який, і в першій манері — широкий, молодій, розгонистій, і згодом, коли захотів вражати тонкістю й завершеністю. Хоча в останніх помітна відсутність простоти, ширості, а все-таки видно майстра першорядного, якому недарма запропонували зайняти місце серед великих майстрів.

Як у Венеції, так і тут я насолоджувався зібранням рисунків. Пройшов разів зо два цим дивним казковим переходом з музею палаццо Уффіці до музею палаццо Пітті <sup>142</sup>. Цей гідний подиву перехід коридорами з версту завдовжки, де ви то опускаєтесь сходами вниз, то піднімаєтесь і йдете прямо. Стіни майже цілком завішані гравюрами, а найбільше портретів. Ви дивитесь у вікно: море дахів; ідете далі, бачите під вами каламутні води Арно <sup>143</sup>. Набережна, знову дахи, верх якогось храму, і спершу ви ніяк не розберетесь і не знаєте, на що вам звертати увагу. Чи на те, що по боках розвішано, чи думати, коли цей прохід закінчиться і куди він, нарешті, вас приведе. Тут усе просте й бідне, на вас тільки дивляться сотні очей з розвішаних портретів різних пап, королів і правителів, то суворих і величавих, то лукавих і скритних, і, нарешті, ви вступаєте в розкішну обстановку мозаїчних підлог і роззолочених ліпних стель. Тут в одній круглій залі <sup>144</sup> зібрано найнеоціненніші речі в світі: Рафаеля, Мікеланджело, «Венеру Медіційську», Тиціана, Дюрера <sup>145</sup>, Гольбейна <sup>146</sup> та ін.

Я у Флоренції прожив недовго і переїхав до Рима.

У Рим я потрапив ранком одного з весняних днів і просто до свого колишнього ніжно любимого учня, якого колись підготував прямо до нашої Академії художеств <sup>147</sup>. І ось він лауреат, живе посланий на казенний кошт у Рим. Я вхожу до нього. Він зустрічає мене словами:

— Я був певен, що ви приїдете, ви так рішуче сказали останнім разом, коли ми зустрічалися, що приїдете до мене в Рим, так кажуть тільки ті, хто твердо вирішив, і якщо кажуть, то вже виконують.

— А все-таки, любий Ваню, ушпиїть мене, мені здається, це сон,— казав я.

Але ні, це не сон; усе життя мріяв я про це, і, нарешті, мрія здійснилась. Адже я належу до сім'ї, яка живе і завжди жила мистецтвом; імена великих творців потрапили мені до вух, коли я тільки звівся на ноги, і, нарешті, я тут, я з ними. Як же тут не пустити сльозу?

— Ну, знаєте, вас у такому вигляді не можна ніде показати. Ви так заросли волоссям, що у нас у Римі вас лякатимуться,— каже мій друг.

— А я думав, що у вас у Римі інакше й не ходять, як так: довге волосся, борода до пояса,— відбувався я жартами.

— Ніхто у нас так не ходить, що ви собі уроїли.

Ми пішли до перукаря, який зробив мене справжнім європейцем.

Покінчивши з цією справою, ми пішли до братів Сведомських<sup>148</sup>. Тут же зустріли Котарбінського<sup>149</sup>, який тоді ще не був знаменитістю і являв собою дуже простого веселого пана, сповненого дуже милих жартів. Сведомські теж відзначалися гостинністю й привітністю до земляків. Усі були дуже прості. Тут ще забіг якийсь іспанець — уже велике ім'я в мистецтві і який дуже вдало продавав свої картини. З його вигляду важко було впізнати в ньому художника, таким міг бути і прикажчик у хорошому магазині. Тут можна сказати, що справжні художники зовсім не строять із себе художників: ніякого тут довгого волосся, ніяких вибаганок у костюмі. Простенький, чистенький піджачок і більш нічого.

Павло Олександрович Сведомський відпустив модель, склав свою страшенно важку палітру, яку місяцями не чистив, і ми пішли до відомого Кородеті обідати. Тут я познайомився з Ріццоні<sup>150</sup>. Дуже серйозний, наче терпіти не міг не тільки що сміятись, але навіть і посміхатись. Його вимоги за столом були страшенно одноманітні і помірні цінністю своєю. Моделі казали, що він дуже скупий і живе замкнено. За столом жартам не було кінця: Котарбінський казав, що покійний папа, замість ключів од раю, захопив спохвату ключі від свого погребу, і тепер не знають, як бути з цим і де він може перебувати тепер у такому разі. Я потягнувся до графіна з водою і тут уперше почув, що це погань, треба пити вино, бо вода, коли вона потрапляє до калюші, і то огидно, а то її ще відправляти у шлунок.

Почав я свої ходіння по музеях. Ранком музей, а потім працював з моделі.

Цікаво, що в каплиці св. Сікста за першого свого приїзду я, крім Мікеланджело, нічого не бачив. Тут його «Страшний суд» на стелі, його пророки та інше<sup>151</sup>. Ні праворуч, ні ліворуч я не в стані був дивитись і цікавитись будь-чим, а тут були: Гірландайо<sup>152</sup>, Перуджіно<sup>153</sup>, Пінтуріккйо<sup>154</sup> і Сандро Боттічеллі<sup>155</sup>, який в останні роки XIX сторіччя став мало не богом усіх декадентів. Як вони його не обожнювали, а все-таки не принизили, це насправді чудовий і цікавий майстер. Мені треба було повернутися в Росію, прочитати три томи історії Вишеславцева і сконфуженим поїхати при першій нагоді знову і вже менше звертати увагу на самого Мікеланджело, а гарненько роздивитись цих його сусідів, по-своєму прекрасних і чудових майстрів.

Я дуже високо шаную й люблю Вишеславцева<sup>156</sup>, хоч зовсім не можу так уже підряд усіх майстрів обожнювати, як це робить високошанований мною письменник. Для нього Рафаель просто бог, і край. Він і рисувальник, і композитор, і навіть колорист, хоч я цілком згоден з якимсь німецьким професором-педагогом: як це не забавно, він за дванадцятибальною системою дає Рафаелеві повні бали за композицію і рисунок, а за колорит дає йому ледь дев'ять. Та й то для творів Рафаеля тієї епохи, коли він ознайомився з деяким з венеціанських колористів, а то за колоритом це був просто іконник. Для Вишеславцева така думка просто блюзнірство.

В ознайомленні з Римом мені дуже допоміг Федір Петрович Рейман,

привітна й безмірно добра, м'яка людина, така, з якою треба самому бути насторожі, щоб була не зловжити її добрістю. Для мене і взагалі подібних до мене, слабких щодо мови, слабких щодо знання навколишнього, без Федора Петровича і Рим не Рим.

У Римі я відвідав Бронникова. Бронников, як і Рейман, чудово знав італійську мову. Останнього<sup>157</sup> я особливо любив слухати, коли він говорив по-італійськи. Ніхто з італійців не вважав його за росіянина і не вірив, що так може говорити і знати мову іноземець.

Зовсім зажившись у Римі, Бронников був і одружений з італійкою. Обое щонайпривітніші люди. За приємний обов'язок вважаю відмітити тут, що Бронников пожертвував школі не етюд, а просто з виставки в Росії картину<sup>158</sup>.

Інтересна особа самого Бронникова. З далекої півночі на початку 50-х років, здається, без усяких засобів до існування Бронников потрапив у Петербург, вступив до Академії, яку з успіхом закінчив. Історик у душі, чим він міг бути діткнений і зацікавлений у нас на батьківщині? Сіре життя миколаївського часу, ні музеїв, ні найменшого зібрання, — та тут просто боярина не можна собі уявити, яким він може бути. Його відряджають за кордон. Він у Римі. І тут його відразу огортає дух історії. Він у Ватикані, у музеї, в галереях. І на нього тут з усіх боків, наче живі, дивляться римляни у своїх чудових портретних, надзвичайно реальних зображеннях. І у талановитій людині в думці створюються цілі картини.

У Римі, поблизу палаццо Фарнезіно<sup>159</sup>, у прекрасному приміщенні є одна приватна галерея старовинних майстрів живопису і там чудова збірка погрудь часів римських імператорів. Це зовсім живі обличчя, обрешклі ненажери, пишати, характерні. Саме тут і черпав свої найцікавіші типи покійний Бронников, і тільки втулився в Рим, то так там на все життя й залишився. Усе його тут вабило, аж до красивої живої жіночої моделі, з якою він оженився. Живопис його гладенький, і є щось неприємно рожевувате у колориті тіла. А проте це майстер аж ніяк не безінтересний.

Треба було не відкладати візиту і до нашого знаменитого майстра Генриха Іполитовича Семирадського<sup>160</sup>. Живо згадується мені моє перше знайомство з ним.

Давно це було, але життєві випадковості впливають з такою яскравістю, що навіть не віриться, невже це було так давно, а я вже старик. Ніякої відмінності від рослини: пуп'янок, квітка, в'янення і смерть. Як це просто і як останнє небажано.

Були шістдесяті роки. Я в Академії художеств мав пересічну репутацію. Але одного місяця, легко сказати, Семирадський попав у перший номер, а я в другий. На жаль, ні в Академії, ні в житті цього більше не повторювалось. Так чи інакше, сидимо ми з Семирадським поруч, у середньому класі Академії. До цього ми були з ним трохи знайомі, як-то кажуть, здалеку, та й після нашого сидіння ближче не зійшлися; у нього було своє коло друзів, а в мене — своє. Але тут, сидячи поруч, ми розговорились і якось були в ударі побазікати.

Я вже багато років не бачив своєї милої батьківщини, і спогади про неї для мене були найсолодшою втіхою. Я виріс у найближчому спілкуванні з народом; розповіді з народного побуту так і текли. Ці розповіді на прохання друзів були навіть записані і в 70-х роках видані В. Б. Антоновичем та Драгомановим<sup>161</sup>, але я широко не надавав їм ніякого значення. Розповіді текли, і Генрих Іполитович теж не відставав. Ми базікали і працювали, але нас виказував регіт, і, здається, реготали й ті, що нас оточували. Нам зауважили раз, а потім вдруге вже з погрозою, що позбавлять місця і до кінця місяця не дозволять продовжувати рисунок. Довелося вгамуватись. Але я чудово пригадую одну досить дивну розмову. Сидячи поруч, якось я питаю:

— Ви поляк, Семирадський?

— Чому ви гадаєте, що я поляк? Що моє прізвище на «ський» закінчується, то вже я й поляк. У мене старослов'янське прізвище «Се-мир-ад-ський». Бувають Семирадські і поляки, а який же з мене поляк.

Нічого не втратив би він у моїх очах, як нічого й не виграв, ухилившись сказати, що він поляк. Для чого йому потрібно було містифікувати мене, поміркованого народолюбця і найширшого шестидесятника, і досі сказати не можу.

Я носив сиву шапку, свитку з відлогою і навіть дивувався собою Петербург, але рішуче не поділяв проповідей дядечка Ч., що крутився серед нас, юнаків, який, зі слізьми розчуття, вважав, що є лише один народ на світі, це народ український. Про якогось німця він говорив з іронією, але найнеприємніший у світі народ — це кацапи, цапи, русапети. З ними рішуче не варто мати будь-яких справ і найкраще уникати всіляких стосунків. Ці просторікування мені мало подобались і були шкідливі тим, що багато хто з нас тримався міцно свого кола. Виходило щось вузьке, інститутське, мізерне знайомство з навколишнім світом, безмежне ідеалізування своєї народності і недбале ставлення до тієї, яка нас оточувала; такий настрій не розвивав, а притупляв ту необхідну й важливу спостережливість, якою тільки й повинен жити художник.

Я назвав себе поміркованим народолюбцем. Може, це забавно, але мені, старику, хочеться бути ширим. Люблячи в народі, цьому годувальникові нашому, хороші сторони, я не міг ніколи заплістити очі і на його, не скажу погані, але в усякому разі сумнівні сторони. Хто живе в найближчому спілкуванні з народом, той їх знає. Це наш менший брат, ми для нього щось повинні зробити і нічого не робимо, за те він нам і дає себе відчутти, іноді міцно відчутти. Коли поламає любовно виплекані деревця у вашому маленькому садку, коли позриває п'ять років очікувані фрукти неспілими навіть, то мимоволі почуваєшся і подумаєш: що це там оті петербуржці пишуть, пишуть і пишуть, а нічого до пуття нам не придумують. Треба мати або серце графа Толстого, або міцну, високу огорожу навколо садка, але оскільки ні того, ні другого нема, то з мене вийшов поміркований народолюбець.

Минуло два-три роки, ми дуже рідко зустрічались із Семирадським, а по-

тім і зовсім розійшлись на життєвому шляху: він до Рима, а я просто в життєвий вир. Але, звичайно, до мене доходили чутки про Семирадського. Він написав «Грішницю», і картина мала успіх не лише у нас, але й за кордоном<sup>162</sup>. Він один з перших узяв великі гроші, що у нас ще було незвичайно. Особа, яка подала думку написати цю картину і наче посередньо зробила замовлення, була, кажуть, дещо збентежена ціною в десять тисяч за картину; а втім, картину було куплено. Г. І. Семирадський, ще зовсім молодий, одразу став на ноги, на нього одразу з'явився попит, а потім за кілька років — Семирадський знаменитість. У нього в Римі власний будинок і ательє, туди потяглися аматори. Наш Павло Михайлович Третяков<sup>163</sup>, потрапивши в Рим, звичайно, зайшов і до Семирадського. Найтихіший Павло Михайлович видивився, уподобав і виторгував картину. І вже залишалося тільки заплатити і взяти її, коли Павло Михайлович побачив напис прізвища художника, зроблений на картині по-польськи.

— Ви вже мені, Генриху Іполитовичу, підпишіть картину по-російськи.

— А це ж чому?

— Та в мене російська галерея і всі підписи російські.

— Ні, я цього не зроблю. Картина підписана, так і залишиться.

— Тоді я картини у вас не візьму.

Так і розійшлись, і Семирадського нема в галереї Третякова. Ця розповідь переповідається з невеличкими варіантами, але суть її та сама...

Рішуче не можу сказати, чи мав право вимагати Павло Михайлович, щоб картина була підписана неодмінно по-російськи.

Картина вихованця російської Академії, який шість років продовжував одержувати щедрю допомогу від російського уряду на дальшу свою освіту, була російською картиною, це, так би мовити, наше дітище, і могла бути цілком вільно підписана по-російськи, але Генрих Іполитович Семирадський знайшов цікавим першу свою видатну картину прикрасити літерами з вершок завбільшки по-польськи. Яка важниця! Так цей підпис красується в музеї Олександра III \*, і ніхто на це не звертає уваги... Поляк підписався по-польськи — от і все.

Минуло вісімнадцять років від останньої моєї зустрічі з Генрихом Іполитовичем, і мене самого доля привела у Рим. Якось зібрався я з двома товаришами, що живуть у Римі і добре знайомі з Семирадським, піти до нього. Увійшли до кімнати перед майстернею і змушені були затриматися, тому що в самій майстерні Генрих Іполитович приймав якогось кардинала і пояснював йому свій останній твір.

Генрих Іполитович привітно до нас виглянув і своєю посмішкою й мімікою виразно показав, що його гість скоро піде і він увесь буде наш. На стінах висіли етюди і картини. І ми, не соромлячись, базікали. Незабаром кардинал

\* Нині Державний Російський музей у Ленінграді. Ред.



був якнайввічливіше випроваджений і Генрих Іполитович звернувся просто до мене.

— Не знаю вашого прізвища, не пам'ятаю вашого обличчя, але ваш голос просто каже, що ми неодмінно товариші по Академії.

— Як же, — кажу, — поруч сиділи.

Я йому нагадав, він одразу ж пригадав навіть одну з моїх розповідей.

Увійшовши до майстерні, ми бачили почату ним велику картину «Християнську мученицю за Нерона». Це було у 1885 р.; а в 1897 р. я бачив її завершеною на міжнародній виставці у Венеції. Про цю картину була розмова, що начебто сюжет її взято з роману Сенкевича. Це, звичайно, невірно, картину задумано значно раніше.

Ми недовго побули і розпрощалися, широко подякувавши господареві.

Небагато днів минуло, і ввічливий Генріх Іполитович віддав мені візит.

Тут пригадали старовину, і виявилось, що у Генриха Іполитовича в Академії не все йшло як по маслу. Освіченою людиною, закінчивши університет, він вступив до Академії художеств і, дійшовши до вищого натурного класу, раптом запнувся.

Клас був досить багатолюдний, близько півтораєста чоловік; були тут люди, яким років під тридцять. Роботи їхні щомісячно збирали і як роботи маленьких дітей нумерували. Ось, мовляв, цього місяця ти цяця перший номер, а ти другий, тридцятий, вісімдесятий, сто перший, усі по порядку. Цей безглуздий прийом для малих дітей виявився непридатним і був відкинтий, а вже для таких триаршинних здоровил він не міг бути і справедливим. Я розумію, що вибрати десять чи двадцять рисунків з півтораєста ще можна, та й то не без помилок, але щоб строго й справедливо відрізнити сто двадцять дев'ятий від сто тридцятото — це просто неможливо. Той, хто одержав перший номер, дурів від захоплення, а оскільки величезна більшість були люди слабо розвинуті і малоінтелігентні, то вони просто не знали, що з собою робити.

За першим номером ішла медаль, спочатку мала срібна, потім велика срібна, мала золота, велика золота, медаль за рисунок, медаль за живопис, медаль за ескіз. Деякі одержували по вісім медалей. Робилося так, начебто все завдання Ради професорів полягало в тому, щоб людину допекти до живого і роздути її самолюбство до божевілья, і це траплялося нерідко. Багато таких-от медалістів достукувалося навіть до закордонної подорожі на казенний кошт. Багато їх, але «ім'я їх ти, господи, знаєш». Вони повертались із-за кордону, привозили яку-небудь дурницю і губились у безвісті. Але рідко в кого з них не було манії величності завдяки розпикаючому прийому виховання вже й без того хворобливого самолюбства уявних артистів.

І в отакій ось групі Генрихові Іполитовичу довелося одержувати соті номери, та й то сто тридцятий чи сто сороковий. І такий був ідіотський звичай, що далекий номер давав і далеке місце від натурщика, а це ще більше ускладнювало можливість вибитись і з'ясувати собі, що від нього хочуть. Здава-

лося б, що може бути простіше: важко людині — посадові її ближче до натурщика, поясни, і справа піде. Але хто ж це зробить? Професори всі старі та генерали, деякі генеральством своїм страшенно зайняті; у професора Басіна<sup>164</sup> так і застиг вираз глибокої зневаги до всього. Він рухався наче якийсь індійський бог-істукан у процесії. Під карикатурою професора Неффа<sup>165</sup> так і підписано було: «Фі снаєте, я генерал». Кажуть, що цією фразою він зустрічав усіх своїх знайомих. Але я мушу застерегти, що це була простодушна, добра людина і прекрасний для свого часу художник. Фінляндець, — погано говорив по-російськи.

— Якось, — розповідав Генрих Іполитович, — був місячний огляд рисунків. Я біжу і зустрічаю товариша, що повертається з виставки рисунків, питаю — чи не помітив, який номер мого рисунка? Каже, — вісімдесятий. Ну, хвала богові, таки посунувся. Та який жах, коли я побачив, що цього місяця всіх, що рисували, і було тільки вісімдесят. Мене просто відчай узяв. Вдома у мене близькі, цілком байдужі до моїх занять, почали мене втішати. У класі, — продовжував розповідати Генрих Іполитович, — за спиною всіх рисую, стоячи, поклавши папку на стіл. Натурщик стояв у досить безглуздій позі із списом. Накидав я контур голого тіла. Нудно, так і хочеться усе кинути, руки не піднімаються. Сяк-так, примушуючи себе, намітив я, що у нього палиця в руках, і бачу, недбало дряпаючи, що у мене верхня частина палиці не збігається з тією, яка продовжується під рукою. Та це ж дурниця, це дитина може нарисувати. Раптом просувається за спиною це чудисько Басін, зазирає зі своєю міною і своїм гугнявим голосом каже: «Що це, ти й палки не вмієш нарисувати?» Я не знаю, як не вбив його на місці. Я такий був розлючений цією брутальністю, цією зневажливістю. Він пройшов, але, здається, зупинись він на мить — і була б історія. Але це було останнє випробування. Товариш поступився мені своїм місцем ближче до моделі, і справи мої пішли зовсім інакше. Мені стало відразу ясно, чого від мене хотіли і в чому річ. Через півроку я вже мав дві медалі.

Час, коли Генрих Іполитович працював на золоту медаль, він згадував з приємністю. Конкурентів було, як завжди, кілька, усі були дуже роботящі і збирались у відведенні для них в Академії майстерні ще перед світанком. Генрих Іполитович пригадував, як він купував рано-вранці надзвичайно смачний гарячий хліб і частував інших. Так, чайком та хлібом, задовольнялися до вечора, а попрацювавши безперервно цілий день, дозволяли собі потішитися обідом.

На моє запитання, чи користується він тепер, як і інші, фотографією, Генрих Іполитович сказав, що треба бути у всеозброєнні. Смішно, якщо ворог виступає проти вас із зброєю аршинів на два, а ви проти нього із зброєю на кілька вершків.

Але, можна сказати, що Генрих Іполитович користувався фотографією як артист.

Взагалі можна сказати, що він і з моделлю поведився дуже сміливо й

самостійно. Часто він робив з моделі лише рисунок і відправляв її. Далі він писав з пам'яті, додержував у картині свого стилю і свого, лише йому притаманного, смаку колориту й форми. Майже так само ставився він і до пейзажу, який у нього завжди чудовий, хоч і далекий від того суворого реалізму, якого додержуються тепер.

Один з тих, що жили в Римі, мені казав, що Генрих Іполитович в одній із картин, малюючи групу фігур на сонці, від однієї з них не зробив спадаючої тіні, і коли він йому зауважив, художник відповів:

— Хай їй чорт, вона мені заважає.

Картина була добре продана і без тіні.

Аналогічний випадок був і з Іваном Костянтиновичем Айвазовським. Вирішено було створити великий портрет Пушкіна на березі моря. Пушкіна написав великий наш артист І. Ю. Р.<sup>166</sup>, а море і все навколишнє писав Іван Костянтинович. Саме тут у спадаючій тіні, в її напрямку Іван Костянтинович дуже погрішив.

— Іване Костянтиновичу, таж напрямок тіні невірний,— зауважив Р.

— Ах, який ви педант! — відповів Айвазовський. Тим справа і закінчилась; тінь, звичайно, залишилась, якою й була.

Я проговорився Семирадському, що маю доручення подивитись у крамничках антикварів, чи не знайдеться чого цікавого.

— Я охоче допоможу вам у цьому,— люб'язно погодився Генрих Іполитович.— Я з багатьма знайомий і з великою приємністю завжди порпаюсь у старовинних речах.

Ми за кілька разів обійшли всі антикварні крамнички, і тут Генрих Іполитович показав себе великим знавцем.

Генрих Іполитович як художник був працьовитий, і все зроблене ним добре продавалось. Драматичні сюжети були не його справою, але він і їх вправно, уміло експлуатував. Свої «Світочи», цю дуту драму, величезну картину, він, звичайно, гідно продати не міг, але він її бучно пожертвував Краківському музею.

Грішно було б не згадати, що Семирадський, дізнавшись, що я завідаю рисувальною школою, на перше моє слово дав для школи півдесятка своїх рисунків і один етюд фарбами<sup>167</sup>.

Нове мистецтво я якось знав і ясно його собі уявляв, але старі майстри, особливо попередники Рафаеля, були для мене новиною. Не хотілося мені відриватися від них і їхати з Рима. Я списався з Іваном Миколовичем, він підтримав мене в моїй думці пропустити Паризький салон і пробути якнайдовше в Римі, що я й зробив.

Списавшись з Іваном Миколовичем, я придбав для нього невеличку, але дуже тонкої роботи картину П. О. Сведомського. Не можу не згадати, що навіть металічна рама була художньою і являла собою цікавий унікум.

Я, так дуже зобов'язаний своєму милому господареві, не скупився на листи, навіть охоче їх ілюстрував як міг.

Із Рима я вирушив у Неаполь. Оглянув, по можливості, музей. Кажу «по можливості», тому що нашому брату на музей приділити три-чотири дні — це все одно, що нічого. Усе це буде поверховий огляд, не більше. Потрібні місяці або й більше.

Вирушив я з приятелем своїм і учнем<sup>168</sup> у Помпею. Яке сильне враження! Я раджу, крім огляду Помпеї вдень, вийти з дому місячної ночі і поглянути на місто з валу, що оточує його. Ви побачите мертве місто. Ви одразу можете відчувати, що це не сонне місто, це не те, що ви відчуваєте, в'їжджаючи глупої ночі в яке-небудь повітове містечко. Ви відчуваєте там, що місто спить. А тут ні, це місто вмерло! Це зворушливо й страшно!

Повернувшись з Неаполя в Рим, я пробув там недовго і після короткої зупинки в Мілані вирушив просто в Париж. Треба знати, що кошти у мене невеличкі. Перш ніж витратити яку-небудь монетку, ой-ой як замислишся. Отже, катая у третьому класі і нічого більше. Щодо мови, я начебто найбільше полюбив італійську. При наступних подорожах за кордон я почав навіть дещо метикувати. Але де ж тут на старості вивчити кілька мов. Тут наша російська мова ріднеська, якщо не вивчиш її своєчасно, то потім наплачешся, а то ще іноземні, та ще й кілька. Ну, звичайно, підручники всі геть, одну книжечку з фразами до кишені та й гайда. А там уже як бог дасть. Де фрази з книжки не допомагають, доводиться доповнювати мімікою. Іноді в дорозі трапляються брати-слов'яни: поляк або чех який-небудь. Ну, на це дивись як на найщасливішу випадковість. Почуваєш себе одразу легше й вільніше. Але це зовсім не так часто буває, як можна думати...

Потрапивши на невдалий поїзд, до Парижа я їхав довго, з пересадками, і ніхто мені із земляків не трапився. Мені було дуже важко, нерви мої були дуже напружені. У Париж приїхав я ранком. У мене була адреса до Hotel de Petersbourg. Там мав бути російський комісіонер. Схопивши свій маленький ручний багаж (цим я вже намагався себе не обтяжувати), — до візника. Бачу, що він вимагає від мене ціле багатство за приставку. Віддаль велика, це вірно, але відвалити зразу мало не 15 франків — це жах. Я вживаю всю силу своєї міміки, а він собі палить сигару і ледь відводить очі від своєї газети. Я тоді просто до городского. Показую йому на пальцях, скільки вимагає з мене візник. Він мене вислухав з цілковитою увагою, відвів мене вбік, посадовив на тротуарний стовпчик і красномовно мімікою показав мені сидіти і ждати. Він зник і за дві чи три хвилини вже хвацько під'їхав в екіпажі, зіскочив і, посадовивши мене, показав так само на пальцях, що треба заплатити всього лише 4 франки. Перш ніж я від'їхав, він записав номер мого візника. Поки він записував, я вже приготував малесеньку півфранкову монетку, яку й ткнув цій милій людині.

— Merci, — кажу, — дядечку, будьте здорові!

Як він мене зрозумів, я вже не знаю, але тільки він дуже мило посміхався.

Під'їхавши до Hotel de St.-Petersbourg, я, не встаючи з візника, запросив до себе російського комісiонера. За хвилини дві з'явилася висока літня людина.

— Чого ви бажаєте?

Боже мій, здається, ніяка музика не зрівняється із звуками рідних слів.

— Любий чоловіче, ви говорите по-російськи, ах, як чудово! Можете уявити, я вже кілька днів у дорозі і ні звука рідною мовою.

— Чого ви бажаєте?

— Мені треба пожити в Парижі. Мені треба влаштуватися так, щоб це не було дорого.

— О, це не в нашому готелі треба шукати,— промовив він з посмішкою.— Але сьогодні ви залишитесь у нас, а ввечері я вас улаштую інакше.

Тут я був чудово нагодований, напоєний і навіть на закінчення прийняв ванну. Але рахунок подали такий, що я тільки крикнув. Причепився я було до слова service.

— Що це за сервіз такий? Хіба я розбив що-небудь?

— Ні, це,— каже,— за обслу́гу.

— Та тут крутилися всякі, але я завжди даю, відходячи.

— То,— каже,— справа ваша, то особлива річ.

Увечері схопив старик увесь мій багажик, сів поруч мене на візника і ми рушили в путь. Їхали ми довго, нарешті Rue du plaisir, вулиця начебто скромніша за інші. Входимо в нижній поверх одного будинку. Ідальня, власник її пан Гох чудово говорить по-російськи і по-польськи. Старик мій зажадав собі зрази і кашу по-польськи. «Це,— каже,— я люблю, і це ви не скрізь дістанете». Я познайомився, домовився — на верхньому поверсі мені буде невеличка кімната, обід унизу, ціна цілком нашинська. Я був дуже радий. Зайняв свою кімнату, де було ліжко, стіл і один стілець, для більшої кількості меблів тут і місця не було...

Не багатьох художників у Парижі я відвідав цього разу. Був з великою користю для себе як пейзажиста у п. Похитонов<sup>169</sup>, його прийоми у зображенні неба дуже цікаві. Художник М. Д. К. \* висловився про нього, що Похитонов відкрив секрет, як зробити у пейзажі рівно стільки, скільки треба; тому що ми всі робимо більше ніж треба.

Так, зупинитися вчасно у відтворенні природи — це не так просто, як здається.

Відвідав я ще Харламова, Лемана<sup>170</sup> і свого доброго й давнього приятеля

\* М. Д. К.— Микола Дмитрович Кузнецов. *Ред.*

Мордка Мітусовича Антокольського <sup>171</sup>, так вільно охрещеного на Марка Матвійовича. Небіжчикові я не міг не присвятити дещо більше рядків, ніж іншим.

Юнаком, років вісімнадцяти, я мав було намір скласти іспит з рисування в Академію. Земляк, досвідчений уже в мистецтві, каже мені:

— А чого б тобі не порисувати ще трохи в класі Академії, щоб напевно скласти іспит?

— Як же це зробити?

— А ось я тебе проведу. У нас є такий милий клас, куди жоден професор і носа не показує. Ти сам собі засядь і вправляйся з гіпсової голови.

Сказано — зроблено. Другого дня він вів мене довгими і високими коридорами Академії, в одні з дверей впустив мене і сам увійшов. Велика кімната була обставлена погруддями, статуями і лавками; чоловік шість-сім у різних місцях цієї великої кімнати рисували і ліпили, а деякі походжали і навіть покурювали. Мені знайшлося місце проти одного великого погруддя.

— Ось тут собі сядь та й катай вуглем,— каже земляк,— а години за три я зайду поглянути.

Обводячи кімнату очима і знайомлячись з обстановкою, я побачив на стіні таблицю, на якій написано: черговий професор такий-то. Я показую землякові на таблицю і питаю, як бути, коли зайде професор.

— Та це форма. Ніякий диявол сюди не зайде. Не турбуйся і малою собі.

Тут підійшов служник і попросив мене в якійсь пошарпаній книжці розписатися. Я ще більш здивовано подивився на земляка, питаю, як бути з цим. Він розсміявся.

— Що ж, розпишись і нічого більш.

Я скромно вивів своє прізвище під прізвищами тих, що вже знаходились у цій кімнаті.

— Мабуть, вони ці списки перевіряють.

— Кому там їх перевіряти? дуже потрібно. Сиди собі і працюй.

Так я і почав працювати і познайомився з присутніми. Здається, не пізніше як на другий день, тільки-но я сів, входить юнак, єврей. Темне, густе коротке волосся, вилиді трохи виступають, великий рот і задумливий вираз обличчя.

Він скромно скинув пальто і тихою, діловою ходою пройшов до свого місця. На дошці, під вологим полотном, була розпочата ним ліпка з глини, і він взявся продовжувати свою роботу. Мені здалося, що він одразу преобразився, став прямішим, жвавішим, вищим; він то відходив від своєї роботи, то просто наче впинався в неї, то підбігав і допитливо розглядав оригінал, з якого ліпив. Ліпив він зі статуї Лаокоона <sup>172</sup> голову і частину чудового античного торса. А ми собі походжали та покурювали,— сказано, вільне мистецтво.

Як тепер пригадую, мені ясно уявляється, що коли хто справді працював, то працював тільки він, а ми так собі, щось колунали. Так попрацювавши години зо дві, він встромив у глину свої цтеки, накрив роботу полотном і так

само безшумно вийшов, як і увійшов. Ні до кого ані слова, ані звука. Він зник, а ми мимоволі потяглися до його дошки і підняли полотно...

Через кілька тижнів я нарисував з виставленого для цілої невеликої групи погруддя Аполлона, дістав за рисунок трійку і біг, не чуючи під собою ніг, повідомити земляка, що я з цього дня учень Академії.

У 1864 р. на початку весни велика художня виставка в Академії. Ми, звичайно, походжаємо, критикуємо і критикуємо без краю. І тепер, аналізуючи минуле, я відчуваю, що в цьому односторонньому критиканстві нашому було щось таке цілком паскудне і для нас просто шкідливе. Ми зовсім не вчилися, і не було кому ні зупинити нас, ні зауважити нам... Наприклад, перед нами яка-небудь програма, картина на загадану тему. «Чорно, асфальтом писано!» — брякнув хтось, і це вже повторюють усі і наче гуси тягнуться далі. А якби зупинитися! Справді, може й чорно, але ж за це старики дали медаль, є ж тут щось таке, за що і видано нагороду. Справді є: прекрасний рисунок, красивий силует і цілком задовільний рельєф — речі для учня зовсім не такі вже прості, щоб повз них проходити, не помітивши. Далі картина Броннікова, щойно надіслана з Рима. «Ювенал читає свої сатири»<sup>173</sup>, картина з великою кількістю фігур. Підійшли, подивились і глибокодумно вирішили, що живопис наче на фарфорі, і пройшли далі. А це дуже цікава для свого часу картина: тут вперше римляни намальовані живими людьми, без будь-яких умовних римських носів тощо. Намальовані такими, якими можуть бути люди, що їдять і п'ють іноді таки чимало, — які ж тут можуть бути особливо ідеалізовані носи і т. ін.

Ідемо і віддалік бачимо знайому постать молодого єврея. Він ходить самотньо, якимось забавно підперши голову й уважно вдивляючись у твори, які були перед очима. Дуже можливо, що він і критикував у душі ці твори, але, напевне, ширше й глибше, ніж ми. При вході до скульптурного відділення бачимо біля дверей на стіні, завбільшки з великий годинниковий циферблат, якийсь твір, вирізьблений з дерева. Вдивляємось: з темного горіхового дерева зроблено щось подібне до вікна бідної хати, і з нього висунулась постать старого кравця-єврея<sup>174</sup>. Старик у сорочці, вирізьблений із світлої пальми; відкривши рота і звузивши свої старечі очі, він силкується потрапити ниткою в голку. Експресія витримана чудово. Під твором напис: «Антокольський. Мала срібна медаль»...

— А ви знаєте, хто це? — заговорив один з нас. — Це он той єврей, що крокує по виставці, наче лелека по болоті. Молодчага, дуже добре.

Ми були зворушені, — все-таки наш товариш і відзначився... Хоч, кажуть, дальші успіхи, дурні медалі, цілком несподіване і на протилежність іншим одержане почесне звання академіка доконали і його. Він з Мордка Мітусовича перетворився на Марка Матвійовича і начебто дуже змінився. Я в момент його приголомшуючої слави не був присутній і сказати цього не можу, а в моїй уяві він залишився таким самим простим і добрим. По-знайомився я з ним, зустрівшись у цілком особливий нашій невеличкій ком-

панії із земляків і просто хороших близьких духом товаришів. Це були Рєпін, Прахов, Панов<sup>175</sup>, двоє архітекторів. Сюди пристав і Антокольський скульптор, решта були живописці, усіх чоловік чотирнадцять. Збиралися вечорами, після занять в Академії, і по черзі на квартирі кожного... Хто-небудь позував, його рисували, а один з товаришів читав. Читав найбільше й найчастіше А. В. Прахов. Він не рисував, а був серед нас, так би мовити, найрозумніший, найкнижніший<sup>176</sup>.

Він на той час закінчив гімназію, займався мистецтвом, працював багато в Ермітажі і, пристрасно люблячи мистецтво, він все-таки вступив до університету. Багато було внутрішньої ломки і страждання, поки юнак зупинився і віддав перевагу університетові перед Академією, до якої мав пристрасне бажання вступити. Але поверхова наукова освіта, яку вона давала, а ще більше короткозорість вирішили: він став студентом університету. Це був чистий, ідеальний юнак, які бувають у німецьких або єврейських сім'ях. І він жив у високоморальній і найшанованішій сім'ї. Таким був і Антокольський. Останній жив і працював з нами, але їв і пив завжди в якійсь єврейській сім'ї, і, наскільки я його знав, він, здається, ні на день не був відірваний від сім'ї. А ми всі були рішуче відірвані від сімей, полишені на самих себе, і різниця між нами була начебто непомітна, а величезна: чистими юнаками серед нас були тільки ці двоє. Кажучи це, я, звичайно, маю на увазі жіноче питання, це прокляте питання молоді. Присутність таких двох людей серед нас справляла чудовий стримуючий вплив: у нас зовсім не було лайки, найменшого тяжіння до масних анекдотів, і це без найменшої натяжки, а якось само собою виходило. Ну хто розповідатиме при милому Маркусі (як називали інколи Антокольського) або при Адріані, надзвичайно ввічливому, привітному і разом з тим стримано серйозному, якусь грайливу нісенітницю?

Пожартувати Антокольський був дуже охочий, але жарти ці були щонайневинніші. Наприклад, сидимо, загальна тиша; він раптом питає з трохи польським акцентом:

— Миколо, ви будете завтра вдома?

— Буду, буду, голубе, неодмінно буду.

Він якнайбайдужіше і якнайсерйозніше відповідає:

— Я теж буду вдома!

Або:

— Дивіться,— каже він, показуючи на порожнє місце.— Ви нічого не бачите?

— Ні, не бачу.

— Я теж нічого не бачу.

Ну, після таких жартів часто здійснювалася вовтузня, борсання. До цього і я був дуже охочий.

Антокольський був худорлявий, але чудова будова і славні міцні груди. Я був значно слабкішим, але зате рішучішим, і нападав звичайно я. І ось



він так пустував, а в нього вже були задумані чудові речі. І ця мила голова була сповнена ними.

Де-не-де в товаристві пробуджувався інтерес до євангелія, дивно, може й недоладно тлумачилось багато-що. Це торкнулось і нашого гуртка. Антокольський був зацікавлений дуже, хоч ясно відчувалося, що він своєї релігії ніколи не зрадить. Але Христа він якось полюбив, і результатом цього були його видатні твори.

В Академічному провулку, у досить бідній студентській кімнаті мешкав Антокольський і містився там з усіма приладами для ліпки: інструментами, станками, глиною, наявність якої відчувалась і на столі, і на підлозі.

На станку біля вікна стояв його останній твір; це були дві виліплені по-ясні фігури: Іуда припав до грудей Христа<sup>177</sup>. Голова Іуди була, наскільки я пригадую, незначна: це був пухлий єврей і не більше, та його і не було особливо видно. Зате похилена голова Христа була чудова. Враження від неї незгладне й досі. Він з таким сумом дивився на Іуду і був сповнений такої краси, гідності і поблажливості до цього бідного грішника, який піддався пристрасті, що я й зараз вирисовую в уяві його профіль. І особа Христа очевидно цікавить Марка Матвійовича до останнього дня: то він зображує його тріумфуючим, закликаючим до себе, то страждаючим.

Цікаво, в якій дивній формі виражалися перші праці його. Передусім він жанрист. Вживаю це слово так, як ми звикли його вживати.

Його цікавить найближчий навколишній світ, оточуючі його типи. Він робить кравця, що висунувся з вікна; потім поясне, невеличке зображення скупого, що лічить на підвіконні гроші. Ці речі з'явилися через рік одна після одної; за першу роботу скульптор дістав малу срібну медаль, за другу — велику срібну. Потім ішла група Христа і Іуди. Її було виставлено в Раді Академії, і рукою ректора Бруні начертано: «Благовоління від Ради».

Мені особисто його «Скупий»<sup>178</sup> не сподобався, і коли я сказав це Антокольському, він відповів, що шкодує, що взяв малий розмір (голівка близько вершка, навіть менша). «Я, казав він, хотів зобразити скупу і надзвичайно зажерливу людину». І тут він показав на своєму обличчі, а почасти і фігурі, як жадюга рахує одну монетку за одною. Якби він хоч наполовину виразив те, що показав, це був би класичний твір. Не знали ми тоді ще моментальної фотографії. Це, звичайно, дуже допомогло б йому.

Великою групою друзів ми збиралися двічі на тиждень увечері: чай, хліб, спільне рисування й читання. Невеличка кімната, а нас завжди понад десять чоловік. Під кінець вечора лампа гасла через недостачу кисню... Молодості усе байдуже.

З великої групи виділялася друга, маленька, яка збиралася майже кожного вечора у І. Ю. Рєпіна. А. В. Прахов був нашим читцем і ретельним «розвивателем». Його сім'я, де нас частенько привітно приймали, і старший брат Адріана Вікторовича — Мстислав Вікторович, колишній професор університету, також були благодотворними факторами нашого розвитку. А. В. Прахов си-

стематично займався з Репіним німецькою мовою. Шестов <sup>179</sup>, архітектор,— старанний зубрило всіх академічних усних лекцій. І. Ю. Репін до лекцій ставився найчесніше і всі іспити акуратно складав у визначені строки. Антокольський і аз многогрешний були вільними, щонайвільнішими слухачами і ніяких іспитів не складали. Так утворилась група з п'яти нас: три інтелектуальні багатії та нас двоє з Шестовим, найзвичайнісеньких смертних.

Шестов чудово імітував покійного Горбунова, прекрасно читав Гліба Успенського <sup>180</sup>, і, здається, зрідка непогано читав і я. Якось переглянувши вдома драму «Клавіго» Гете <sup>181</sup>, я так прочитав її в гуртку, що А. Прахов сказав:

— Знаєш що, Миколо: я сам для тебе перекладу дещо з Гете. Ти прочитаєш.

Нічого він не переклав, але прочитано, мабуть, було непогано.

Час від часу читав свій писаний жаргоном роман Антокольський. Читав він його і перекладав своєю лаmanoю російською мовою. Пам'ятаю безліч комічних сцен, побутових єврейських: сцени з євреями, що вперше потрапили на залізницю, їхня розгубленість, коли вони забували свої речі, їхні крики про зупинення поїзда і таке інше. Основної фабули не пам'ятаю.

Пам'ятаю, Антокольський соромився, що на той час міг писати лише своїм жаргоном. Прахов заохочував його писати хоча б жаргоном, а за перекладачем затримки не буде.

Яким Антокольський був у своїй літературі, таким на той час він був і в скульптурі. Він ліпив торговку яблуками, що сидить біля тина; вона заснула, до неї підкрадається хлопчик і, не зводячи очей з обличчя торговки, простягає руку до яблука. Це дуже добре виражено. Ще кращі три євреї, що сперечаються про талмуд; тут досить багато комічних рис. Після цього, вже наприкінці мого перебування в Петербурзі (1886 р.), він задумує дуже своєрідну і досить велику річ: «Інквізиція в Іспанії» <sup>182</sup>.

На нижньому поверсі або, скоріше, у підвалі кам'яної будови просто у стіні — двері, ліворуч у кутку кам'яні сходи, і на лівій же стіні вгорі вікно. Посередині великий стіл, за яким, як видно, сиділо кілька людей, що святкували пасху. Але ось на сходах з'явилися члени інквізиції, і бідні євреї шмигнули в середні двері. Спину одного з них, який щось поквапно схопив зі стола, видно. Він також намагається скоріше зникнути. За столом залишилась одна лише постать, яка трохи підвелась, сповнена рішучості і готовності зустріти страшних гостей. Усе це було сформовано з білого гіпсу, а у вікно на лівій стіні вставлено червоне скло, і світло, проходячи крізь нього, надавало всьому темного вечірнього обарвлення і посилювало настрій усієї цієї сцени. У той час вже точилися суперечки про межі живопису й скульптури, і виходило так, що Антокольський наче вдирається не до своєї сфери: корявий тин, бідний одяг старої, кошик — усе це предмети живописні, але не скульптурні. В останньому творі Маркові Матвійовичу в скульптурі зовсім видалось тісно і він змушений був вдатися якщо не до фарбування предмета, то, у всякому разі, до якогось особливого освітлення через кольорове скло.

А. В. Прахов, побачивши його групу, просто сказав:

— Ви, Антокольський, неодмінно повинні взятися до живопису. Ви бачите, як вас тягне до фарб. Ви до скульптури вводите вже рожеве освітлення й колір.

Я не помітив, щоб М. М. Антокольського дуже бентежили нападки: він посміхався і більш нічого.

У цей час я тяжко захворів і ледь живим був доставлений у Малоросію.

Небагато минуло часу, як зашуміло навколо імені Антокольського. В одній з майстерень Академії він виставив фігуру Івана Грозного<sup>183</sup>. Велика княгиня, Тургенєв і весь інтелігентний Петербург вважали за обов'язок подивитись на цей значливий і вражаючий твір. Перед глядачем була сидяча фігура у простому домашньому довгому одязі, у скуфії на голові. Встромивши свій жезл, сидів, ні на кого не дивлячись, цей недобрый мучитель, а в дану хвилину великий мученик власної своєї совісті. Враження сильне. Тургенєв писав, що приголомшений цією сумішшю простого, буденного з трагічним.

Юдофоби на цей раз дивилися скоса і, здається, мовчали. Антокольський, діставши одразу звання почесного академіка та замовлення, виїхав за кордон.

Інтересно, що велика княгиня замовила йому виконати в мармурі сцену з «Інквізиції». Марко Матвійович багато говорив про це, але сцена так в ескізі і залишилась. Справді, тут було дещо фальшиве. Це був не живопис, але й не скульптура. Вона тільки ясно говорила, що талант Антокольського — особливий талант. Він ніколи не помирився б з виконанням самої лише зовнішньої краси голого тіла, чим скульптура головним чином зайнята. Антокольського завжди цікавила душа людини і експресія обличчя як вираз цієї душі.

Минуло багато років. Ми не зустрічались. Я тільки чув, що Антокольський кавалер ордена почесного легіону, перша золота медаль на виставці в салоні і т. ін., і т. ін. Через кілька років Марко Матвійович зробив цілу виставку своїх робіт у Петербурзі. Тут мені довелося прочитати багато про нього. Звичайно, його хвалили, але одна велика й поширена газета зі своїм зубатим критиком не лаяла, а просто наплюжила бідолошного Антокольського. Просто жид, кажуть, і край. Переказували, що Марко Матвійович був пригнічений цими незаслуженими нападками. «І за що?» — казав він. Ця виставка йому самому коштувала величезної витрати енергії і коштів. Про «Спінозу»<sup>184</sup>, наприклад, казали: «Ото важниця стьобану ковдру зробити! Ні, ти голе тіло покажи». Куди там, які любителі і знавці виявились! І навіщо їм це голе тіло? А Спіноза — це одна із найзворушливіших фігур покійного майстра. Сидить хворий філософ замислившись. І це не тупа дума, а якась світла, глибока, змістовна, і до того ж покірливість, благодушність, покірливість безмежна.

З приводу Івана Грозного теж казали, що це, мовляв, пуста річ. Взяв

і скопіював Гудонівського Вольтера<sup>185</sup>, ото́ й все. Коли це сказали, наче окропом і жаром обдали Володимира Васильовича Стасова, старого й ретельного захисника М. М. Антокольського.

— Як! З сурмами і литаврами! — зарепетував Володимир Васильович.— Та він його і не бачив, на очі не бачив.

І чому б це він не бачив? Усе крайності, схоже на дитинність.

Ця чудова статуя — твір XVIII сторіччя. Вольтер сидить у кріслі, поклавши свої старечі руки на підлокотники, і по-сатанинському посміхається. Він по-старечому висунувся надзвичайно жвавим і натуральним рухом уперед. Існує легенда, що імператор Микола Павлович цієї статуї бачити не міг, наказав її розбити і викинути. Її сховали в Публічній бібліотеці, де ми з цілою компанією нашої групи її вільно бачили. Бачив її і Антокольський, але що він міг з неї запозичити? Простоту творчості? Так у нас був взірєць простоти і краси перед очима: в Літньому саду сидить з розстебнутим коміром дідусь Крилов<sup>186</sup>. Я не знаю нічого привабливішого від цієї статуї, оточеної дітьми: якоюсь благодущністю віє від неї. Вольтер, Грозний, Крилов — кожен сам по собі і змістовний і гарний. Статуя Вольтера тепер в Ермітажі дуже добре поставлена й освітлена, а раніше в Публічній бібліотеці вона дуже погано стояла й освітлювалась.

Минуло сімнадцять років відтоді, як ми розсталися з Антокольським. Я в Парижі і пішов до Марка Матвійовича. Ледь-ледь невеличке збентеження. І «ви» сказати йому не можу, і сказати «ти» вважаю за нахабство зі свого боку. Але це питання він сам скоро розв'язав.

— Адже ми, здається, були на «ти»,— заговорив, привітно посміхаючись, Марко Матвійович.— До чого нам церемонії?

— Це вже як дозволиш, Марку Матвійовичу,— сказав я, зворушений його привітністю й простотою.

Увійшла його дружина, красуня, убрана чудово навіть для Парижа. Обстановка, звичайно, зовсім не та, що була в Академічному провулку в Петербурзі. Але ніяк не можна подумати, що тут живе єврей. Уявіть собі музей християнського мистецтва, і ви матимете точне уявлення про квартиру Марка Матвійовича. Він виявився пристрасним аматором і збирачем предметів мистецтва XIV, XV, XVI сторіч. Я не помітив нічого міфологічного, а саме тільки зображення різних мадонн та християнських святих. І в цьому яскраво позначився характер Антокольського: до його серця промовляли лише ті майстри, які вкрай ширі і вся сила яких у вираженні душі, у вираженні внутрішнього світу.

У найлюб'язнішій розмові дружина Антокольського повідомила мене, що Марко Матвійович дуже любить своїх давніх друзів і мене навіть нещодавно згадував; що він одержав дуже багато всіляких відзнак, що він, можна сказати, просто повний генерал.

— Але тільки,— додала вона не без суму,— він зовсім себе тримати не вміє.

Подивився я на Марка Матвійовича: білизна на ньому прекрасна, але та сама чорна блузка, той же пояс, яким він любив завжди підперезуватись, та сама худорлява середня на зріст фігура. Цілком той самий, що був в Академічному провулку, та сама погана ламана російська вимова. Я мало не розсміявся і не сказав: «Милий, славний Марку Матвійовичу! Зовсім ти себе тримати не вмієш!»

З Парижа я вирушив в Антверпен, а потрапив у Брюссель. Сталося це дуже просто. Той, хто проводжав мене, дав мені найдокладнішу адресу: на такій-то вулиці біля вокзалу повернути ліворуч, і праворуч буде аптека, там уже я знайду молодого поляка, який неодмінно буде радий мене бачити як співвітчизника і допоможе мені улаштуватися в Антверпені. Адресу написано по-французьки надзвичайно чітко, майже друкованими літерами.

Приїхати я мав, судячи з розкладу, в Антверпен о другій годині дня. Тут уже я не знаю, хто помилився, — чи мій годинник, чи переплутано що-небудь з розкладом. Тільки я близько другої години зупинився біля величезного вокзалу, де було багато людей, багато метушні. Вдалині виднілось велике місто. Ну, звичайно, це Антверпен, подумав я і схопив свого чемоданчика. До візника і одразу йому адресу в руки. Він спочатку рушив, але в міру того як він вдивлявся, вчитувався в адресу, почав притримувати коней; нарешті, він зовсім зупинився й обернувся до мене, сповнений подиву. Я не розумів, у чому річ. Нарешті, він вирішив звернутися до поліцейського, передавши йому мою адресу. Поліцейський швидко щось заговорив до мене. Я нічого не розумів і думаю, хай йому грець, цьому аптекареві, кричу до них: «Exposition». Це слово я знав. Вези, мовляв, на виставку. Там є російський відділ, напевно є хтось з росіян і я довідаюся про все, що мені потрібно.

Мій поліцейський просіяв, — кричить питально:

— Exposition? Anvers?

— Вірно! — кажу.

Моментально він сів поруч мене, командує візником, і ми голоблі назад — і на вокзал. Я все ще добре не розумію, в чому річ, але мій поліцейський не дає мені дихнути, хапає мій чемоданчик, відпускає візника і скоріше до начальника станції. Жваво щось тлумачить, начальник сміється, хвалить мене за те, що я не встиг викинути свого залізничного квитка, і показує мені вивіску свого вокзалу:

«Ах, хай йому чорт! Це Брюссель!»

Поліцейський посадовив мене у поїзд, що відходив. Мені страшенно хотілося обняти його і розцілувати. Давши йому хорошу монетку, я поїхав і лише за дві години був в Антверпені.

Наш відділ неважно виглядав. Краще за все я пам'ятаю і зараз картину Р. Г. Судковського, дух його міг радіти з успіху.

Я прожив тут тиждень. Тут у французькому відділі я начебто зрозумів

Пюві де Шаванна <sup>187</sup> і освоївся з ним. Простим і грубим здавався він мені, але це та простота, яка наявна в стилі письма й викладу Льва Миколайовича Толстого в останніх творах. Тут була величезна картина на всю довжину великої зали. Десятків до двох кімнат наповнені художніми творами: це красиво формою, те рисунком, там тішить очі яка-небудь мальовнича комбінація. Ходиш, ходиш і кінець кінцем потрапиш до Пюві де Шаванна. Тут і засядеш. Нічого у нього такого нема, що ви зараз бачили в інших: ні тонкого рисунка, ні хизування фарбами, а сядете перед картиною — і вам на очі ні що інше не потрапляє, крім його твору. Картина із старогрецького життя зветься «Pro Patria». Життя часів «Іліади» Гомера. Простота надзвичайна. Жінка порається біля вогнища, друга, молодша, лежить просто на траві з дитинчам. Підійшов старик, розповідає щось серйозне, просте, життєве; жінка слухає, не відриваючи очей від свого дитинчати. У глибині молодь вправляється із стрільби з лука. Тут і судді, і керівники молоді. Пейзаж усе віддаляється вглиб. Вдалині гори. Ви сидите і не помітите, як вам видається, що й ви берете участь у всьому цьому простому, хорошому, нехитрому житті і нікуди вам і йти не хочеться.

З Антверпена я поїхав у Дрезден. Хто не знає цього моря мистецтва. «Мадонна» Гольбейна, «Мадонна» Рафаеля. Яка б мені приємність була зійтися з тією меншістю, яка каже: «Нічого особливого, усе це перебільшено, усе це самонавіяння, гіпноз маси на окремого індивіда». Коротко й просто!

Ні, не згоден! Я залишаюсь не при окремій думці, а говорю з юрбою: є щось у «Мадонні» <sup>188</sup> Рафаеля захоплююче. Вона чудово поставлена, сильно освітлюється прихованим вікном. Кімната невеличка, розмір картини не губиться, а справляє велике враження.

Я багато бачив мадонн, люблю дуже Боттічеллі і дуже шаную рафаєлівських мадонн, звичайно, не всіх однаково. Є дуже зворушливі голівки мадонни, але голівки Христа, які часто нічого не виражають, просто привабливі дитячі голівки і нічого більше. Завдання написати маленького Христа — це просто нелюдське завдання, і мені здається, протягом усього XIX сторіччя ніхто серйозно до цього й не брався. Є в англійській школі дванадцятирічний Христос, і потім силкування зобразити младенця Христа у Віктора Михайловича Васнецова <sup>189</sup>. Честь і хвала йому. Я відкидаю всіх європейських художників, після старих майстрів лише з ним і можна рахуватися. Є стародавнє зображення богоматері на нерушимої стіні нашого Софійського храму <sup>190</sup>. Я бачу в ній матір. І Віктор Михайлович виходив з цього, хоча, можливо, та, здається, так воно і є, що Віктор Михайлович задумав написати власну мадонну, він нашої Софійської не бачив. Але візантійське мистецтво <sup>191</sup> — це наше родиме, ми несвідомо виростаємо на ньому. Мадонни Віктора Михайловича йдуть звідси і це найкращі зображення за все XIX сторіччя... Дуже важкого завдання написати Христа-младенця він не розв'язав, хоча в його голівках є все-таки щось значне, чого в інших вже абсолютно нема.

А втім скажу, що у Віктора Михайловича дитяче личко младенця Христа хворобливе, нервове. Таке воно в нас у Києві у Володимирському храмі і ще більше в новому храмі Воскресіння в Петербурзі. У цьому обличчі я бачу відображення усіх бід і нещасть нашого останнього часу. Тут ввижаються мені всі війни, страти, вбивства.

Не такий младенець у Рафаеля: це здорове, могутнє дитя, це дитя вразить своєю великою мудрістю і при покірливості виявить велич спокою. Так він сидить і так він дивиться.

Першою подорожжю за кордон і першими враженнями я просто був пригнічений і розібрався багато в чому тільки при наступних моїх подорожах.

Під час закордонних подорожей я не обмежувався оглядом різних шкіл і ательє. До деяких з них, які найбільше мене зацікавили, я просто записувався в учні. Мені цікаво було побачити всі порядки школи, просто вдихнути в себе її атмосферу, вивчити нові течії. Усяка новинка в світі мистецтва тут є предметом запальних дебатов. Записуючись в учні, я гадав, що здивую кого-небудь, що я буду найстарішим з відвідувачів. Нічого подібного. Я бачив кількох таких самих як я, і вступ мій нікого не здивував.

Коли я в одній з мюнхенських шкіл, працюючи з натурщика, почав накреслювати контур, до мене підійшов керівник і каже:

— Навіщо ви дряпаєте папір? Ви повинні відчувати форму і до аркуша повинні ставитися зовсім не як до площини, а повинні на ньому світлотіннями так діяти, наче ліпите з глини, тінню поглиблювати один бік і світлом викликати другий.— Шкрябнув по моєму рисунку і відійшов.

«Ото мила людина,— думаю,— показав».

Я зняв рисунок з дошки та його й зафіксував; ач, як він славно його шкрябнув вуглем і тікаючий контур зв'язав з повітрям. Цей аркуш я закріпив, а собі узяв інший аркуш і продовжую. Коли я продовжив за вказівкою керівника, підійшов уже інший і просить ставитися сміливіше, менше боязкості і більше уваги до форми.

— Ось так, ось так! — каже, а вугіль в його руці так і заходив по моєму рисунку. Коли він відійшов, я знову подумав: навіщо мені продовжувати своєю несміливою рукою по його сміливих вправних віртуозних мазках. Зняв з дошки і знову закріпив його на папері, а собі взяв новий чистий аркуш і продовжую, нанову знову зроблене; адже мені потрібна практика, чого ж тут соромитись. І утворилась у мене в такий спосіб ціла серія рисунків, переглянутих керівниками, на різних стадіях виконання.

— Для чого ви це робите? — питала мене одна наївна молода дівчиця, яка поруч мене щось базграла.

— А для того, мадемуазель, що шаную свого вчителя. Коли б такий педагог, як шановний Ажбе<sup>192</sup>, підійшов та тільки хукнув мені на рисунок, я б і тоді вже над ним замислився.

— Який ви дивак! хи-хи-хи.

— Нічого не вдієш, такий я вже є.

Я зібрав цю серію рисунків і, залишаючи школу, на прощання взяв та й виставив їх. Усі так і ахнули:

— Ах, як цікаво!

Найпопулярніша в Парижі школа Жюльєна<sup>193</sup>. Її навіть називають академією. Ця горезвісна академія являє собою величезних розмірів залу, де могло розміститися чоловік близько 200. Крім великих вікон у стінах, були три величезні засклені отвори ще й у стелі. Зала вся увішана рисунками і живописними етюдами. Багато меблів для робіт: станки, табурети тощо. Усе це має дещо потертий і запорошений вигляд.

Коли ми підходили, мій провідник попередив мене, що це найлюдніше ательє і що там є всілякі типи: можливо, що мене вважатимуть за німця, почувється шипіння, та на це не слід звертати уваги. Ми тихенько увійшли до зали. Посередині був порожній простір, який використовується тільки при зимовому напливі учнів. Праворуч велика група чоловік із 60 працюючих живописців, ліворуч чоловік 15 скульпторів, у яких була окрема чоловіча модель. У цей час у живописців був перепочинок. Ті, що працювали, були не на місцях. Розбившись на групи, вони базікали і нас навіть не помітили.

Ми побачили у молодіжній масі французів, англійців, німців, американців та інших. Модель сиділа, загорнувшись у простирадло, обличчям до невеличкого віконечка; тут же осторонь чавунна грубка, в якій тепер не було потреби. Видно було, що це звичайне місце, де відпочиває і гріється взимку модель. Біля неї базікало кілька молодих людей. Модель сиділа спиною до юрби, і видно було лише кучеряве волосся, що відділилося від зачіски, та частину білої спини.

Ми почали оглядати розвішані як взірці рисунки та етюди учнів, і мені тут показали дві роботи учнів Київської рисувальної школи. Одна — рисунок — не відрізняється від інших, теж, правда, прекрасних рисунків, але зате етюд фарбами С. Костенка являв собою справді щось видатне, і його не можна було залишити без уваги. У сріблястих кольорах він був так натужований, що створював дуже приемний рельєф. Це не той рельєф, який так пре з рами, що навіть огидно буває дивитись. Ця фігура виставала, будучи у глибині картини. У техніці було щось васнецовське.

Серце стиснулося на думку, що юнак, автор картини, був у цей час тяжко хворий.

Але ось староста, обраний учнями із свого середовища, знаком показав моделі, що пора їй зайняти своє місце. Вона зійшла на підвищення, і простирадло було відкинута. Усі сіли на місця.

У цій школі були, між іншим, такі вправи: модель стояла тільки 25 хвилин і після відпочинку вже міняла позу. Таким чином, протягом двох годин учень повинен зробити чотири рисунки з моделі в різних її поворотах.

І саме під час відпочинку точилися запальні суперечки.



У нас у школі виникали розмови з приводу додержання тиші під час уроку, і у нас траплялися молодці, що побували вже в різних школах, які особливо цим засмучувались, називаючи таку вимогу рутиною, педантизмом тощо. «Ось,— казали вони,— у нас в Парижі свистять, співають і працюють!»

Так, буває. Під час відпочинку, коли справа не дуже серйозна, керівника нема... можливо, хто-небудь і базикає, а хто мугиче собі якийсь мотив, шойно підхоплений на вулиці. Але тільки-но справа серйозніша, у класі цілковита тиша і той, хто заговорить, може наразитися на зауваження товариське, але в дуже категоричній формі.

Серед учнів були поборники старого академічного напрямку, траплялись і новатори. Одні обстоювали багато такого, до чого інші або були байдужі, або просто заперечували. Зрозуміло, бували запальні сутички. Усе була, головним чином, славна молодь, і серед неї траплялись імпресіоністи<sup>194</sup> та декаденти. Щирий декадент чи імпресіоніст та ще до того ж хоч трошки талаповитий вносив значне пожвавлення. Один з таких мені особливо подобався. Під час суперечок він був порівняно стриманий і спритно відбивав напади, а нападали на нього часто цілою юрбою. Починалася суперечка часто з якогось жарту під час перерви.

— Monsieur Боде, навіщо ви рисуєте модель? адже імпресіоністи анатомії не визнають?

— Я теж гадаю, що знання анатомії артиста не робить!

— То навіщо ж вам рисувати цих дурних голяків, як ви кажете?..

— Я набуваю знання, що, як і кожне знання, мені не завадить. Знання дає волю, знання анатомії дало вашому великому Рубенсові<sup>195</sup> можливість понакручувати ту безліч найнудніших композицій, перед якими ви ахаете і які, певно, ви будете щасливі наслідувати!

— Навіщо ж наслідувати?

— Зрештою, це ваша справа, я тим більше наслідувати не буду, але ви не маєте підстави казати, що імпресіоністи не вчатьсЯ. Я працюю разом з вами і ще стільки ж працюю вдома.

— Ви Рубенса, виходить, не визнаєте?

— Я знаю заповідь: не сотвори собі кумира.

— А чи не однаково, хто кумир: Рубенс чи ваш Мане<sup>196</sup>?

— Та вже коли бути справедливим, то у нас святці однакові. Хіба ви можете не шанувати славного Мане?

— Аякже! якже. Він винайшов синьку.

— Дурниці, синьку цю винайшли інші, його невдалі послідовники, а він перший показав вам чорноту тіней. Ви ж, наслідуючи всіляких Рейсдалів<sup>197</sup>, рудою сепією та асфальтом<sup>198</sup> досі писали б ваші пейзажі.

— Ну, вибавляти синю фарбу — це ще не бозна-що.

— Причому тут синя фарба? Імпресіоністи перші помітили фальш ваших драпіровок на тому, хто біжить або скаче. Ви колесо, що крутиться, рисували з усіма спицями, яких не бачите. А ваша умовна академічна композиція?

Усю цю брехню ви спокійно підносите глядачеві. Ми перші намагаємось збутися цього і ми ж, крім лайки, нічого не одержуємо.

— Ну ні, ваші верховоди свого не подарують, загірбають гроші чималенькі.

— Я не знаю, я кажу про **ширих працівників**, для яких кумир золотий не відіграє першої ролі. Вони зовсім не слуги зіпсованої вами публіки, що звикла до ваших зображень, немов єгиптяни до своїх ієрогліфів, які, мабуть, так само дико відверталися від найменшої новизни і закидали камінням новаторів.

— Причому тут каміння? Ви так спритно вмієте гіпнотизувати публіку, що вона ахає над вашою грубою й нахабною мазаниною, яку ви виставляєте у Дюран Рюеля<sup>199</sup>.

— Ми так багато говоримо про це, що вам соромно не знати, в якому я відчаї від усього цього. До нас пристають люди неосвічені, хапають вершки знань, бравірують своїм новаторством і принижують ту справу, якій ми свято й чесно служимо. Але ж і у вашому таборі так само немало таких жалюгідних, нудних, наводняючих виставки академічних ремісників. Але вони сходять за артистів. До цієї банальної нісенітници публіка так звикла, що й не розбирається анітрохи; публіка сичить, коли ми її будимо. А деякі просто роздратовуються, наче бики від червоної хустки. А ви нас же обкрадаєте, з усього, що ми здобули, ви спокійно користуєтесь. Після барбизонців<sup>200</sup> та імпресіоністів хіба не ясно видно, як змінився живопис щодо багатства барв?

— Годі! Модель перед нами, ось джерело, з якого ми всі будемо черпати і за яким будемо перевіряти нашу творчість.

«Амінь»,— почулося десь збоку, і всі затихли.

Повернувшись зі своєї закордонної подорожі, трохи відпочивши, трохи пописавши з натури, я розпочав заняття у школі. Ми почали готуватися до скромного свята десятиріччя школи, і я написав звіт за весь час її існування та склав промову. Днем свята ми обрали 22 жовтня.

Я хвилювався, чекав, як великої честі, моменту, коли читатиму промову свою при великому зібранні публіки.

Приготувавши промову свою, я спершу прочитав її Іванові Миколовичу; він, зробивши деякі поправки, схвалив її. Промова вся складалася з історії виникнення нашої школи. Це була проста, безхитра розповідь, далека від усякої сухості, статистики і цифр. Публіки зібралося повна наша зала. Група художників і дехто з почесних гостей були запрошені Іваном Миколовичем до нього в дім на сніданок, а в самій школі був улаштований для учнів чай і закуска. Тут залишалася розпорядницею моя дружина, неухильна в моєму житті помічниця. Не можу вже сказати, де було шумливіше й веселіше. У школі було бідніше, але там була сама молодість, яка не потребує підігрівань. А у

Івана Миколовича зібрався народ більш зрілий, стриманий і серйозний, проте й тут гостинність і привітність господарів поживали всіх і промови так і текли рікою.

Я виголосив коротку промову, в якій висловив усе своє щастя бачити свою мрію про школу здійсненою, але додав, що помру з посмішкою на устах тільки тоді, коли діждусь у нас музею...

Кінець канікул 1886 р. я прожив у Коростишеві. Ріка Тетерів, каміння, хатки, старі великі сосни. Це дало мені такі мотиви для моїх етюдів, що, здається, кращого за це я нічого в житті своєму не писав. Більше десятка речей було надіслано в Академію на виставку, і всі вони були продані. Одну картину купила Академія художеств для музею. Вище за це я ніколи не підносився.

Разом зі мною у Коростишеві жили Яблочкін, Пимоненко, учні Дядченко та Андрєєв; по сусідству ж оселився Х. П. Платонов.

Згадавши про участь у наших шкільних справах Врубеля, я з глибоким сумом підбиваю підсумки цієї цікавої людини і художника. Про Врубеля нема середньої думки. Він для одних геній, для інших щось надто дивне, ні на що не схоже з того, до чого так звикли. Врубеля дуже важко пояснити іншому, його тільки можна показати і спитати: сприймається це чи ні? Сприймається він — гаразд, а не сприймається — дертися через це на стінку, як я бачу з досвіду, зовсім не слід. Ось його шматочок моря з усіма кольорами, з усіма переливами. Сумбурно це, безформно, дивно. Я сам це бачив у натурі, але я й не подумав і не насмілюся це зобразити, а він зробив. Мені подобається, я ціную те, що він насмілюся взятись і зробити зовсім своєрідно те, до чого ніхто не брався. Крім того у нього була своя фантазія, свої уявлення, своя творчість з натхнення, з неба. Це я кажу щодо внутрішнього змісту, а щодо зовнішнього, то він пристрасно любив барви і витягав, з них таку силу й красу гармонії, якої звичайний художник, що так собі пише, і не уявляє. Ось саме це і доводиться в ньому шанувати.

У Римі, присмерком, він якось зупинив мене.

— Ходімо, — каже, — он туди до фонтана; там у цей час такий тон каламутної синяви у воді з'являється, що мені треба подивитись: він мені потрібний на завтра.

Дивився я з ним і нічого не бачив, а він дивився, і завер, і зацікавив, а завтра справді у нього щось подібне з'явилося в його величезному плафоні, який він робив на замовлення одного московського мецената <sup>201</sup>.

Врубель не сказав свого останнього слова, привести все до одного знаменника йому, бідолашному, не довелось. Якийсь злий фатум лежить на масі наших талановитих людей. М. М. Ге казав, що на Русі у нас тільки 14 художників. До цих небагатьох одиниць належить Врубель. 14 чоловік на понад столітній Русь небагато. Здавалося б, життя їхне повинно скластися добре, та не так виходить на ділі.

У Києві М. О. Врубель робив на вільну тему картину (акварель) для Іва-

на Миколовича<sup>202</sup>. Потім, живучи в домі одного багатого пана \*, мав там, здається, урок малювання і писав велике полотно, в якому хотів зобразити моління про чашу Христа в Гефсиманському саду<sup>203</sup>. Потім я його бачу в будинку з вікнами на Дніпро \*\* і на наші чудові задніпровські далі, де він живе самотійно. Тут Врубель робить свої дивовижні акварельні ескізи на тему «Pietas» для Володимирського собору. На одну й ту саму тему він їх зробив пість, і важко сказати, який з них цікавіший. Усі вони надзвичайно й глибоко виразні і цікаві колоритом. Роки минають, а ці ескізи наче виростають у своєму значенні.

До 1888 р. включно М. О. Врубель проводить у тісному спілкуванні з нами. Навчає у школі, робить без кінця свої композиції: намалював дуже виразну фігуру Печоріна<sup>204</sup> і ліпив Демона<sup>205</sup>. Зліпок з глини довго зберігався у нас, поки не розсипався: це було суворе молоде обличчя з купою волосся на голові. Сформувати його нам нікому не спало на думку. Усе своєрідне так важко сприймається. Його дуже цікавий етюд олійними фарбами — «Дівчинка на кольорових килимах»<sup>206</sup>. Це такий каскад кольорів і барв. Тепер він висить у домі Івана Миколовича на стіні і б'є всі сусідні картини, роблячи їх пісними, безбарвними, нудними, і приваблює до себе очі. А був час, коли ця річ мало не вивалювалась, стоячи іноді у передпокої обличчям до стіни. Ця яскрава, своєрідна річ була якось важко прийнятна, поки вона, нарешті, з честю не зайняла свого місця на стіні. Бідолашного Врубеля мало не вважали за трохи божевільного. Так буває тяжко своєрідному талановитому іноді серед нас, звичайних людей. Потроху його зрозуміли й оцінили. Але його все-таки краще оцінили у Москві, з легкої руки Сави Івановича Мамонтова, цього найцікавішого й найшанованішого любителя мистецтв<sup>207</sup>.

Прочитав недавно в газетах, що за одну з картин І. Ю. Рєпіна дають 17 тисяч, але він ухилився віддати картину тільки тому, що покупець не побажав об'явити свого імені. Мені пригадалось при цьому, як різно цінується один і той самий автор у різний час. Небагато років тому на виставці передвижників у Петербурзі була виставлена картина Рєпіна «Черниця»<sup>208</sup>. Я був тоді в справах у Петербурзі, і, між іншим, мені доручено було Іваном Миколовичем оглянути виставки і, коли трапиться щось підхоже, то й купити.

Тільки-но відкрилася пересувна виставка, я одразу ж туди. Пройшли сильні світу. Пройшов одинцем і мовчазний, уважний П. М. Третяков. Бачу, що він постояв, постояв біля «Черниці» і пройшов далі. Підійшов я до картини, мені вона одразу сподобалась, але я в таких випадках не покладався лише на себе. У мене було зо дві особи, не порадившись з якими, я нічого рішучого

\* Якова Васильовича Тарновського. *Ред.*

\*\* На Трьохсвятительській (тепер — Героїв революції) № 20. *Ред.*

не робив. До речі, одна з них була тут же, — професор Павло Петрович Чистяков<sup>209</sup>. Я його під руку веду до картини, питаю:

— Як вам подобається ця річ? Хочу придбати її для мого краю.

— Що ж, річ хороша! Можу тільки поздоровити, якщо придбаєте.

Я одразу ж до каси.

— Скільки коштує «Черниця» Рєпіна?

Кажуть — 2000 карбованців.

— Залиште за мною, — кажу, — я зараз їду до автора.

— Прошу, — каже розпорядник, — як тільки сторгуєтесь, повідомте, тому що на неї може бути тут же попит.

Я зараз же до давнього свого приятеля.

— Купую твою картину «Черниця».

— Будь ласка!

— Може, ти нам скинеш щось? Дві тисячі за одну голівку начебто доругувато трохи.

— Що тобі сказати на це, — говорить задумливо Ілля Юхимович. — Коли ми жили в Академічному провулку, за таку річ були б раді одержати 25 карбованців, адже ми цінувалися не більше. А тепер бачиш, як мені доводиться жити, Мені тепер на місяць доводиться витратити значно більше, ніж тоді на рік, а чи багато таких речей напишеш протягом року... Іноді просто одну. Портрети я можу писати скільки завгодно, але я їх так не люблю. Коли відмовлюсь якимось, то такий щасливий буваю, так почуваю себе добре. Так от і міркуй: що я можу взяти за таку рідку модель, як ця «Черниця».

— Ну, нехай так, я зараз телеграфую, а ти мені дай карточку, що «Черницю» ти продав.

За півгодини я вже вручив карточку завідувачому виставкою.

Другого дня, ще не встигли приколотися квиточки про те, що картину продано, як входить П. М. Третьяков. Подивився знову на «Черницю» та просто до завідуючого і так спокійно питає, скільки коштує ця річ.

— Та ця річ, Павле Михайловичу, вже продана.

— Як продана?! ця річ мені потрібна, — заговорив уже зовсім неспокійно Павло Михайлович, — це якраз pendant до мого «Протодиякона»<sup>210</sup>.

— Ну чого ж ви вчора не сказали?

А Павло Михайлович любив іноді, як мудрий купець, виждати трохи та поторгуватись.

Якою мірою Павло Михайлович досадував, що пропустив цю річ, я такою ж мірою радів, що вихопив її для Івана Миколовича.

Пригадується мені ще один епізод, пов'язаний з купівлею картини. Справа була у 1898 р. Давно не бачив я Івана Миколовича, що жив тоді у Москві. Скучив я за ним та й були деякі шкільні справи, про які треба було доповісти, і я вирішив поїхати до Москви.

Я застав Івана Миколовича, незважаючи на його нездужання, зайнятого різними художніми придбаннями. У дану мить придбання були музейного

характеру. Старі лампадки, свічники, оправы ікон, хрестики тощо. Ми навіть сіли переписувати все це, але скоро, побачивши, що це зовсім не так легко й просто, облишили цю справу. Ми не стільки писали, скільки смакували кожну річ.

Мене було відпущено у Петербург оглянути виставки, які щойно відкрилися. Рік минув якось бідно. Ні в Академії, ні у передвижників нічого особливо видатного не було. В Академії навіть вийшло дещо сенсаційне. П. М. Третяков обійшов виставку раз і вдруге і наче у відчаї пішов у склад учнівських робіт, там же в Академії. Витяг там на світло пейзажний етюд пані Федорової<sup>211</sup>, з цим і поїхав. Це було щось образливе навіть.

Я теж зупинився тільки на передвижниках. Оглянув виставку. Мені сподобалась картина Степанова; собі не довіряючи, потихеньку знову питаю думку в того, іншого. Питаю Чистякова.

— Добре,— каже,— намальовано. Ви дивіться, річ невелика, а у нього і руки охарактеризовані.

Врубель навернувся, питаю і його:

— Як вам подобається?

— Та як вам сказати, прийом письма більше схожий на акварель, ніж на олійні фарби, але це нічого, річ не позбавлена певної приємності, і характерно, добре розказано.

Я до Рєпіна: це вже останній порадиш:

— Купую Степанова на виставці.

— А, нехай тобі, ото вже вбив бобра. Справді, публіка ахає, ах, як виписано і чоботи, і собаку. А для мене це... не хочу навіть сказати. Адже все це наслідування. Вже якщо ти для Івана Миколовича хочеш, то купи того, кого він наслідує, це художника Вінеа.

— Ху ти, голубчику. Та ми зовсім про різні речі говоримо. Це ти розніс мого приятеля Клавдія Петровича Степанова, що в Академії, а я збираюсь купити у передвижників, якогось ще зовсім молодого москвича Степанова<sup>212</sup>.

— Ах, того! це зовсім інша розмова. Це, мабуть, дуже талановита людина. Москвою віддає трохи, ну та це що ж, це нічого, мені там багато що подобається.

— Ну оце мені приємно. Подивлюсь ще та й по руках.

Другого дня, взявши із собою свого колишнього вихованця Володю Андрєва, я відправився на виставку. Подивився ще раз картинку.

— Піди,— кажу,— спитай, яка ціна; та потихеньку, не кажи, для кого і що, а так собі.

Спитав, каже: «800 карбованців».

— Ціна божя. Бий депешу Іванові Миколовичу: «Купуємо Степанова 800 карбованців».

Чую я, що про Степанова вже говорять. Іду на другий день з тим же Володею. Біля картини товчється якась купка глядачів. Я захвилювався — от, думаю, вихоплять з-під носа картину.

— Іди, Володю, ось тобі 50 карбованців. І так, про всяк випадок, скажи, що ось, мовляв, коли за картину візьмете 750 карбованців, то ось вам завдаток.

— Ну як? — питаю...

— Трошки начебто зам'ялися, а потім, мабуть, вирішили не випускати покупця.

— Ти ж нічого не сказав?

— Ні, вони спитали, на кого записати картину, я кажу Андреев, Володимир Анатолійович, і край.

От і чудово!

Я доповів Іванові Миколовичу, що картину куплено за 750 карбованців, що з решти 50 карбованців ми частину пропили і проїли з нашими колишніми школярами, а частина пішла П. О. Склярову<sup>213</sup> як завдаток за замовлену копію з картини Судковського. Іван Миколович мене вислухав, і я, як-то кажуть, не зустрів заперечення.

Школа дедалі розширювалась і в 1884 р. була переведена на Велику Володимирську в будинок Тамари, де було знято велику квартиру в бельетажі і трохи меншу на першому поверсі для вечірніх класів. У бельетажі був хороший зал, де після рисування година присвячувалась лекції з якого-небудь спеціального предмета. Першим регулярним лектором був у нас В. І. Фабриціус, якому було доручено перспективу і про якого я вже згадував.

З 1886 р. у нас почалися регулярні лекції з історії мистецтв. Читав киянин родом і вихованням Гр. Гр. Павлуцький<sup>214</sup>, тоді приват-доцент, а нині професор університету св. Володимира по кафедрі історії мистецтв. Гр. Гр. був нашим незмінним лектором з 1886 р. і до закриття школи.

З 1887 р. починається читання лекцій з пластичної анатомії. Спочатку читав анатомію П. М. Натансон<sup>215</sup>, а після нього Гр. К. Дядченко, колишній вихованець школи, що повернувся 1895 р. художником з Петербурга. Йому ж були доручені лекції з перспективи після смерті В. І. Фабриціуса.

У день 50-річчя з дня смерті О. С. Пушкіна, 29 січня 1887 р., у школі відбувся вечір, присвячений його пам'яті. Був виставлений портрет поета і знімки з картин, що ілюструють життя Пушкіна та його твори. Дуже цікавий реферат прочитав викладач реального училища Степович<sup>216</sup>; із звичайною майстерністю прочитав кілька уривків С. П. Якубович\*, і дуже мило декламували діти — учні школи.

У березні 1887 р. з великим сумом довідалися про кончину великого російського майстра Крамського. 24 він помер, а 28 була шкільна субота, присвячена його пам'яті<sup>217</sup>.

Іван Миколайович Крамської був одним з найшанованіших у художньо-

\* Про нього я мав нагоду вже згадувати.

му колі людей. Рано змушений добувати засоби для існування, він до кінця своїх днів був людиною праці, і сама смерть застала його не в ліжку, а за роботою.

На початку шістдесятих років у числі 11 конкурентів<sup>218</sup>, що дістали малі золоті медалі, Іван Миколайович Крамської залишив Академію.

Це були все славні майстри, деякі з них, живучи і тепер серед нас, ще сповнені сил і творчості і продовжують працювати. Кожен, хто хоч трохи знайомий з мистецтвом, знає імена Рєпіна, Лемоха<sup>219</sup>, К. Маковського, Кошелява<sup>220</sup>, Корзухіна<sup>221</sup>, Журавльова, Седова<sup>222</sup>, Шустова<sup>223</sup> та інших. Усе це майстри, що рушили сучасне мистецтво, але найшанованіший і найповажаніший з них був Іван Миколайович Крамської. Деякі імена вам видадуться більш гучними, більш блискучими, як, наприклад, І. Ю. Рєпін з його «Бурлаками» та «Грозним»<sup>224</sup>, або К. Маковський з його «Боярським бенкетом»<sup>225</sup>, але усі вони шанобливо розступалися перед Іваном Миколайовичем, а він начебто нічого такого, що особливо б'є в очі, широкого, великого і не зробив.

У 1884 р. написав він, сам глибоко страждаючи, картину «Безутішне горе». А портрети, яких багато написав Крамської, на перший погляд видаються чимось менш значним, ніж вільна творчість; проте ось багато часу минуло, а ми затруднюємось указати портретиста, який хоч би трохи міг замінити Івана Миколайовича і відібрати у нього частинку слави першого нашого портретиста. Одну тільки людину щодо портретів можна поставити поруч з Крамським, це І. Ю. Рєпіна, який, не соромлячись, називає себе учнем Крамського та Чистякова і до обох завжди ставився надзвичайно шанобливо. Портрети Крамського щодо розкриття внутрішньої людини будуть завжди стояти високо, але не в цьому річ. Сила душі, сила внутрішнього змісту небіжчика така, що ми, дивлячись на портрети Івана Миколайовича, ні на хвилину не думали, що він тут увесь. Ми завжди сподівалися від нього ще чогось більшого й більшого.

Справді, поряд з портретами, поряд із добуванням насущного хліба, Крамської працював багато років над величезним полотном<sup>226</sup>, показуючи його лише своїм найближчим, нікому жодного слова про свою працю не кажучи.

Ми не знаємо, цей останній труд його, може, не тільки не закінчений, але, можливо, навіть добре й не з'ясований.

Отже, група вихованців, закінчуючи Академію, залишила її. Дивно сказати, але почуття товарищескості відіграло в цьому вчинку немалу роль. Вони, конкуренти на велику золоту медаль, казали: «Усі ми медалей не одержимо, а одержить хтось один. Чи варто за це битися».

Молоді люди заснували окрему артіль, гуртожиток з квартирами, з майстернями і навіть зі школою. Це були силачі; на чолі стояв Крамської<sup>227</sup>. Цілком зрозуміло, що їм скоро показалось у цьому гуртожитку тісно. Крамської був у цей час залучений до великої і серйозної роботи.



Старий заслужений професор Ол. Тар. Марков<sup>228</sup> одержав замовлення розписати у Москві баню храму Христа Спасителя. Зробивши гідний старого професора ескіз, сам виконати його не побажав. Маркову допомагав спочатку академік Макаров<sup>229</sup>, великий майстер дитячих портретів і художник на той час відомий, але з фігурою, що зображує самого творця Саваофа, упоратись не міг, хоча в ескізі професора, здавалось, він досить визначений. Тут потрібна була така сила, як Іван Миколайович Крамської. Він з честю розв'язав це завдання. Баня являє собою одне з найефектніших зображень в усьому храмі Спаса у Москві.

Рамки петербурзького життя нашим молодим художникам видаються тисними, їм хотілося б усю Русь охопити, познайомитись з високим мистецтвом. І от у Г. Г. Мясоедова і все в того ж І. М. Крамського з'являється думка про улаштування пересувної художньої виставки. Чи стояв на чолі правління Крамської, чи поступився цією честю для інших, молодших за себе, він від першого і до останнього дня був душею й головною силою цього Товариства<sup>230</sup>.

Не говорячи довго про враження від його картин, про строгість його рисунка та інші сторони його творів (це б мене далеко відтягло), скажу на закінчення тільки, і скажу це з величезною гордістю та приємністю, про його симпатичне ставлення до нашої школи. Його поради, мені особисто словесні і письмові в справах школи, були для мене завжди найціннішою вказівкою. Я скажу просто, що коли в постановці самої суті справи викладання мистецтва є у нас щось певне, просте й ясне, то ми великою мірою щодо цього зобов'язані Крамському.

У 1891 р. школа переходить до нового, ще більшого і на цей раз останнього свого приміщення, в будинок Міхельсона на Великій Володимирській вулиці. Будинок цей ще добудовувався, коли наш перехід був туди вже визначений, і домовласник люб'язно погодився на всі переробки, що відповідали потребам школи. Склад викладачів поповнюється новими людьми. І 1892 р. знову запрошуються Ів. Вас. Косиченко<sup>231</sup>, що закінчив Московське училище живопису, скульптури й архітектури, художник О. І. Троїцька<sup>232</sup> (акварель та живопис на фарфорі) та о. Григорій Прозоров, що читав історію отців церкви.

У 1892 р. професор університету св. Володимира І. О. Сикорський прочитав у школі дві надзвичайно цікаві лекції про міміку людського обличчя і демонстрував скорочення м'язів, які змінюють вираз обличчя під впливом електричних струмів. Піддослідними були два солдати, що прийшли з учнем школи офіцером К. Хоч вони бадьорились, але були схвильовані; наступні досліди, очевидно, уявлялися їм чимось страшним і, мабуть, навіть небезпечним. Звичайно, за свою хоч і марну турботу вони були належно винагороджені.

Здавна був запроваджений і протягом усього існування школи підтримувався порядок розгляду й оцінки робіт учнів. Це робилося періодично і не менше трьох разів на рік: на початку занять для розгляду канікулярних робіт, перед різдвом і перед великоднем. Збиралася Рада не тільки з викладачів школи; дуже часто в роботі ради брали участь професори Академії художеств П. Й. Ковалевський та В. Д. Орловський, що оселились у Києві. Б. І. Ханенко, який так багато приділяв уваги мистецтву, також неодноразово брав участь у засіданнях Ради. Завжди бажаними гістьми були художники, яких доля закидала в Київ у дні Ради, як, наприклад: Котарбінський, Станіславський<sup>233</sup>, Бодаревський<sup>234</sup>, Кузнецов та ін.

Дбаючи всіляко про розвиток учнів, Рада не обмежувалась визначенням кращих робіт і переводом гідних до старших класів, а часто мотивувала свої рішення і давала загальні керівні вказівки. Наведу кілька виписок.

Наприклад, у рішенні Ради від 17 лютого 1889 р. між іншим читаємо:

«Вучичевича пейзажі показують безперечно його здібності, але він напевно належить до тієї групи небагатьох, як покійний Мехеда, В. Маковський, Ларіонов та інші пейзажисти, які мають сумнів, чи треба пейзажистові вчитись у школі. Вказують почасти на молодого художника Вжеша, що ось він, мовляв, не вчився у школі, але про це Рада надає сказати самому Вжешу».

Далі йде власноручна приписка Є. К. Вжеша:

«Учням, які посилаються на мене, скажу широко: не тільки шкодою, але мучусь, що я не пройшов суворого вивчення рисунка, і здається мені, що дуже скоро вони побачать мене на шкільній лаві поруч з тими, що починають учитися рисувати».

У рішенні Ради від 29 березня 1892 р. між іншим сказано:

«Найкращий рисунок з торса Лаокоона Бурданова<sup>235</sup>. Торс цей у всіх незакінчений, незважаючи на те, що був доданий час для рисування: це доводить, що юнаки не цінують часу або поза школою ніколи не рисують і техніка рисунка не розвинена.

Мельникову за домашні роботи (кіт, пейзаж, спляча фігура та ін.) похвала від Ради. Видно уважну спостережливість навколишнього, прагнення перенести на папір набуті враження; як те, так і друге корисно для учнів...» і т. д.

У 1893 р. в Києві була відкрита виставка картин під назвою 1-ї весняної виставки. Ця назва була подвійно до речі: і за календарем, і тому що брали участь усі молоді сили. З 32 учасників 22 — вихованці Київської рисувальної школи.

Виставка ця була прихильно зустрінута місцевою пресою. Заговоривши про пресу, я не можу не згадати, що у неї є ще серйозний рахунок з дуже талановитим і багатобічним юнаком С. Костенком<sup>236</sup>; я вже розповідав, як він вступив до школи.

Хлопчик Костенко дуже швидко виявив великі здібності в малюванні і любив читати.

У 86 р. він уже зацікавив собою В. М. Васнецова, і той узяв його до себе. Костенко йому допомагав у Володимирському соборі, не залишаючи рисувальної школи. У 90 р. Костенко вже займає місце на виставці своєю жанровою картиною з дитячого життя; картину в день відкриття виставки було куплено і замовлено навіть повторення. Наступну картину він пише зі сцен ринку<sup>237</sup>, і ревниві передвижники, до яких потрапити, власне, досить важко, приймають його працю і роблять його членом-експонентом. Юнакові 22 роки, вигляд цілком інтелігентної людини, улюбленець М. М. Ге, який під час кожного свого приїзду до Києва приділяв йому багато уваги, навіть, скажу більше, був з ним нерозлучний. Це дуже впливало на Костенка. Юнак не курив, суворо додержував моральної чистоти. Це вже незаперечний вплив чесного й чистого старика. На моїх очах юнаки кидали курити, їсти м'ясо і перероджувалися під його впливом.

Молодому міщанинові Костенку талант розчиняє широко двері скрізь. Він гостинно прийнятий в одному знатному й багатому домі, лише сам природний талант його ввів туди. У цей час він уже працював над картиною з Фауста, багато читалося, багато говорилося. Костенко зобразив Фауста й Маргариту в саду<sup>238</sup>; у цій сцені присутність Мефістофеля не обов'язкова. Пам'ятаю з цього приводу інтересні міркування М. М. Ге. Він казав, що особливе зображення Мефістофеля для художника не становить інтересу: треба так зобразити Фауста, щоб у ньому був і Мефістофель, тому що Фауст і Мефістофель — це, по суті, одна й та сама особа; це дві людські сторони, що їх кожен у собі має. Я не знаю, наскільки це вірно і чи належить така думка особисто Ге, чи вона є і в літературі. Говорилося багато. Молодий художник вклав усього себе в своє дітище, і в 1892 р. картина з'являється на виставці. У нас художникам картина подобалась, мені особисто навіть дуже. Головне, що це не пейзаж, де сьогодні дуб праворуч, завтра дуб ліворуч і т. ін., не будь-яка сцена з нашого повсякденного життя. Коли тут у молодого художника є якийсь недолік, то до нього треба поставитись надзвичайно уважно, як того вимагає сама справа, страшенно серйозна.

У той час, коли ми поздоровляємо юнака, в газеті з'являється фейлетон, сповнений скалозубства, і скалозубства найвідчайдушнішого, де Маргарита чомусь авторові нагадала святкове поросся; решта була в такому ж дусі. І тут же шановний рецензент, захлинаючись, розхвалює пейзажі, в яких зовсім нічого не було бодай трохи цінного для мистецтва. Вчилася людина, дресирована, не ідіот, і чому ж їй не написати пристойного пейзажу, придатного закрити в кімнаті шпалери.

Прочитали ми, низзали плечима; не звикати до цього, бачили вже подібне, але на Костенка це подіяло відразу пригноблююче.

Щоб розвіятись, іде він увечері у той шановний дім, де його так мило приймали, і раптом вкрай самолюбивий юнак помічає посмішку на свою адресу.

Хтось не зовсім вдало пожартував. Костенко розгубився. Якби він був

людиною того самого кола, він добре сам би відповів жартом і на тому б справа закінчилась. Але Костенко сконфузився, ані слова не міг знайти у відповідь і, цілком занепавши духом, скоро ретирувався.

Отже, значить, син торговки і нічого більше; таланту нема і нічого нема. Смерть і нічого більше. Прийшов додому і захворів. Товариші думали — гарячка, але минуло кілька днів, він одужав. Мені довелося добряче покарати його.

— Хіба можна надавати такого значення газеті, та ще недільному фейлетонові. Та ви знаєте, що зробив би француз у такому випадку? Він купив би в кількох примірниках цей номер газети і сам перший з реготом читав би його скрізь. Хіба для художника страшно, що його вилаяли, дурниці. Мовчанка — ось де смерть артиста, а лайка — це другий ступінь після похвали; вона ще більше робить його популярним, ніж похвали,— останні іноді просто купуються, здобуваються підлещуванням, а лайка найчастіше щира й повчальна.

Так я говорив, а сам думав, що це у Франції так, там уміють розібратись у всьому, а у нас до друкованого слова абсолютно сліпа віра, тимчасом ті, що пишуть, не завжди на висоті такого довір'я суспільства.

У нас після такої рецензії картина успіху у публіки вже не матиме. Боротьба проти цього у нас важка. Самому Рєпіну і то довелось у такому випадку рахуватися з відзивом преси. Рєпін писав «Вечорниці», і їх один, здавалося б, уже знавець у мистецтві, власник галереї, приторгував, побачивши в майстерні, і дав завдаток. Коли картина була закінчена й виставлена, її в пресі вилаяли, знайшли, що типи грубі, вульгарні тощо. Замовець під враженням статті відмовився від картини, залишивши повернення завдатку на розсуд художника<sup>239</sup>.

Художник, звичайно, завдаток повернув. Добре, що знайшлась людина, яку не можна було похитнути тим, що надруковано, яка мала свою власну думку про річ. Але цією людиною був Третьяков, а на такий кінець не завжди можна розраховувати.

Досить минуло часу, поки заспокоївся Костенко і взявся знову до діла. Взявся він знову з усією своєю молодю енергією. Він і читав, виховуючи себе цим, і працював у школі, повернувшись до неї після деякої перерви, але вже як викладач, і допомагав Васнецову в соборі, маючи на увазі заробити трохи, щоб поїхати за кордон. Здійснити цю мету допомогло і наше місцеве Товариство заохочення мистецтв. У 1893 р. Костенко поїхав за кордон. У 1894 р. навесні він вже виставив картину в Паризькому салоні. Для молодого художника це успіх величезний. Про Костенка заговорили в нашій столичній пресі, а звідти передрукували і у нас. Ви бачите, як усе складається гостро, неспокійно. Натура Костенка вразлива, нервова: поборовши горе, невдачі, вона не справилася з радістю раптового й гострого успіху. І ось якось повернувшись із Салону, Костенко починає лупцювати свого консьєржа, ні в чому не повинного охоронця свого дому. За годину його, буйствующого,

втеклого з дому, піднімають на вулиці в гарячці. Костенко потрапляє в дім жахливий, в дім для божевільних. Так, здається, і закінчив наш бідолашний молодий художник Костенко.

У 1894 р. в Києві з'явилися знімки з картини М. М. Ге «Розп'яття»<sup>240</sup>.

Його останні картини хвилювали дуже всіх, хто їх бачив; хвилювали вкрай по-різному, збуджуючи то лайку, то схиляння. Остання його картина «Розп'яття», цілком своєрідно й оригінально виконана, справляла на мене враження технічно грубої речі. Христос показаний мертвою, замученою людиною. Розкуйовджене сухе волосся, уста під злиплим волоссям вусів тощо — усе це справляло сильне враження, але своїм реалізмом скоріше лякало, ніж зворушувало. Не кажучи вже про будь-яку витонченість, цілковита відсутність будь-чого величного відштовхувала від себе більшість глядачів. Але ті, хто був захоплений словами славолюбного і красномовного М. М. Ге, нічого не бачили у цьому творі, крім могутньої сили, і він їх, як видно, широко зворушував. У картині, проте, були розбійники, переконливо написані, було грізне, буряне темне небо. Але, дивлячись на обличчя Христа, цей загострений, трохи піднятий вгору ніс, вузьке у ракурсі чоло, мимоволі думаєш: «Безперечно, це мертвець, але не Христос, якого я шаную і євангеліє якого стараюсь читати, щоб полюбити його ще більше».

Я не розумів і чекав Ге, щоб він нам усе пояснив. Чекати довелося недовго. Наприкінці травня 1894 р. з'явився М. М. Ге до приміщення рисувальної школи і скромно пройшов у кімнату юнаків, репетиторів школи. Там, крім трьох, що мешкали у приміщенні школи, зібрались і інші. Юнакам М. М. віддавав усю свою теплу сердечність і свою душу. Він з ними був просто невпізнаний, а до людей мого віку, до людей, яких вважав безнадійними, міцно усталеними і наче неприступними для його впливу, він ставився інакше. М. М. дивився або через наші голови, або крізь нас, але, в усякому разі, не на нас. Ге неохоче нам віддавався, проте, буваючи у юнаків, як людина делікатна, обов'язком своїм вважав хоч на хвилинку заходити і до мене (я мешкав у тому ж приміщенні, де й школа). Таким чином, він зайшов і на цей раз до мене в приймальню, де, крім мене, було ще двоє викладачів. Привітавшись, Ге сів біля нас. Я широко висловив радість бачити Ге у себе і якнайскоріше постарався навести розмову на його «Розп'яття».

— Буду говорити вам просто широко, «Розп'яття» мені не подобається. Воно мені неприємне, мені тяжко на нього дивитись.

— От, саме цього я і прагнув, так і слід, це совість у вас заговорила.

— Ні, Христос у вас просто грубий і негарний.

— Та це ви всі кажете. Розп'яли Христа і хочете, щоб я його вам красивим намалював, у вигляді Лаокоона, чи що. Ні, інші до цього не так ставляться.

Я пішов швидко до майстерні, приніс фотографію з картини і кажу:

— Ось я його показував одному інтелігентному єврею, і він просто сказав, що одне з євангелій починається з родовідної Христа. Це показує ясно, що Христос був доброго роду, а це якийсь простолюдин.

— Ну що ж, це видно тільки, що ваш єврей не читав Тіта Лівія <sup>241</sup>.

— Для мене це теж не Христос.

— Та ви всі це кажете. Але я повторюю, багато хто до цього не так ставиться. У мене поперебувало півтори тисячі душ народу. Я цілу купу листів одержав. У Петербурзі це сподобалось. Лев Миколайович прийшов дивитися: «Ну, ти, — каже, — іди собі; я як хрещений батько, коли дитя приймають — батьки не присутні». Я вийшов, ходжу вниз по тротуару. Минуло небагато часу, біжить дівчинка: «Ходи, дідусю, скоріше, там татко плаче, ридає, ледве його заспокоїли» <sup>242</sup>. Чого ви дивитесь на цю фотографію? Що вона вам може сказати? На ній там чорно, де у мене світло. Приїздіть-но до мене на хутір, там ви побачите картину, там ми будемо говорити.

— З великою приємністю, предобрий Мик. Мик., полечу до вас, тому що цим живу тепер.

Тут Микола Миколайовича попросили до зали, де зібрались усі учні й учениці школи. Це було 30 травня 1894 р. Ге так тепло, привітно, по-життєвому розмовляв з нами; говорив, що йому потрібно лише сім картонів нарисувати, і тоді все буде ясно. 31-го Микола Миколайович був ще в Києві, до нього ходив один з викладачів школи запрошувати його сказати останнє слово у цьому навчальному році, перед закриттям школи. М. М., як завжди, з великою добродушністю поставився до запрошення, сказав, що прийшов би з великою приємністю (він так любив розмовляти з учнями), але що цього разу не може прийти: по-перше, він дуже погано себе почуває, а, по-друге, він хоче неодмінно зібратись і поїхати до себе додому. Так він і зробив. 1 червня Ге був у Ніжині у сина свого Петра Миколайовича, вночі добрався до свого хутора біля ст. Плиски і тієї ж ночі з 1 на 2 червня, після короточасного, але сильного страждання, помер на руках свого другого сина, Миколи Миколайовича <sup>243</sup>. Надіслану мені телеграму безграмотний мій служник не вручив мені своєчасно. Коли я приїхав на запрошення М. М. на хутір, то вже мені нічого не довелося говорити і з'ясовувати з шановним майстром. Я замість Ге, дуже мальовничого старика, з якого вогнем било життя, застав і побачив лише свіжий земляний горбок.

Радо зустрінутий сином М. М. Ге, тут же я застав учня школи Яремича <sup>244</sup>, юнака, якого дуже любив небіжчик. Він мені показав альбоми, розгорнув усі підмальовки і багато задуманих, але не доведених до свого закінчення речей. І ось саме тут, розглядаючи три товсті альбоми, я побачив, як багато працював Ге над головою Христа. У деяких рисунках обличчя Христа сповнене краси і величі. Виражено це без деталей, без опрацювання, але видно, що Ге ловив і це, але поряд з цим йому хотілось виразити і просто людське страждання, страждання жахливе, реальне, страждання всіма нервами, м'язами і кров'ю.

Родичі М. М. пригадують, як він говорив, що не визнає принципу мистецтва для мистецтва, що йому нема діла ні до яких рамок, що він служить правді в ім'я моральних інтересів суспільства. А головним чином М. М. наполював на тому, що досить уже розчулюватись, дивлячись на «Розп'яття».

— Я потрясу весь їхній мозок стражданням Христа,— грімив він, впадаючи в екстаз,— я примушу їх ридати, а не розчулюватись. Повернувшись з виставки, вони надовго забудуть про особисті свої інтереси.

Постає питання, чи досяг Ге цього? я б сказав: ні, але з думки не йде: а що, коли ми зіпсовані масою слащаво-умовного, фальшивого в мистецтві, розбещені тим, щоб мистецтво нас тільки тишило, забавляло? Чи не втратили ми навіть здібності читати, вдмуватись у такі твори? Це жахливо! Адже вразила ж картина до сліз, мало не до істерики нашого великого філософа. Отже, неодмінно в ній повинно бути щось таке, що повинно так впливати.

У 1896 р. було відкрито собор св. Володимира, розписаний, головним чином, В. М. Васнецовим. І знавці мистецтва, і широка публіка погодились на високій оцінці цієї події. Незчисленні знімки і копії з живопису Володимирського собору поширилися далеко за межі рідного краю. Усталилась думка, що В. М. Васнецов в основу своєї праці поклав візантійський стиль, і це начебто нам, православним, дуже любо й дорого. Чи ж це так? Чи багато чого міг навчитися наш художник у візантійського мистецтва, що застигло на умовних формах, жовтих безбарвних образах? Якщо зіставити васнецовських святих із зображенням у Софійському соборі або Михайлівському монастирі, то помітимо, як чудово Васнецов вихопив з візантійського мистецтва усе, що тільки було в ньому ледь-ледь живого. Ну, а далі треба було надихатися іншими взірцями.

Дух художника виховується й зростає невидимо ні для кого, навіть для нього самого. Ми знаємо, що, тільки-но покінчивши з освітою, наш артист їде в Париж. Минає кілька років. У 1885 р., тільки-но В. М. задумав і вирішив узятися до роботи в храмі Володимира, він знову їде за кордон, оглядає Палермо, Венецію, Равенну, де збереглися коштовні рештки візантійського мистецтва, і їде у Рим до Рафаеля, Мікеланджело і зворушливих та глибоковідчуваючих прерафаелітів<sup>245</sup>.

У 1885 ж році ми з Віктором Михайловичем Васнецовим здібались у Римі. Я приїхав раніше, знав кілька найнеобхідніших італійських слів, міг ходити по вулицях без провідника. Ватікан, а в ньому Сікстинську каплицю вже я добре вивчив. Як хороше обізнаний, повів я Віктора Михайловича у каплицю св. Сікста, де роботи Мікеланджело стеля і на стіні «Страшний суд».

— Ну я,— кажу,— вас тут залишаю. Коли по вас зайти? Тепер 12 годин.

— Раніше третьої,— каже,— не приходьте.

Я зробив великі очі:

— Невже ви три години дивитиметесь на цю стіну і стелю?

— Та вже коли дивитись, то дивитись.

Я прийшов рівно о третій годині по Васнецова, а він тільки відтирав свою шию, тому що весь час дивився то на стіну, то на стелю.

Тут ми з Віктором Михайловичем розговорилися про те, що раніше бачили, про старих Італійців. Віктор Михайлович ставився до них з великою симпатією, і з того, як він пояснював мені Ніколо Аллуно<sup>246</sup>, я переконався, що він їх розумів глибше за мене, хоч я їх страшенно полюбив, цих старих Італійців. Пензля Ніколо Аллуно ми бачили «Розп'яття». Біля Христа зображений Іоанн, що ридма ридає, і між іншим Віктор Михайлович зауважив, що це сам художник так відчував, він би сам так плакав, так і зобразив. Це мені видалося дуже вірним.

Велике мистецтво майстрів Відродження чудово відбилось на нашому майстрі, і цього Віктор Михайлович не применшує. Тут, на мою думку, проста спадкоємність, законна й природна як у науці, так і в мистецтві. Художник запозичив від візантійського мистецтва ті композиції, які йому видалися підходящими, а саме для зображення богоматері та євхаристії<sup>247</sup>, хоча в євхаристії є відступ: Христос намальований сам, а не так, як у Софії, у Михайлівському та в Кирилівському, де дві постаті Христа.

Але, з другого боку, в зображенні раю, крім ангелів, нічого візантійського немає. Чи ж шкодувати нам за цим? Та нітрохи!

Візантійське мистецтво величає, але швидко застигло, холодне. Воно зовсім не має місця для почуття. А у Васнецова так багато тепла й почуття розлилося по всьому: візьміть цих ширяючих у повітрі ангелів, що туляться то до Спасителя, то до самої постаті бога-отця. Цього у візантійському мистецтві нема; ці глибоко зворушливі мотиви дали йому старики Італійці, починаючи з Джотто<sup>248</sup>, для яких це улюблений мотив. У мене нема й тіні думки вважати Васнецова якимсь наслідувачем. Він тільки взяв те, що відповідало його душі, і витлумачив усе по-своєму.

Знайомство з старими майстрами дало В. М. сміливість композиції, навчило сміливо і вправно заповнювати фігурами великі простори. У тій же Сікстинській каплиці В. М. міг бачити, як губився живопис, узятий боязко, мілко.

Картини Перуджіно, Пінтурікіо, Боттічеллі та інших майстрів самі по собі дуже цікаві, але вони рішуче губляться, тому що мілкі. Вплив Мікеланджело на нашого дорогого майстра величезний у «Страшному суді». Суворий Христос, сповнений божественного гніву, і біля нього богоматір, яка молилася, — це мотив суто мікеланджелівський, але знову-таки без усякого наслідування. У Мікеланджело богоматір покірлива, у нас вона — заступниця. Вона несміливо поклала руку на плече Христа, вона благає про милосердя.

Тут позначився російський національний художник. Не проминув В. М. зобразити у своєму «Страшному суді» і змія, якого ви побачите на всіх, навіть найстародавніших, народних лубочних картинках. Композиція на неправильній, прорубаній дверима площині становила надзвичайні труднощі, але художник геніально дав собі раду. Він цю нудну, майже непереможну



геометричну форму дверей вкомпонував у картину, він зробив її п'єдесталом для ангела. Цей симетричний, як орнамент, ангел цілком належить до візантійських форм, а все інше повністю споріднене з давніми Італійцями. Тільки все це пройшло через душу художника, — усе він створив по-своєму і глибоко відчув.

Отже, Віктор Михайлович Васнецов дорогий нам зовсім не тим, що він писав у візантійському стилі, і не тим, що він російський художник і від нього так Руссю і віяло, але і не тим, звичайно, що у В. М. відбилося західне старе італійське мистецтво, до якого я такий небайдужий.

Васнецов дорогий тим, що він справжній художник, який писав щиро те, що зворушило і сповнило його серце.

У дев'яностих роках школа була особливо поживалена. Учнів було стільки, що вдень доводилось улаштувати дві зміни. У старшій групі набиралось до двох десятків учнів, що рисували то з античних статуй, то з живої натури. У мене в щоденнику під 19 січня 1894 р. записано: «Сьогодні у школі велике духовне свято, так би мовити, хрест у повному колі. Ми діждалися повного натурщика. Цілком голісінкий хлопчинка у вигляді маленького Іоанна позує для всієї групи».

У 1895 р. в Академії було закрито головний і фігурний класи, так що приймальний іспит був установлений просто до натурального класу. Відповідно до цього у нас були підвищені вимоги до учнів старших груп і збільшено число годин занять натурального класу.

На початку осені і весною, якщо погода сприяла, у нас бували екскурсії куди-небудь в околиці Києва, такі багаті на мальовничі місця. Працювали просто з натури під керівництвом моїм або когось з викладачів. При цьому вивчалось багато такого, чого в чотирьох стінах ні спостерігати, ні пояснювати не доводилось.

Академія художеств подарувала нам двадцять два ящики гіпсових посібників. У числі шкільних лекторів з'явився ще один — А. Д. Карицький, викладач природознавства, який з великою любов'ю прочитав цілий ряд лекцій, обираючи теми, що мають відношення до мистецтва, наприклад про око, про квіти та ін. Контингент учнів школи, як і досі, був найрізноманітніший: тут і ремісники, і учні різних навчальних закладів, і офіцери; був навіть і дуже старанно працював у молодших групах професор університету св. Володимира з кафедри хірургії Морозов.

Історія школи була б неповною, коли б я не згадав про Семена Антоновича Маринича, мого товариша по Академії. Почав він у своїй рідній Семінівці (Чернігівської губ.) із шевцювання. Завдяки своєму братові Кузьмі, доброму художникові, потрапив у Петербург, де вчився в Академії, допомагав потім братові у виконанні замовлень, головним чином — копій з картин Ермітажу, давав уроки рисування. Так проминув цілий ряд років. Але потім якось

усе зруйнувалося. Смерть брата Кузьми, хвороба рук, що покорчила пальці, вимушена бездіяльність і матеріальна скрута примусили Семена Антоновича покинути Петербург і повернутися на батьківщину; проте родичі — заможні шкіряні заводчики — не прийняли його. Семенові Антоновичу довелося найнятися до якогось поміщика просто сторожем. Але й тут не повезло. Сталася пожежа, Семенові Антоновичу було це закинуто як провину, і він знову опинився без притулку. Родичі дали на дорогу, і Семен Антонович приїхав до мене. Це було у 1880 р. Семен Антонович оселився у мене і прожив у моїй сім'ї до самої своєї смерті. Це була людина надзвичайно м'якого, чистого й ніжного серця. Жив він увесь занурений у свої спогади про петербурзьке життя. Усі біди, що впали на голову Семена Антоновича, так вплинули на його м'яку вдачу, що він назавжди втратив душевну рівновагу. Хоч химерності Семена Антоновича були цілком безневинного характеру, проте все ж виявилось неможливим не тільки улаштувати Семена Антоновича на будь-яку посаду, а й навіть одягти скільки-небудь пристойно, — йому, наприклад, нічого не варто було почати витирати порох рукавами і полами сюртука. Разом з тим своєю добротою й цілковитою незлобивістю Семен Антонович приваблював до себе всі серця, особливо дітей і тварин.

Часто-густо мені доводилося бачити Семена Антоновича де-небудь у коридорі, оточеного юрбою школярів різного віку, коли він розповідав про Академію, про Ермітаж, про картини брата. Розповідав Семен Антонович дуже жваво й цікаво, слухали його з напруженою увагою, і хто знає, які честолобні плани роїлись тоді у молодих головах. Семен Антонович був великим шанувальником Пушкіна. З «Євгенія Онегіна» і «Циган» він читав напам'ять цілі строфи.

Коли хто-небудь з учнів, показуючи Семенові Антоновичу свої роботи, питав:

— Ну, як ви, Семене Антоновичу, вважаєте?

Тоді Семен Антонович відбувався двома-трьома незмінно заохочувальними словами і зараз же переходив на свою улюблену тему: «Коли ми жили з братом Кузьмою» і т. д.

Цікаво, що за все своє перебування у мене Семен Антонович не доторкнувся ні до пензля, ні до олівця.

У 1897 р. в Академії художеств був конкурс рисувальних шкіл, в якому і наша школа взяла участь. 22 жовтня 1898 р. я мав приємність на прилюдному акті повідомити про наслідки цього конкурсу, для школи дуже добрі. 13 учням за роботи було присуджено похвальні відзиви; з числа викладачів мені, Ів. В. Косиченкові, Гр. К. Дядченку та О. І. Троїцькій висловлено подяку, а Х. П. Платонов та М. К. Пимоненко були представлені до височайших нагород; саме ж викладання визнано жвавим і художнім...

Озираючись назад, я не буду твердити, що ці роки проминули марно.

Зі школи вийшла ціла група першокласних діячів: такі імена, як Пимоненко, Крижицький, Серов, Васютинський (медальєр), Вершинін (мозаїчист),

Андрєєв (ілюстратор), Глоба (директор Московського Строгановського училища) та ін., зробили б честь кожній школі.

Школа виховала цілий легіон учителів малювання, а це немала річ, бо рисування вже визнане важливим освітнім предметом і вводиться як обов'язкова дисципліна навчання.

Навчаючи ремісників, що становлять близько 50 процентів загального числа учнів, Київська рисувальна школа значно піднесла якість таких місцевих художньо-промислових робіт, як іконописні, ювелірні, друкарські, фотографічні, столярні та ін. Доказ цього — виникнення й широкий розвиток таких фірм, як Кульженко<sup>249</sup>, Маршак, Ол. Ів. Мурашко, Кімаєр та ін., де багато працювало колишніх учнів школи.

Довгий час при Академії художеств був керівником педагогічного класу п. Шеміот<sup>250</sup>. Покійний Шеміот як художник не мав найменшого значення, але вважав себе найвидатнішим, найвизначнішим, і в Академії в нього вірили; очевидно, деякі самі не знали і того, що знав цей педагог, а знав він дуже небагато. Шеміот зовсім нічого не вигадував, а цілком брав усе з німецьких ідей і течій і, головним чином, на жаль, чомусь усе з Берліна, бо якби прихопив Відень і Мюнхен (я вже не кажу про Париж), у нього це все було б не таким вузьким і педантним. А ще краще, якби все, що він бачив, перетворювалося в його власному мозку і серці: тоді б це було не пустим і холодним мавпуванням, а чимось живим. До Ради школи, що була при Академії, входили люди, ширші за нього, проте ми в провінції чули тільки Шеміота. Він переглядав роботи всіх провінціальних шкіл, і його голос був найваговитішим. Шеміот дуже нас допікав неясністю системи та відсутністю програми, відсутністю будь-яких щодо цього пояснень. Ми показували наслідки своєї праці, а розмазувати, як ми дійшли цього, вважали просто нудним і маловажним. Тим більше, що, видно, ніякого пороку особливо не вигадували.

Нарешті, я особисто дістав щось подібне до догани від цього нудного для мене педанта, який так багато думав про себе. Він мені здавався справжнім петербурзьким чиновником. Коли б я пізнав його ближче, можливо, багато що я б побачив у нього зовсім в іншому світлі; ще, можливо, приятелями стали б. А тут, не знаю звідки і чому, у нас склалися відносини більш ніж холодні. Я відповів йому листом, де під покровом шанобливості була відпущена чимала доза іронії. На жаль, я був побитий столичним спритником: Шеміот знайшов дотепний і спритний вихід. Він виправив усі граматичні помилки в моєму листі і повернув мені його. Я схвилювався не на жарт. Звернувся навіть до мого доброго приятеля професора В. Д. Орловського з проханням приборкати цього пана. Я одержав від В. Д. милого листа, який зберігся у мене і в якому він пише, що не варто хвилюватись: «Не можу передбачити, як він надалі поставиться до вашої школи, але я гадаю, що це для вас байдуже, репутація вашої школи так зміцніла, що похитнути її важко».

Конкурси рисувальних шкіл провадились кожні три роки. З наступною посылкою наших робіт уже була ціла історія.

Шеміот просто вирішив не розкупорювати ящиків і доповів Раді Академії, що я знову не прислав необхідних за формою списків пояснень і що сам формат шкільних робіт для їхньої виставки не підходить. Рада, шануючи доповідь Шеміота, вирішила дати належного прочухана завідуючому школою Мурашку, а на роботи все-таки поглянути,— може, тоді доведеться і взагалі вилаяти. Розкупорили ящики, витягли звідти мало не в сажень завбільшки рисунки, яких дійсно ніхто не посилав \*. Це були рисунки Костенка, Курінного, Данилова<sup>251</sup>, Єгоричева та ін. Рада Академії змушена була змінити гнів на милість і всі роботи наші виставити. Ми одержали надрукований у звіті прекрасний відзив про них.

Щодо порядку я мушу погодитись, що грішив через слов'янську неохайність, думаючи лише про себе особисто, анітрохи не рахуючись з тим, що люди одержать десяток тисяч рисунків, і в цьому разі гальмувати їх недодержанням певного порядку і грішно, і нерозумно. Надалі це вже не повторювалось, школа наша одержала секретаря, який не припускав найменших відступів від певних вимог. Усі необхідні списки, пояснення точно виконувались і додавались до робіт.

Посилаючи роботи до Академії художеств, ми деякою мірою несли осла на плечах: нам це рішуче не було потрібно, це була поступка нашому холодному й малознаючому громадянству. Мистецтвом воно цікавилось мало, але папером імператорської Академії художеств все-таки хоч трошки можна було декого дійняти: ось, мовляв, як до нас навіть у самому Петербурзі ставляться.

Бо що могла нам сказати Академія?

Я пережив Шеміота і був сумним свідком, як багато що з його справ було викинуто, і один з тих, хто заступив його, скаржився, що їм треба принаймні п'ять років боротьби, поки вони виметуть усю шеміотівщину. Це казала мені молода людина, а я в цей час думав: «Ех, юначе! Не гарячкуй, голубе, і знай, що тебе теж, у свою чергу, хтось вимете».

Такий кінець був тим більш імовірний, що той, хто заступив Шеміота, не дуже далеко відійшов від нього: ті самі зарозумілість, педантизм і мікроскопічний талант.

Забавно сказати, що останній відзив Академії про роботу нашої школи — (1897 р.) — найблискучіший. Це просто діжка меду, але її все-таки умудрився зіпсувати педант педагог. От усе добре, мовляв, але в системі, каже, немає плаского орнаменту. Орнамент є! і в достатній мірі. Але ні! Ось давай-но ще плаский орнамент. Тут є з чого просто зомліти. Ми скоротили систему, виграли два-три місяці часу; здавалося, коли б це побачила жива людина, то одразу їй повинно було б впасти в очі як заслуга: систему скорочено, а результат добрий, значить бий у барабан і по всіх школах оголошуй, що і без

\* Автор має на увазі, що жодна інша приватна школа не надсилала до Академії художеств рисунків такого розміру. *Ред.*

плаского орнаменту можна досягти задовільного результату, виграється не-одіненний час. Але тут, видно, у людини так твердо засіла в голові система, що ця людина, крім неї, нічого не бачить. Нехай ти наймудріший, нехай тебе хоч як нудить від цієї системи, а ти її додержуйся від аза до іжиці неухильно.

Тут я вважаю за доцільне навести кілька уривків з мого листа до Івана Миколовича Терещенка, надісланого з Флоренції у 1900 р.

Свого часу ми всі вчилися погано. Професори велично походжали, учні — більшість порисовувала, і, як завжди, обрана меншість мучилась і де-чого досягала. Професор підходив, він майстер, робив зауваження: там зменшити, а там додати. Такі самі зауваження, підійшовши, робить і товариш із свіжим оком. Але таке навчання слабке, хистке: чому додай і чому зменш? Теорія центра рисунка у нас в руках лише П. П. Чистякова. У нього вчилися Рєпін, Полєнов<sup>252</sup> і Васнецов почасти. Наскільки останній учився менше, настільки у нього рисунок розхитаніший порівняно з двома першими. Кажу це, не заперечуючи його величезного таланту.

Та й взагалі ми не скривджені щодо талантів, і багато одиниць можна нарахувати таких, що з великою сумлінністю ставилися до рисунка, форми і колориту. Ну, колорит — це, мабуть, справа природи й обдарованості, але рисунком кожен, хто присвячує себе мистецтву, повинен володіти, і згадані володіють ним, але вони достукалися цього кожен по-своєму і ціною велетенської праці. Є прийоми щонайбезглуздіші. Наприклад, відомий своєю дикістю прийом Якобі<sup>253</sup>, а він же був професором Академії. У нас на Раді якось обговорювався один незручний прийом, але обговорення закінчилось одразу зарозумілою заявою одного з членів (Пимоненка):

— Я сам так рисую!

На це можна сказати тільки, що дуже шкода: кращі прийоми — кращі результати. Юність така гнучка, що пристосовується і дає добрі наслідки і при застосуванні безглузвих прийомів, але що неправильно, то неправильно, і найкраще — ворог хорошого...

Хто не знає такої простої речі, як висок. Це навіть смішно, але зайдіть до нашої школи, виска ніхто не має. Ось там тільки один, у кутку, особливо ретельний, старається, і в нього до нитки скоринка хліба прив'язана.

— Отже, висок тут знають!

На жаль, нічого не знають, виском треба орудувати точно й вміло, і це, звичайно, повинен бути інструмент, а не скоринка хліба. Інструмент, з яким молоді юнаки французи роблять чудеса. Кажу «молоді», тому що це необхідно лише на певній стадії розвитку ока й руки. Згодом він уже й без виска чудово бачить. Саме такому ніякий ракурс, ніяке положення фігури не страшно<sup>254</sup>.

Усі викладені вище думки я записав на Капрі, але як вони підтверджуються на виставці у Парижі!

Сумно писати, що ми займаємо на виставці ледве третє місце, поступаючись пальмою першості французам і німцям; з іншими, наприклад з англійцями, ми змагаємось через силу. Ми не можемо висунути у себе такого

блискучого майстра, як Альма-Тадема<sup>255</sup>. Будучи такими тверезими і вдумливими, і в цьому не можемо позмагатися з ними, коли вони виставлять таких майстрів, як Берна Джонс<sup>256</sup>, Лейтон<sup>257</sup> та ін.

Для нашого відділу в Парижі, якщо його треба охарактеризувати одним словом, буде означення «нудота». А потім виявиться, що рисунок у нас слабкий і техніка незугарна. Звідси й буде зрозуміло, що при всій до нас прихильності (нам, наприклад, приділили на виставці найпочесніше місце), коли довелося нас всерйоз і більш точно оцінити, то ми просто полетіли перевертом. В. М. Васнецов замість grand prix або золотої медалі дістав срібну, Кузнецов — таку саму, Поленов — бронзову, Маковські обидва (начебто передчуваючи) просто заявили, що коли їм не буде пристойної нагороди, такої як grand prix або золота медаль, то від усякої іншої вони відмовляються; так вони нічого й не одержали.

Лише Рєпін витримує цей страшний всесвітній екзамен, але оскільки він сам обраний до складу журі, то поза конкурсом.

Якщо й виручають дещо російський відділ, то це більш молоді сили: дуже серйозний Серов та зовсім молодий, який наче метеор з'явився на нашому небі, Малявін<sup>258</sup>; чи засяє він, чи стане великою зіркою, чи, так яскраво блиснувши, погасне, що у нас часто трапляється, — сказати важко, це покаже майбутнє. Останні обидва і відзначені: Серов одержав grand prix, Малявін — золоту. Ще одна золота медаль дісталась московському художникові Корівіну<sup>259</sup>, решта залишились усі наче у півтоні зі своїми бронзовими та срібними медалями. З інших галузей відзначені Трубецької<sup>260</sup> та Беклемішев<sup>261</sup> зі скульптури, Мате<sup>262</sup> — з гравюри: нагороджені золотими медалями. Антокольський нічого нового не подав, крім невдалої фігури Олександра III, а тому враження справляє тьмяне.

Я, назвавши наш відділ нудним, не можу не додати, що його можна було б зробити не нудним, а серйозним і значним, повитягавши дещо з наших музеїв, але музеїв своїх ніхто з інших європейців не вивертає; лише французи зробили це, показуючи своє мистецтво за сто років, та це цілком окрема виставка. А на загальній усі народності, як і французи, виставили рішуче тільки те, що було в дану мить під руками і свіже: десять останніх років, ні на день глибше цього. Такий результат показує, що ми кількісно на таланти бідніші або, вірніше скажу, не на таланти, а на майстрів. На внутрішній зміст, напруження мислити ми порівняно не бідні, але виконуємо задумане слабо.

Якщо враження від художнього російського відділу слабе, то настільки ж враження від виставки наших двох шкіл — Штігліца й Строгановської — втішне й блискуче. Обставлені вони пречудово; багатство й різноманітність майже поза конкуренцією. Жодна з усіх народностей нічого схожого не показувала. Виробництво французьких майстерень затьмарює наше шкільне, але це вже інша річ.

Дуже цікаву різновидність становлять американські школи, що ніяких антиків у себе не запроваджували. Увесь розвиток ґрунтується на предметах

навколишньої природи та взірцях сучасного мистецтва, начебто передусім на взірцях мистецтва французького: народні сцени таких реалістів, як Бастьєн-Лепаж, Мілле<sup>263</sup>, Лерміт<sup>264</sup> та ін.

Досі ми йшли через суху геометрію кубиків, неосмислені орнаменти й антики і ставали просто втупик перед природою, наче ми нічого і не вчилися. Ми навіть погано усвідомлювали, для чого нам усе попереднє було потрібне,— так погано воно готує нас до природи. Природа така чужа для нас, така заплутана й невовимо рухлива, а ми звикли до всього нерухомого. Чи не краще одразу обирати саму природу на керівника. Це й роблять англійці під впливом свого філософа Рескіна<sup>265</sup> та американці. Вони просто ставлять листочок, висмикнутий з природи, і тут же його порівнюють хоча б з кліткою вікна; так у них і геометрія, і природа йдуть поруч. Листочок пом'якшує геометрію; листочок одразу зв'язує з природою, а такий зв'язок піднесе і різьбяр, і декоратора, і ювіляра.

Уповідомленні моєму на всьому, що стосується нашої школи, лежить тінь деякого розчарування. Хочеться внести щось більш живе, але я особисто просто падаю перед труднощами цього завдання, а помічників, з яких би я був тепер цілком вдоволений, у мене нема. Ось у цьому весь трагізм мого становища.

Після багаторічної діяльності, після багаторічних роздумів, коли я вже на спочинку, приходжу до того, що всі ці системи і програми — річ далеко не першого значення; їх добре знати тому, хто присвячує себе педагогії, але застосовувати їх можна тільки там, де про художність нема ніяких помислів. У ХХ сторіччі художник повинен одержувати суто індивідуальний розвиток, відповідно до його характеру, його строю, його симпатій; гнути його в стрій цих, що в ногу йдуть за системою, як солдати,— це значить занепащати талант у зародку, занепащати дорогу своєрідність, створювати цю ординарну банальність цих начебто майстрів, а, по суті, тих, про кого так гостро висловлюється Рескін (учитель малювання і філософ). Він каже, що це не жебраки, а проте це шумливі і шкідливі прошаки, і суспільству треба думати, якби-то таких було щонайменше, коли зовсім їх знищити важко.

Якщо не можна обійтися без чогось подібного до школи, то я знов і знов без кінця ладен молити: бога ради, нічого в них життєво заманливого, ніяких звань, ніяких дипломів, світлих гудзиків. Шматок хліба дати голодуючому талантові — це можна і навіть треба, коли бачите, що це працівник, який широко шукає засобів щось виразити в мистецтві.

Повинні бути майстерні, де маминим синкам і різним телепням рішуче не повинно бути місця. Але коли з'явиться ось такий Краснопоров і покаже вам у своїх дитячих, невмілих малюваннях, що він одразу вже художник, давайте йому матеріал, інструменти і найпростіші поради щодо техніки і нічого більше. Він працюватиме і ніколи не скаже цієї стереотипної фрази усіх бездар: нас там не вчать і т. ін.

Серед педагогів є люди, які палко люблять мистецтво, глибоко його розуміють. Вони без кінця вивчають, любовно аналізують, смакуючи кожен твір. Вони є міцним зв'язком з минулим мистецтва, з його традиціями. Вони ж, мені здається, можуть бути прекрасними наглядчачами таких майстерень, де майстра нема, але є всі предмети для праці, і куди може прийти бажаючий юнак випробувати себе, не заманюваний сюди ніякими принадами. Навпаки, кожен мусить пам'ятати, що художник — це подвижник, що, коли його не зрозуміють, він може сподіватись лише глибоких життєвих знегод.

Дуже добре відомо, що на негативні сторони вказувати легше, а на позитивні — надзвичайно важко. Але указання негативних сторін може хоч трохи звільнити від помилок і навести на що-небудь позитивне.

Мені особисто мистецтво з матеріального боку дало дуже мало, а проте мистецтво було радістю мого життя. Я рішуче не можу зрозуміти одного величезного майстра, якому мистецтво дало і славу, і великий достаток (будинки у Римі, неабиякий масток десь на Україні). І він казав:

— Ви гадаєте, я пушу сина на той же шлях мистецтва? та ніщо в світі.

Інший колега сидів тут же, він теж віддав своє життя мистецтву, але з цілковитою щирістю підтакував. Я їх не розумів. Припустімо, останньому мистецтво зовсім нічого не дало, ні слави, ні грошей, але ж було щось таке у мистецтві, якщо він не міг залишити його до останнього дня. За віщо ж вони його так гудили? А для мене було тільки єдиним резонансом відкривати двері своєї школи, те, що у мистецтві маса втіх і радощів. Я особисто без кінця-краю ладен застерігати робити з цього професію, не перевіривши себе якнай-всєбічніше, але мені шкода кожного, хто не музикант, не живописець, не поет. Такого жде на дозвіллі єдина втіха — зелене поле картярського стола, яке одержують, не висовуючи носа на природу. Шкода життя: це такий дорогий подарунок. Одному з мільйонів ембріонів раптом випадає на долю розвинути — і раптом це життя так жалюгідно, бідно проводиться в далечині від природи, серед якої людина мовчазно молиться, тільки-но над чим-небудь затримається й замислиться.



Спогади «Старого вчителя» залишилися незакінченими. Мені, синові покійного М. І. Мурашка, довелося підготувати до друку рукописи, що залишилися. У них не виявилось розповіді про останні роки існування рисувальної школи; цим, між іншим, пояснюється відсутність рядків, присвячених співробітникам школи в останні роки її існування: художникам Л. М. Ковальському та Г. К. Дейнеці і викладачеві молодшої групи А. А. Яценку. На жаль, серед рукописів нема також розділу про дитячу творчість, до якої батько любовно добирав матеріали.

Цю працю вважаю за доречне закінчити уривком з некролога, вміщеного в «Русском слове»:

«9 вересня 1909 року помер М. І. Мурашко, піонер художньої освіти у Києві.

Сам по собі художник не високої марки, але, як то кажуть, щирий, небіжчик зробив величезні послуги справі художнього розвитку в Києві.

Передусім він був першим художнім критиком у Києві, почавши вміщувати у місцевих газетах з 80-х років рецензії з приводу виставок і статті про нові течії в мистецтві.

Багато разів він виступав також з прилюдними рефератами на художні теми, до яких публіка завжди ставилася з великим інтересом.

Але головна і незабутня заслуга М. І.— у заснуванні першої в Києві художньої школи.

Забезпечивши собі щедre сприяння місцевого багатія-мецената п. Терещенка, небіжчик зумів поставити справу на належну височінь, і з його школи вийшов ряд видатних художників.

У числі викладачів школи були такі імена, як покійний академік Платонов, Пимоненко та інші.

Не нав'язуючи своїм учням ніякої певної художньої школи, М. І. Мурашко намагався знайомити їх, в міру можливості, з усіма новими віяннями у мистецтві, надаючи змогу кожному йти тим шляхом, до якого він відчуває більший потяг.

Школа Мурашка проіснувала близько 26 років і, відігравши, безперечно, дуже важливу роль у місцевому художньому житті, повинна була закритися.

Замість цієї школи у Києві виникло художнє училище і в такий спосіб справа, розпочата М. І. Мурашком, на щастя, не заглухла.

На час приходу ранкового поїзда Києво-Ковельської залізниці на пероні Київського вокзалу для зустрічі останків художника М. І. Мурашка зібралися родичі, численні учні, друзі і шанувальники небіжчика. Тут же, на пероні, розташувалися учні Київського художнього училища та реального училища, де М. І. був викладачем, а також службовці київської контори І. М. Терещенка, який за життя високо цінував діяльність небіжчика.

О 9 годині ранку, по прибутті вагона з прахом покійного, на вокзалі було відслужено коротку літію, після якої труна була піднята друзями і шанувальниками М. І. і встановлена на траурну колісницю. Печальний кортеж по Безаківській, Бібіковському бульвару та В.-Володимирській вулиці попрямував до Десятинної церкви, де відбулася похоронна відправа. Під час слідування похоронної процесії по В.-Володимирській вулиці біля будинку № 47 була відправлена друга літія і покладено вінок на труну М. І. від колишніх його учнів.

Близько 12 години дня, після заупокійної літургії та похоронної відправи над прахом М. І. у Десятинній церкві, жалібний похід попрямував до Лук'янівського кладовища — місця останнього вічного спочинку «старого вчителя», що віддав усі свої сили на служіння мистецтву. Тут, біля відкритої могили, один з колишніх учнів небіжчика виголосив сердечну промову, в якій у небагатьох словах був відтворений духовний образ покійного художника — «рідкої людини», «старого вчителя», «безкорисливого служителя мистецтва». На могилу М. І. було покладено багато вінків, у тому числі — від Є. М. Терещенко, від колишніх співпрацівників по Київському реальному училищу, від Київського художнього училища, від колишніх учнів, від рідних, друзів і шанувальників.

Похорон закінчився близько 2-ї години дня.»

«Р[усское] сл[ово]»

<sup>1</sup> Буяльський, Наполеон — засновник перших рисувальних класів у Києві (1846 р.). Одержав 1846 р. від Петербурзької Академії художеств звання вільного художника. О. Алтаєв (М. В. Ямщикова) в своїй книзі наводить дуже цікаві спогади О. Агіна про знайомство його з Буяльським:

«Два імені вимовлялися в Києві з пошаною. Художники, які носили ці імена, їздили за кордон, картини їхні виставлялись і користувались успіхом на виставках, і до одного з них, на прізвище Буяльський, Олександр Олексійович відправився в його живописну школу. В газетах він прочитав широкомовну статтю про Буяльського, і вона зацікавила Олександра Олексійовича тим більше, що знаменитий доктор Буяльський, очевидно однофамілець київського, був професором в Академії художеств. Газети доводили, що «знаменитий художник Буяльський» вчився в Берлінській, Дюссельдорфській та Паризькій академіях, об'їздив усі музеї Італії і удостоєний звання художника історичного живопису. І ось Агін відправився до товариша по пензлю шукати підтримки. Його зустріла людина не першої молодості, убрана як лялечка, в приймальні розкішного будинку, прикрашеного погруддями великих мужів древності. Обходження сповнене благородства та поблажливості й «артистичності» в усьому, починаючи з завитої перукарем зачіски. Агін розповідав: «Я чекав, що дюссельдорфський і паризький геній дасть мені просвіток у київській каторзі, а він замість цього став у позу і почав себе вихвалити. Слова так і полилися, такі важні, чисто вельможні слова: «Весь Київ знає мої портрети... Мої портрети ні в чому не поступаються перед кращими творами іноземних авторів у цьому роді...» і азбучні істини, як треба «натхненно працювати». А на прохання Агіна показати його роботи великий геній відповів: «Мої знамениті портрети я роблю з допомогою фотографії на склі, я застосовую мистецтво живопису в техніці фотографії і роблю цим новим способом портрети, які дають мені пошану й славу. Коли хочете, я ознайомлю вас з моїм методом, і ви згодом зможете вчитись у моїй школі». Звичайно, я не став...». (Алтаєв Ал., Памятные встречи, «Искусство», М.—Л., 1946, стор. 12).

<sup>2</sup> Башилов, Михайло Сергійович (1821—1870) — російський художник-ілюстратор, близький до кола Т. Г. Шевченка. Разом з Я. де Бальменом ілюстрував у 1846 р. рукописний «Кобзар». Серед робіт Башилова — рисунки до «Губернських нарисів» М. Сал-

тикова-Щедрина (1868—1870), «Лиха з розуму» О. Грибоедова (1862). «Війну і мир» Л. Толстого художник ілюстрував (1866—1867) під безпосереднім керівництвом автора.

<sup>3</sup> Рокачевський, Опанас Юхимович (1830—1901) — український художник-портретист. 1855 р. одержав від Петербурзької Академії художеств звання некласного художника, 1860 р. — звання академіка. Позбавлені психологізму портрети роботи Рокачевського, незважаючи на ретельність їх виконання, передають, головним чином, лише зовнішню схожість. Серед них — «Портрет невідомої» (1860), «Портрет ліцеїста», «Портрет дочки художника».

<sup>4</sup> Резолюція духовного собору на рапорт о. Аліпія була така: «т. как иеродиакон Алипий... между прочим донес собору, что он сознает себя совершенно неспособным к дальнейшему прохождению сей обязанности и вместо себя без ведома собора для занятия своей должности вызывает из С.-Петербурга какого-то живописца Баревитова, то, отказав Баревитову, самого иеродиакона от должности смотрителя ипсилантиевской школы уволить и передать оную должность смотрителю иконописной иеромонаху Альвиану, поставив ему в обязанность неблагонадежных учеников из этой школы исключать и их места пополнять послушниками из лаврской иконописной». (Архів Києво-Печерської лаври, фонд 122, справа 2618).

<sup>5</sup> Рігельман, Микола Аркадійович (1817—1888) — активний громадський діяч. Був головою Київського відділу Російського музичного товариства, Київського слов'янського благодійного товариства, дійсний член Товариства любителів російської словесності при Московському університеті. Протегував Київській музичній школі.

<sup>6</sup> Тренін, Василь Олексійович викладав малювання й чистописання в 1-й київській гімназії (1865—1873) і в колегії Павла Галагана.

<sup>7</sup> У Петербурзькій Академії художеств Микола Іванович Мурашко вчився у 1863—1867 рр.

<sup>8</sup> Петербурзька Академія художеств у 1867 р. присудила М. Мурашкові звання вчителя малювання в гімназіях.

<sup>9</sup> Мурашко має на увазі книгу Густава-Адольфа Гіппіуса «Очерки теории рисования как общего учебного предмета с присовокуплением практического руководства для обучающихся сему искусству» (СПБ, 1844).

<sup>10</sup> Крамської, Іван Миколайович (1837—1887) — російський живописець, представник демократичного напрямку у вітчизняному мистецтві, засновник і ідейний керівник Артїлі художників і фактично Товариства пересувних художніх виставок. Серед творів Крамського особливо визначається галерея портретів: «Портрет І. Шишкіна» (1873), «Портрет Л. Толстого» (1873), «М. Некрасов у час «Останніх пісень» (1877) і багато ін. Найбільш відомі картини І. Крамського — «Христос у пустелі» (1872) та «Безутішне горе» (1884).

Велику роль відіграв І. Крамської як художній критик, вихователь передового естетичного світогляду демократичної художньої молоді.

Протягом ряду років Крамської працював над альбомом-посібником «Школа рисования», проте завершити її не встиг. «Якщо я випущу її [школу], тобто закінчу,— писав він 1883 р. до П. М. Третьякова,— то це буде річ оригінальна, нова і справді така, яка потрібна. Коли ж мені вдасться довести її до кінця, це буде спадщина

дітям. Така школа потрібна, потрібна і потрібна». («Переписка И. Н. Крамского, И. Н. Крамской и П. М. Третьякова», «Искусство», М., 1953, стор. 296).

<sup>11</sup> Ге, Микола Миколайович (1831—1894) — один з визначних російських живописців другої половини XIX ст., брав активну участь в організації Товариства переусувних художніх виставок. Вже в «Таємній вечері» (1863) художник розкрив характерні риси свого таланту, що виявилися в умінні створювати драматичні і глибоко психологічні образи. Його пензлем належать картини «Пушкін в с. Михайловському» (1875), «Петро I допитує царевича Олексія Петровича у Петергофі» (1871), «Що таке істина?» («Христос і Пілат») (1890), «Совість» («Іуда») (1891), «Суд синедріона» (1892), «Голгофа» (1892), портрети І. С. Тургенєва (1871), О. І. Герцена (1867), М. М. Антокольського (1871), Л. М. Толстого (1884) та ін.

В останній період свого життя М. Ге дуже близько стояв до рисувальної школи М. Мурашка.

<sup>12</sup> Селезньов, Іван Федорович (1856—1936) — український живописець. Вчився спочатку у М. І. Мурашка в Київській прогімназії, 1872—1882 рр. — у Петербурзькій Академії художеств. За програму «Князь Дмитро Юрійович у летаргічному сві» одержав золоту медаль і закордонне пенсіонерство. У 1911—1914 рр. — директор Київського художнього училища. У своїй педагогічній діяльності був послідовником системи П. П. Чистякова.

Композиції І. Селезньова, наприклад «У Помпей» (1886), позначені впливом пізнього академізму. Художній інтерес мають портрети його роботи: «Портрет художника Ф. Данилова» (1905), «Портрет жінки», «Портрет М. К. Пимоненка».

<sup>13</sup> М. С. Кушнір. У складеному С. Н. Кондаковим «Списке русских художников к юбилейному справочнику императорской Академии художеств» М. С. Кушнір не згадується.

<sup>14</sup> Каульбах, Вільгельм (1805—1874) — німецький живописець і рисувальник. Більшість його академічних композицій має сухий, академічний характер. Ілюстрації до творів В. Шекспіра (1853—1858) і Ф. Шіллера (1865—1867) позначені переважно рисами манерності. Одними з кращих робіт Каульбаха треба вважати його рисунки до «Рейнеке-Лиса» Гете (1840—1846).

<sup>15</sup> Деларош, Поль (1797—1857) — французький художник, засновник дещо натуралістичного історичного живопису. Серед його основних картин «Смерть Єлизавети Англійської» (1827), «Кромвель перед домовиною Карла I» (1831), «Убивство герцога Гіза» (1834), «Жірондисти у тюрмі» (1855—1856).

<sup>16</sup> Бугро, Вільям-Адольф (1825—1905) — французький живописець, представник салонного академізму, автор картин «День тих, що поснули» (1859), «Вакханка» (1863), «Народження Венери» (1879), «Брат і сестра» (1882), «Перший траур» (1888). Працював у галузі жанрового й історичного живопису, а також портрета.

<sup>17</sup> Доре, Гюстав (1832 або 1833—1883) — французький художник, широко відомий як ілюстратор таких творів, як «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле (1854), «Пустотливі оповідання» О. Бальзака (1855—1856), «Дон-Кіхот» М. Сервантеса (1862—1863). Цим роботам Доре властиві блискучий рисунок, влучність характеристик, що часто подаються в гротескному плані, майстерність композиції, дотепність і гумор.

Ілюстрації Доре до «Пекла» А. Данте, «Втраченого й повернутого раю» Дж. Мільтона, «Біблії» мають дещо романтичний характер, побудовані подекуди на зовнішніх ефектах. В останні роки життя художник працював і в галузі скульптури.

<sup>18</sup> Матейко, Ян-Алоїзій (1838—1893) — один з найвидатніших польських живописців. Його історичні композиції, що перегукуються з тогочасними подіями в рідній йому Польщі, мають глибокий зміст і яскраву художню форму. Матейко користувався високою повагою І. Рєпіна та В. Стасова. Найбільш популярні твори художника — «Станьчик» (1862), «Проповідь Скарги» (1864), «Рейтан у сеймі» (1866), «Люблінська унія» (1869), «Грюнвальдська битва» (1878).

<sup>19</sup> Бастьєн-Лепаж, Жюль (1848—1884) — французький художник, який продовжував демократичні традиції французького живопису в другій половині XIX ст. У центрі його уваги — життя селян і природа рідної Лотарингії.

Своєрідність живописного обдарування Бастьєна-Лепаж, його глибокий інтерес до образу селянина приваблювали багатьох російських митців (Сурикова, Левітана, Серова). Основні роботи художника — «Сільське кохання» (1882), «Жанна д'Арк», «Відпочинок у полі».

<sup>20</sup> Беклін, Арнольд (1827—1901) — швейцарський художник, представник символізму в мистецтві. Його картини «Острів мертвих» (5 варіантів з 1880 р.), «Поля блаженних», «Священна галява», «Тритон і Нереїда» заводять у світ містики, символів і фантастики. Беклін мав великий вплив на художників-декадентів.

<sup>21</sup> Мореллі Доменіко (1826—1901) — італійський живописець-романтик. Його твори — «Іконоборці» (1855), «Граф Лара з пажем» (1861) та ін. — життєві й емоційно виразні. Рєпін, який у 1873 р. відвідав майстерню Мореллі, вважав його одним з кращих художників тогочасної Італії.

<sup>22</sup> Терещенки — родина київських промисловців, цукрозаводчиків. Іван Миколович Терещенко (1854—1903) протегував Київській рисувальній школі М. І. Мурашка. Разом із своїм братом Олександром (пом. 1911 р.) відомий також і колекціонерською діяльністю, в якій йому активно допомагав своїми консультаціями М. І. Мурашко.

Микола Артемович Терещенко (1819—1903) — батько Івана й Олександра; Пелагія Георгіївна — дружина Миколи Артемовича (?—1902).

<sup>23</sup> Матвеев, Олександр Павлович (1816—1882) — доктор медицини, заслужений ординарний професор, ректор Київського університету в 1865—1871 і 1875—1878 рр.

<sup>24</sup> Ренненкампф, Микола Карлович (1832—?) — ординарний професор по кафедрі юридичної енциклопедії і ректор (з 1883 р.) Київського університету. У 1875—1879 рр. — київський міський голова.

<sup>25</sup> Центральне училище технічного рисування барона Штігліца, засноване на його кошти у Петербурзі і відкрите 1879 р. спочатку як загальнонавчальна школа.

<sup>26</sup> Сошенко, Іван Максимович (1806—1876) — український художник, приятель Т. Г. Шевченка. У 1838 р. одержав від Петербурзької Академії художеств звання вільного некласного художника. З 1858 р. — викладач малювання у 2-й київській гімназії, перший учитель малювання відомого українського пейзажиста В. Д. Орловського. Серед відомих картин Сошенка — «Водоспад» (1850), «Хлопчики-рибалки» (1857), «Бандурист», історичні портрети — Богдана Хмельницького, Гонтя та ін.

<sup>27</sup> Прахов, Адріан Вікторович (1846—1916) — історик мистецтва, археолог, професор Петербурзького й Київського університетів. Викладав у Петербурзькій Академії художеств. Редагував журнал «Пчела» (1876—1878), а також «Художественные сокровища России». Керував декоративними роботами у Володимирському соборі в Києві. Був близький до кола передвижників. Літературний псевдонім Прахова — «Профан».

<sup>28</sup> «Пчела. Русская иллюстрация» — російський щотижневий журнал ліберального напрямку з питань мистецтва, літератури, політики і громадського життя. Виходив у Петербурзі (1875—1878). Редактором і видавцем його був М. Й. Микешин, зав. художнім відділом — А. В. Прахов. В ілюстраціях журналу популяризувалися твори художників-реалістів.

<sup>29</sup> Микешин, Михайло Йосипович (1836—1896) — російський скульптор і ілюстратор. У 1852—1858 рр. вчився в Петербурзькій Академії художеств. Був близький до художників кола Т. Г. Шевченка. 1859 р. на конкурсі проектів пам'ятника «Тисячоліття Росії» (для Новгорода) був схвалений проект Микешина. У 1860—1880 рр. за участю або під керівництвом Микешина були створені пам'ятники Грейгу, «Перемогам російського флоту», адміралові Нахімову, Єрмакові, Катерині II, у 1888 р. — Богданові Хмельницькому в Києві. Незважаючи на прагнення художника до зовнішнього ефекту, пам'ятники Микешина в цілому відзначаються декоративним розмахом, пластичністю композиції. З графічних його робіт слід назвати «Ілюстрований кобзар» Т. Г. Шевченка (1896), ілюстрації до творів М. В. Гоголя, М. О. Некрасова.

<sup>30</sup> Шишкін, Іван Іванович (1832—1898) — російський пейзажист, живописець і гравер, член-засновник Товариства пересувних художніх виставок, організованого 1870 р. найбільш демократичними художниками Росії. Переважна більшість робіт Шишкіна присвячена російському лісовому пейзажеві. Офорти художника, які відомі мистецтвознавцям Стасов оцінював вище за живописні його праці, відзначаються гранично ясною мовою й віртуозністю штриха. Найбільш відомі картини Шишкіна — «Рубка в лісі» (1867), «Сосновий бір» (1872), «Лісова глухомань» (1872), «Жито» (1878), «Заповідний бір» (1881), «Пасіка» (1882), «Среди долины ровныя...» (1883), «Корабельний гай» (1898), «Ранок у сосновому лісі» (1889).

<sup>31</sup> «М. Д. К.» — Микола Дмитрович Кузнецов (1850—1930), український художник. Вчився в Петербурзькій Академії художеств (1876—1880). Пізніше (1895—1897) працював в Академії як керівник майстерні батального живопису. З 1895 р. — академік. Був активним членом Товариства пересувних художніх виставок, одним із засновників створеного в Одесі Товариства південноросійських художників. Картини Кузнецова «У свято» (1879), «Об'їзд володінь» (1879), «На заробітки» (1882) свідчать про демократичний напрямок творчості художника, про його велику живописну майстерність, яка особливо виявилася в умінні передавати сонячне світло. Пензлеві М. Кузнецова належить багато портретів російської інтелігенції — І. І. Мечникова (1885), І. Ю. Рєпіна (1885), В. М. Васнецова (1891), П. І. Чайковського (1893) та ін.

<sup>32</sup> Журавльов, Фірс Сергійович (1836—1901) — російський художник, жанрист, близький до передвижників своїми ідейними принципами. Переважна більшість його композицій присвячена викриттю пошлості побуту й правів російського купецтва. Найбільш відомі твори Журавльова — «Кредитори описують майно вдови» (1868),

«Приїзд візника додому» (1868), «Носильник» (1874), «Перед вінчанням» (1874), «Купецькі поминки».

<sup>33</sup> Можливо, мова йде про художника Володимира Доватовича Орловського, відомого українського пейзажиста.

<sup>34</sup> Александровський, Степан Федорович (1842—1906) — російський художник-аквареліст. Малював переважно портрети. Вчився в Петербурзькій Академії художеств, з 1874 р. — академік акварельного живопису.

<sup>35</sup> Будкевич, Йосиф-Казимир Костянтинович (1841—1895) — український художник, життя якого пов'язане з м. Києвом. Учився в Петербурзькій Академії художеств (1866—1873). Створив серію рисунків і портретів, присвячених російсько-турецькій війні 1877 р. Значний інтерес мають його етюди з подорожі до Алжіру (1885). В 1878—1879 рр. працював у Київській рисувальній школі.

<sup>36</sup> Барон Клодт (Клодт фон Юргенсбург), Михайло Костянтинович (1832—1902) — російський художник-пейзажист, один з членів-засновників Товариства пересувних художніх виставок. Картини Клодта великою мірою сприяли пробудженню інтересу до національної теми в пейзажному вітчизняному живопису. Найбільш відомі його пейзажі — «На ниві» (1872), «Вечірній краєвид у селі Орловської губернії» (1874).

<sup>37</sup> Бегтров, А. І. — власник магазину естампів у Петербурзі, де на комісійних началах продавалися твори художників.

<sup>38</sup> Мурашко помилився, називаючи Крачковського Євстахій Олександрович. Справжнє його ім'я — Йосип Євстахійович.

Й. Є. Крачковський (1854—1914) — учень М. К. Клодта у Петербурзькій Академії художеств. За картину «Лісова річка» одержав 1886 р. звання академіка. Характерною рисою пейзажів Крачковського є ретельність письма. Такі, наприклад, «Павловськ» (1884), «Весна в Криму» (1882). Незважаючи на елементи салонності в деяких творах художника, він виступав переважно як представник реалістичного напрямку. Брав участь, головним чином, в академічних виставках.

М. І. Мурашко вважав, що картини Крачковського епігонські, повторюють значною мірою той шлях, який пейзажне мистецтво вже пройшло.

<sup>39</sup> Богданов, Іван Петрович (1855—1932) — російський художник-жанрист, член Товариства пересувних виставок. Закінчив Московське художнє училище живопису, скульптури і зодчества (1889). Темою його картин завжди було безправ'я бідного селянства. Такі, наприклад, «По розрахунок» (1890), «Новачок» (1893). Богданов успішно працював за радянських часів.

<sup>40</sup> Тарновський, Василь Васильович (1837—1899) — збирач і колекціонер української старовини. На основі збірки Тарновського, зокрема його унікальної колекції українських портретів, було створено Чернігівський музей.

У маєтку Тарновських у с. Качаївці гостювали в різні часи представники російської й української інтелігенції. Серед них були Т. Г. Шевченко, О. О. Агін, В. І. Штернберг, С. С. Гулак-Артемовський, І. Ю. Рєпін, К. О. Трутовський.

<sup>41</sup> Кочубей, Петро Аркадійович (1825—1892) — голова Петербурзького технічного товариства і почесний член Академії наук з 1882 р.

<sup>42</sup> Бейдеман, Олександр Єгорович (1826—1869) — російський художник, вчитель



відомого баталіста В. В. Вередагіна. Вчився в Петербурзькій Академії художеств. Працював у галузі ілюстрації, пейзажу й релігійного живопису. За картину «Руф на ниві Вооза» одержав у 1860 р. звання академіка. Співробітник журналу «Ералаш». Близький приятель художника Л. М. Жемчужникова, разом з яким (та з Лагору Л. Ф.) створив портрет міфічного Козьми Пруткова. Брав участь у виданні Жемчужникова «Живописная Украина» (1861—1862), присвяченому пам'яті Т. Г. Шевченка.

<sup>43</sup> Боголюбов, Олексій Петрович (1824—1896) — російський художник-мариніст, автор патріотичних картин, присвячених історії російського флоту. Серед них — «Гангутський бій» (1876), «Битва на Красній гірці». Морські пейзажі Боголюбова приваблюють правдивістю й поетичністю. Такі, наприклад, «Гирло Неви» (1872), «Краєвид Кронштадта» (1873). У м. Саратові Боголюбов заснував рисувальну школу й музей імені Радіщева.

<sup>44</sup> Клевер, Юлій Юлійович (1850—1924) — російський художник-пейзажист. Учився в Петербурзькій Академії художеств. У 1876 р. одержав звання художника за картини «Зима» і «Перший сніг на зораному полі». Серед кращих його пейзажів — «Одвічний ліс» (1880), «Зима» (1882), «Рибальське село» (1887). Поряд з реалістичними картинами створив велику кількість салонних пейзажів.

<sup>45</sup> Іванов, Олександр Андрійович (1806—1858) — російський живописець, який у рамках євангельської релігійної теми один з перших поставив питання про визволення народних мас. Незважаючи на суперечності і деяку обмеженість світогляду О. Іванова, він багато в чому визначив шляхи піднесення російського мистецтва у другій половині XIX ст.

Більшу частину свого життя художник присвятив створенню картини «З'явлення месії народові» (1837—1858), про яку Рєпін писав: «...своєю ідеєю вона близька серцеві кожного росіянина. Тут зображено пригнічений народ, який жадає слова волі, йде дружною юрбою за палким проповідником». (И. Е. Репин и В. В. Стасов, Переписка, т. I, «Искусство», М., 1948, стор. 38). З картин Іванова широко відомі «Аполлон, Гіацинт і Кіпаріс» (1831—1834), «З'явлення воскреслого Христа Марії Магдаліні» (1833—1835), а також численні етюди до картини «З'явлення месії народові».

<sup>46</sup> Боль, Фердінанд (1618—1680) — голландський живописець і гравер. Був дуже популярний як портретист, працював у м. Амстердамі. Живописною манерою Боль наближається до свого вчителя Рембрандта. Найбільш відомі його роботи — «Портрет Єлизавети Бас» (1642), «Сон Іакова».

<sup>47</sup> Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606—1669) — великий голландський художник, у творчості якого найбільш яскраво втілено прогресивні демократичні тенденції голландського живопису. Життєво правдиві, глибоко емоційні образи його картин і портретів свідчать про велику любов митця до простого народу. Як графік Рембрандт — неперевершений майстер офорта. Найбільш відомі його роботи — «Даная» (1636), «Повернення блудного сина» (1669), «Нічний дозор» (1642), портрети Саскії (1633), Яна Стікса (1654), «Старик-єврей» (1654), автопортрети.

<sup>48</sup> Каналетто (Антоніо Канале) (1697—1768) — представник венеціанської школи живопису, автор численних пейзажів, що уславляють красу рідного йому міста — Венеції. Майстерність художника виявилась особливо яскраво в умінні реалістично

поєднувати красу архітектури з буденним життям міста. Каналетто широко відомий і як рисувальник та офортист.

<sup>49</sup> Перов, Василь Григорович (1833—1882) — один з зачинателів демократичного напрямку в російському живопису. Як художник і як педагог Московського художнього училища живопису, скульптури і зодчества зробив великий вплив на розвиток вітчизняного мистецтва. Викривальні картини Перова «Сільський хресний хід на великдень» (1861), «Чаювання в Митіщах поблизу Москви» (1862), «Проводи покійника» (1865) засуджували кріпосний лад Росії. Такі його твори, як «Трійка. Учні майстрові везуть воду» (1866), «Останній шинок біля застави» (1868) перегукувалися своєю ідейною змістовністю з поезією Некрасова. Пензлеві художника належить також ряд вдумливих, глибоко психологічних портретів: Островського (1871), Достоевського (1872) та ін. В останні роки життя Перов розірвав з Товариством пересувних художніх виставок.

<sup>50</sup> Мясоедов, Григорій Григорович (1835—1911) — відомий художник-реаліст, один із засновників Товариства пересувних художніх виставок. Брав активну участь у житті Київської рисувальної школи. 1900 р. написав доповідну записку в Петербурзьку Академію художеств про стан школи. Картини Мясоедова «Земство обідає» (1872), «Посуха» (1878), сповнені співчуття до долі бідного селянства, змальовують його безправ'я в царській Росії. Крім картин з селянського побуту, відомі історичні полотна художника — наприклад, «Дідусь російського флоту» (1871), а також портрети і пейзажі.

<sup>51</sup> Чиркін, Олександр Дмитрович — російський художник. З 1873 р. супроводив пересувні художні виставки. Експонент Товариства.

<sup>52</sup> Івачов, Павло Адрианович (1844—?) — художник, який супроводив пересувні художні виставки.

<sup>53</sup> Біляшівський, Микола Федотович (1867—1926) — етнограф і археолог, видатний знавець українських старожитностей. Був беззмінним директором Київського міського музею (нині Державний музей українського мистецтва) з дня заснування його по 1923 р.

<sup>54</sup> Савицький, Костянтин Аполлонович (1844—1905) — російський художник, член Товариства пересувних художніх виставок. У творчості Савицького, наприклад у картині «Ремонтні роботи на залізниці» (1874), глибоко відображено тему важкої праці робітника. Вдумливе вивчення життя селянства, психології пригнічених народних мас позначилося на кращих картинах художника. Найбільш відомі з них — «Зустріч ікони» (1878), «На війну» (1880), «Панахида на 9-й день на кладовищі» (1885).

<sup>55</sup> Забелло, Пармен Петрович (1830—1917) — російський скульптор. Вчився у Петербурзькій Академії художеств (1856—1857). За погруддя членів родини Кочубеїв одержав звання академіка. Найбільш відома скульптура Забелло — пам'ятник О. І. Герцену в Ніцці. Йому також належать портрети Т. Г. Шевченка, М. Є. Салтиков-Шчадріна, О. С. Пушкіна.

<sup>56</sup> Ге, Микола Миколайович, жив біля с. Плиски на Чернігівщині.

<sup>57</sup> Люцій Вер (Люцій-Елій-Цезоній Коммод, 131—168 н. е.) — співправитель римського імператора Марка Аврелія.

<sup>58</sup> Шкляревський, Олексій Сергійович (1837—1906) — ординарний професор Київського університету по кафедрі медичної фізики, автор численних праць. 1873—1875 рр. друкував у газеті «Киевлянин» критичні огляди пересувних художніх виставок.

<sup>59</sup> Павлов, Платон Васильович (1823—1895) — професор російської історії, ліберальний громадський діяч, засновник недільних шкіл — спочатку в Києві, а згодом у Петербурзі. Був на засланні за промову під час святкування тисячоліття Росії в 1862 р.

<sup>60</sup> Орловський, Володимир Донатович (1842—1914) — український художник-пейзажист. Художню освіту здобув у Петербурзькій Академії художеств (1861—1868), де вчився у пейзажиста Боголюбова. У Петербург В. Орловський потрапив 1861 р. з листом від свого першого вчителя І. М. Сошенка, адресованим до Т. Г. Шевченка. Великий український поет брав участь у влаштуванні Орловського до Академії.

Орловський був постійним учасником академічних виставок. Його роботам властиві закінченість і ретельність письма. Такі, наприклад, картини: «Жнива» (1882), «Перед шквалом» (1878), «На сінокосі», «Рибалки» (1877), «Затишшя» (1890). У пейзажах Орловського широко відображено природу України, середньої смуги Росії, Криму.

<sup>61</sup> Пимоненко, Микола Корнилович (1862—1912) — український художник-жанрист. Вчився у Київській рисувальній школі, пізніше деякий час — у Петербурзькій Академії художеств. Був активним учасником пересувних виставок. Майже всі твори Пимоненка присвячені побутові українського селянства. Хоч більшість картин художника не піднімає глибоко соціальних проблем, вони позначені широю симпатією до простого народу, тонким знанням його життя. Такі «Весілля в Київській губернії» (1891), «Ворожіння» (1888), «Самосуд» (1900), «Перед грозою» (1906), «Збирання сіна на Україні» (1907). Картини Пимоненка користувалися на Україні великим успіхом.

<sup>62</sup> Маковський, Костянтин Єгорович (1839—1915) — російський живописець, один із засновників Товариства пересувних художніх виставок. Учився в Московському училищі живопису, скульптури і зодчества та у Петербурзькій Академії художеств. 1863 р. був учасником бунту 14 проти засилля рутини в академії. У ранні роки створив популярні картини «Похорон у селі» і «Діти, що тікають під час грози» (1872), «Портрет співака Петрова» (1870), «Олексіч». Після виходу з Товариства К. Маковський писав зовні ефектні, проте малозмістовні портрети і картини. Найбільш визначний його твір цього періоду — «Мінін на Нижегородській площі» (1896).

<sup>63</sup> Веласкес, Дієго де Сільва (1599—1660) — один з найвидатніших живописців світу. Хоч більшу частину життя він творив як придворний художник іспанського короля Філіппа IV, картини і портрети Веласкеса пройняті гуманізмом і народністю. Лаконічні формою, блискучі художнім виконанням, вони становлять визначний етап у розвитку світового мистецтва. Найбільш популярні з них — «Вакх» (1626—1628), «Здача Бреди» (1634—1635), «Меніни» (1656), «Прялі» (близько 1657 р.), «Портрет Філіппа IV» (1632), «Портрет папи Інокентія X» (1650).

<sup>64</sup> Агін, Олександр Олексійович (1817—1875) — російський художник, автор широко відомих ілюстрацій до «Мертвих душ» М. В. Гоголя, в яких піднявся до справжніх висот викривання. Крім того він ілюстрував повість Є. П. Гребінки «Заборов» (1844),

нарис І. І. Панаєва «Петербурзький фейлетоніст» (1845), поему І. С. Тургенєва «Пошук» (1846) та ін.

Рисунки Агіна до біблії виконані між 1841—1845 рр. («Ветхий завет в картинках», СПб, 1846).

<sup>65</sup> Чирка, Пилип Антонович (1859 р.—?) — учень Київської рисувальної школи, згодом — Петербурзької Академії художеств (1879—1891). Одержав другу золоту медаль за програму «Привал кавалерії». На 19-й виставці передвижників (1891) експонував картину «Неохайна вихованка».

<sup>66</sup> Ярошенко, Микола Олександрович (1846—1898) — російський художник, активний член Товариства пересувних художніх виставок. Характерні риси творчості Ярошенка — прогресивна тенденційність, ширість і прямота у постановці навіть політичних питань. Дуже популярні такі його картини, як «Кочегар» (1878), «В'язень» (1878), «Всюди життя» (1888), а також портрети — П. А. Стренетової (1884) та філософа й поета В. С. Соловйова (1895).

Картина Ярошенка «Студент» написана 1881 р.

<sup>67</sup> Трутовський, Костянтин Олександрович (1826—1893) — відомий жанрист і ілюстратор. Більшу частину своєї творчості він присвятив темам з життя українського селянства. Реалістичні картини Трутовського відіграли визначну роль у розвитку вітчизняного демократичного мистецтва, особливо в 50-і—60-і роки. Твори його тематично близькі до творчості Гоголя й Шевченка. Серед досить великої спадщини Трутовського — картини «Пан» (1853), «Хоровод у Курській губернії» (1860), «Весільний викуп» (1881), «Хворий» (1883), численні ілюстрації до творів М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Лермонтова, О. Пушкіна. Поміж робіт художника, особливо в 70-і роки XIX ст., трапляються дещо солодкуваті, малохудожні твори, в яких життя селянства трактується іділічно.

Вплив Трутовського позначився в основному на тематиці творчості Пимоненка, на виборі сюжетів і їх трактуванні.

<sup>68</sup> Соколов, Іван Іванович (1823—1918) — російський художник-жанрист, близький до кола послідовників Т. Шевченка, приятель Трутовського. Написав, переважно у 50-і—70-і роки, ряд картин з життя українського селянства. Серед них — «Проводи рекрутів» (1851—1860), «З базару», «Ворожіння на вінках», «Українське весілля», «Ніч під Івана Купала».

Картину «Проводи рекрутів», яка експонувалася на академічній виставці 1860 р., дуже високо оцінювала тогочасна демократична критика за її викривальну спрямованість.

<sup>69</sup> Платонов, Харитон Платонович (1842—1907) — український художник, викладач Київської рисувальної школи (1880—1900). Вчився в Петербурзькій Академії художеств (1859—1870). У 1893 р. одержав звання академіка. З картин Платонова найбільш відомі «Маленька няня», «Наймичка», «Остап Вересай», «Циганка». Більшості його творів, особливо образами селянських дітей, властива деяка сентиментальність, зовнішня красивість.

<sup>70</sup> Клименко Олексій Х. — спочатку учень, згодом репетитор Київської рисувальної школи.

<sup>71</sup> Васютинський, Антон Федорович (1858—1935) після закінчення Київської рисувальної школи вчився в Петербурзькій Академії художеств (1882—1888), де за програму «Геркулес убиває гідру» одержав золоту медаль і пенсіонерство. 1889 р. був відраджений за кордон. 1908 р. одержав звання академіка медальєрного мистецтва. Працював старшим медальєром Петербурзького монетного двору. Виконав такі роботи, як медаль Російського товариства птахівництва (1886), «Голова Ахіллеса» (1887).

<sup>72</sup> Зайденберг, Савелій Мойсейович (Говелій Шоель Мошков) (1862—1942) після закінчення школи вступив до Петербурзької Академії художеств (1885—1891). За програму «Апостол Павло зціляє кривого» 1890 р. одержав другу золоту медаль. Серед його картин — «Ремонт шляху», «Польова дорога», «Ярмарок».

<sup>73</sup> Маковський, Юхим Михайлович — учень Київської рисувальної школи, згодом викладач рисування в Нижньотатигільській гімназії на Уралі. Написав спогади про школу — «Из недавнего прошлого» (1905), які почасти використав Мурашко, працюючи над своїми «Спогадами старого вчителя». У «Спогадах» Маковського читаємо: «Перше, що вразило мене при першому відвіданні школи,— що це не була школа в повному казенному розумінні цього слова, створена нашою бюрократією на підставі різних циркулярів, наказів, відношень за безконечними номерами; ні, це був справді храм вільного від усякої канцелярщини мистецтва. Не було тут ні його превосходительства пана директора, ні інспектора й іншої челяді, що вносила з собою всюди, подібно до гоголівського Петрушки, у кожную живу справу якусь затхлість, від якої стає гидко і крутиться голова у свіжій людини, що переступила поріг подібної установи, де вже по швейцару, що зустрічає вас і відчиняє двері, ви одразу можете визначити, куди попали. Ні, це була школа мистецтв у цілковитому й чистому розумінні цього слова, в ній був завідувачий М. І. Мурашко, були в нього помічники з його ж учнів старшої і більш талановитої групи, це був ікс і ігрек тощо. Але насамперед це були люди, що безмежно й любовно присвятили себе служінню мистецтву і посильному тлумаченню його ближнім без будь-якого лукавства чи фарисейства». («Из недавнего прошлого (Воспоминания о школе)», стор. 1—3, архів Київського державного музею українського мистецтва).

<sup>74</sup> Григорович, Дмитро Васильович (1822—1899) — російський письменник, представник натуральної школи. Йому належить ряд популярних повістей і романів з народного життя: «Село» (1846), «Антон Горемика» (1847), «Рибалки» (1853), «Переселенці» (1855—1856). У 50-і роки співробітничав у журналі «Современник». Усе життя активно працював у галузі образотворчого мистецтва, понад 20 років був беззмінним секретарем Товариства заохочення художеств. Організував при Товаристві рисувальну школу й художній музей.

<sup>75</sup> Бодмер, Генріх (1814—1901) — швейцарський гравер.

<sup>76</sup> Дорінї, Нікола (1657—1746) — французький рисувальник і гравер. Техніка виконання його гравюру відзначається своєрідним застосуванням голки і різця. Особливу популярність здобув гравюрами з творів Рафаеля.

<sup>77</sup> «Станчик» — перший твір Яна Матейка (1862), яким автор утвердив себе як оригінальний історичний живописець. Блазень польського короля Сігізмунда Старого

Станьчик — персонаж багатьох пізніших творів художника. У картині «Станьчик під час бадю при дворі королеви Бони в час сповіщення про падіння Смоленська» Станьчик виступає в ролі патріота, якому ближча, ніж усім іншим, доля Польщі. Обличчя Станьчика — автопортрет Матейка.

<sup>78</sup> Рєпін, Ілля Юхимович (1844—1930) — яскравий представник російського демократичного мистецтва передвижників. Його творчість — одна з найвизначніших віх в історії вітчизняного мистецтва другої половини XIX — початку XX ст.

Картини Рєпіна, високохудожньої своєю формою, були присвячені найбільш пекучим питанням сучасності і часто мали політичне спрямування. У галереї створених Рєпіним портретів глибоко втілено характери зображених осіб, серед яких — широке коло прогресивних діячів того часу, а також класичні образи представників народу. Всесвітньовідомі такі полотна художника, як «Бурлаки на Волзі» (1870—1873), «Протодияков» (1877), «Мужик з лихим оком» (1877), «Запорожці» (1880—1891), «Хресний хід у Курській губернії» (1880—1883), «Не чекали» (1883), «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 р.» (1885).

<sup>79</sup> Глоба, Микола Васильович (1859—?) після закінчення Київської рисувальної школи вчився в Петербурзькій Академії художеств як живописець (1878—1887). Пізніше був директором Строгановського училища технічного рисування.

<sup>80</sup> Крижицький, Костянтин Яковлевич (1858—1911) — російський пейзажист. Вчився в Київській рисувальній школі і в Петербурзькій Академії художеств (1877—1885). Академік, дійсний член Академії художеств. Найвизначніші з його пейзажів — «Дуби» (1884), «Збирається гроза» (1885), «Зима» (1902), «Оранка» (1904). Ретельність письма, вдало обраний мотив природи і поетичність ряду полотен здобули Крижицькому популярність. Проте більшість робіт художника, хоч ефектних мотивом і трактуванням освітлення, позбавлена справжнього відчуження життя природи. Виставлявся Крижицький, головним чином, на академічних виставках.

<sup>81</sup> Серов, Валентин Олександрович (1865—1911) — російський художник-портретист, до вступу в Академію — учень І. Ю. Рєпіна. В Академії художеств вчився у П. Чистякова (1880—1884). Портрети Серова відзначаються широтою задуму, глибиною психологічної характеристики, блискучою живописною технікою. Найбільш відомі з них — «Дівчинка з персиками» (1887), «Дівчина, освітлена сонцем» (1888), «Портрет художника Левітана» (1893), «Портрет артистки Єрмолової М. М.» (1905), «Портрет О. К. Орлової» (1910). Серов працював також у галузі пейзажного й історичного живопису, ілюстрації і станкової графіки (офорт).

У 1877—1878 рр. В. Серов учився в Київській рисувальній школі.

<sup>82</sup> Вжещ (Вржещ), Євген Ксаверійович (?—1917) — автор численної кількості пейзажів, які експонувались, головним чином, на київських виставках. Мотивами для творів художника найчастіше були околиці Києва.

<sup>83</sup> Вершинін, Ілля Євгенович (1859—1913) вчився у Петербурзькій Академії художеств (1880—1887). Згодом працював у мозаїчних майстернях Академії на посаді старшого мозаїчиста. У 1890 р. був відряджений за кордон для вдосконалення у мозаїчному мистецтві.

<sup>84</sup> Горонович В. Я. — художник-пейзажист.

<sup>85</sup> Косиченко, Іван Васильович — спочатку учень, а потім викладач Київської рисувальної школи.

<sup>86</sup> Пузиревський, Павло Ілліч (1860—?) 1890 р. закінчив Петербурзьку Академію художеств, одержавши звання класного художника III ступеня пейзажного живопису.

<sup>87</sup> Жук, Михайло Іванович (нар. 1883 р.) — художник. Після закінчення Київської рисувальної школи вчився в Московському училищі живопису, скульптури і зодчества, а згодом у Краківській Академії художеств у Яна Станіславського й Виспянського. Багато працював як графік. Деякі твори Жука позначені впливом модерну. Серед його робіт — «Портрет М. Коцюбинського», «Портрет В. Модзалевського».

<sup>88</sup> Фабриціус, Вільгельм (Василь) Іванович (1845—1895) — доктор філософії, геології і астрономії. Працював у Київській обсерваторії і астрономом-спостережником Київського університету. З 1884 р. викладав перспективу в Київській рисувальній школі.

<sup>89</sup> Месмахер, Максиміліан-Едуард Єгорович (?—1906) — архітектор, професор-академік, будівник і перший директор (1877—1896) училища технічного рисуння барона Штігліца в Петербурзі. У цьому ж училищі викладав історію орнаменту й стилів.

<sup>90</sup> Рафаель Санті (1483—1520) — великий італійський живописець епохи Відродження, автор широко відомих картин: «Мадонна Конестабіле» (близько 1504 р.), «Мадонна Грандука» (1505), «Сікстинська мадонна» (1515—1519) та великої кількості портретів, серед яких знаменитий портрет папи Льва X (близько 1518 р.). Пензлемі Рафаеля належать також славязовісні монументальні розписи, зокрема розпис у Ватікані. Творчість його відзначається гармонічним поєднанням тонкого колориту з чітким рисунком і ясною композицією. В картинах художника втілено високий ідеал краси того часу.

<sup>91</sup> Єгоров, Олексій Єгорович (1776—1851) — російський художник, живописець і педагог Петербурзької Академії художеств, представник академічного мистецтва. Серед його робіт — «Сусанна» (1813), «Катування Спасителя» (1814), розписи в Казанському соборі в Петербурзі.

<sup>92</sup> Харламов, Олексій Олексійович (1842—?) — російський художник, портретист і жанрист, брав участь у пересувних виставках. Хоч його твори подекуди мали низку позитивних якостей щодо форми, суттю вони відрізнялися від творчих устремлінь передвижників. В основному він писав голівки або фігурки дітей, часто циганських чи італійських. Серед них — «Голова циганського хлопчика» (1870), «Капризуха», «Мрійниця», «Невдоволена дівчинка», «Мильні бульбашки». Найбільш значні твори Харламова — портрети О. А. Третякової (1875), І. С. Тургенєва (1875), П. П. Демидова (1884).

<sup>93</sup> Пимоненко М. К. повернувся з Академії художеств у 1884 р. і з другої половини 1884 навчального року почав педагогічну діяльність у Київській рисувальній школі.

<sup>94</sup> Мурашко помилився. У 1885 р. Пимоненко написав картину «Гальорка», а не «Страшний четвер». Останній був створений 1887 р.

<sup>95</sup> Іоанн Христитель (Іоанн Предтеча) — основний персонаж картини Олександра Іванова «З'явлення месії народів».

<sup>96</sup> Андреев, Володимир Антонович (1872—?) — учень Київської рисувальної школи, а згодом Петербурзької Академії художеств (1890—1893). Особливий інтерес мають його роботи в техніці офорта.

<sup>97</sup> Галаган, Григорій Павлович (1819—1888) — крупний український поміщик, близький до кола української інтелігенції. В 1871 р. заснував у Києві колегію Павла Галагана. Відомий також як етнограф і автор книги «Южно-русские песни с голоса-ми» (1857).

<sup>98</sup> За біблійною легендою, Ісаак — ветхозавітний патріарх, Ісав та Іаков — його сини.

<sup>99</sup> Дядченко, Григорій Кононович (1869—1921) — учень Київської рисувальної школи, а згодом Петербурзької Академії художеств (1889—1894), автор ряду пейзажів і портретів («Левада», «Портрет дівчинки»). За картину «Зустріч променів» 1894 р. одержав звання класного художника III ступеня. Багато творів художника виконано кольоровими олівцями. З 1895 р. Дядченко викладав у Київській рисувальній школі перспективу й анатомію.

<sup>100</sup> Костенко, Сергій Петрович (1868—1900) — український художник. Був близький до Ге, вважав себе його послідовником. На запрошення В. Васнецова брав участь у розпису Володимирського собору в Києві (за картинами Васнецова). Жанровим творам Костенка, частина яких експонувалася на пересувних виставках, притаманні оригінальність композиції, гострота характеристик. Основні роботи художника — «За уроком» (1890), «Вечір над Дніпром» (1891), «З базару» (1891), «Мороженщик» (1892), «Пралі». У 1894 р. Костенко з успіхом виставив у салоні на Марсовому полі в Парижі картину «Перед звіринецьким».

<sup>101</sup> Міщенко, Федір Герасимович (1848—?) — доктор грецької словесності, професор Київського університету.

<sup>102</sup> Сикорський, Іван Олексійович (1845—?) — професор Київського університету. З 1896 р. редагував журнал «Вопросы нервно-психической медицины». Сикорський упорядкував «Альбом 25-летия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872—1897» (Київ, 1900).

<sup>103</sup> Софійський собор у Києві — один з найвеличніших пам'яток архітектури Київської Русі, збудований 1037 р. за Ярослава Мудрого.

<sup>104</sup> Кирилівський собор — пам'ятка архітектури Київської Русі середини XII ст.

<sup>105</sup> Отмар, Валеріан Йосипович (1858—?) — учень Київської рисувальної школи. 1885—1893 рр. вчився в Петербурзькій Академії художеств, де одержав звання художника III ступеня за картину «Дівчина перших часів християнства». 1889 р. створив малюнок до вірша Т. Шевченка «Пereбендя».

<sup>106</sup> Курінний, Олександр Абакумович (1865—1944) — учень Київської рисувальної школи. Вчився у Петербурзькій Академії художеств (1891—1894). За картину «Дівчина з квітами» одержав звання класного художника III ступеня. Серед його робіт — «Гімназист» (1889), «Портрет селянина» (1897). За радянського часу займався педагогічною діяльністю.

<sup>107</sup> Михайлівський Золотоверхий монастир — видатна пам'ятка архітектури Київської Русі. Заснований 1108 р.



<sup>108</sup> Болонська школа — італійська школа живопису, що з XIV по XVII ст. об'єднувала значну кількість найвидатніших італійських художників. До їх числа треба віднести братів Карраччі — Лодовіко (1555—1619), Агостіно (1557—1602) й Аннібале (1560—1609), Доменікіно (Доменіко Цамп'єрі) (1581—1641), Гверчіно (Франческо Барб'єрі) (1591—1666), Джованні Ланфранко (1582—1647), Гвідо Рені (1575—1642), Франческо Альбані (1578—1660). Художники болонської школи вперше сформулювали принципи академізму.

У XVI ст., незважаючи на вузькість своїх принципів, болонська школа була великим художнім центром, який давав систематичну професійну освіту, прищеплював високу культуру рисунка й композиції. Основи цієї школи згодом стали канонами академізму.

<sup>109</sup> Ханенко, Богдан Іванович (1848—1917) — крупний український промисловець, високоосвічена людина свого часу, автор досліджень: «Древности Приднепровья» та «Кресты и образки».

Як наочний член Петербурзької Академії художеств Ханенко відіграв визначну роль у художньому житті Києва. Він був беззмінним головою Київського товариства любителів старожитностей і мистецтва, ініціатором і донатором створеного у Києві першого міського музею. Зібрав дуже цінну колекцію західного мистецтва, яка стала основою нинішнього Київського музею західного й східного мистецтва, та колекцію російського й українського іконопису. Він же розробив програми Київського політехнічного інституту, організував нижчі школи комерційної освіти.

<sup>110</sup> Врубель, Михайло Олександрович (1856—1910) — російський художник. Вчився в Петербурзькій Академії художеств (1880—1884) у П. П. Чистякова. Твори Врубеля відзначаються своєрідністю живописно-кольорового трактування, чіткою конструктивною побудовою малюнка. Незважаючи на риси декадентства й песимізму, властиві пізнім творам художника, в його роботах завжди є гранично виразний, яскравий образ і драматична напруженість, особливо в найулюбленішій темі Врубеля — темі демона. Найбільш відомі його роботи — «Східна казка» (1886), «Дівчинка на фоні персидського килима» (1886), «Демон» (1890), «Пан» (1899), «Демон повергнутий» (1902), ілюстрації до творів М. Лермонтова, О. Пушкіна й Л. Толстого.

<sup>111</sup> Іжакевич, Іван Сидорович (нар. 1864 р.) — український художник-ілюстратор. Учився в Київській рисувальній школі, згодом — у Петербурзькій Академії художеств. У дореволюційні часи здобув широку популярність численними рисунками в журналі «Нива», а також ілюстраціями до творів Т. Г. Шевченка. За радянських часів ілюстрував «Кобзар» Т. Шевченка, «Лісову пісню» Л. Українки, «Бориславські оповідання» І. Франка, «Пана Халявського» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. В ілюстраціях художника виявляється його уміння знайти найхарактерніший сюжет і виразну, найбільш змістовну ситуацію твору, підкреслити і розкрити основну думку письменника. Іжакевич працює також у галузі станкового й монументального живопису. Йому присвоєно звання народного художника УРСР.

<sup>112</sup> Замирайло, Віктор Дмитрович (1868—1939) — художник-монументаліст, декоратор і графік, вчився у Київській рисувальній школі. За ескізами М. Реріха виконував розпис Казанського вокзалу в Москві. Ілюстрував твори М. Лермонтова (1913),

«Подорожі Гуллівера» Д. Свіфта (1918), «Жакерію» П. Меріме (1923), «Пісню про Сокола» М. Горького (1930). Працював в Академії художеств як професор графічного факультету.

<sup>113</sup> Мурашко має на увазі картину Костенка «Перед звіринцем» (1894), про яку Рєпін писав як про краще полотно виставки.

<sup>114</sup> Бродський, Лев Ізраїльович (1848—1904) — багатий підприємець.

<sup>115</sup> Бунге, Микола Християнович (1823—1895) — публіцист і державний діяч, 1881—1886 р. — міністр фінансів, 1887 р. — голова Комітету міністрів.

<sup>116</sup> Товариство старожитностей і мистецтв утворилося 1897 р.

<sup>117</sup> Айвазовський (Гайвазовський), Іван Костянтинович (1817—1900) — широко відомий російський мариніст, автор картин «Буря» (1857), «Райдуга» (1873), «Чорне море» (1881) та багатьох інших.

<sup>118</sup> Судковський, Руфін (Руфін) Гаврилович (1850—1885) — російський живописець-мариніст. Його картини «Очаківська пристань» (1881), «Бій «Вести» з турецьким монітором», «Тиша на морі» (1883), «Дар'яльське міжгір'я» (близько 1884 р.) відзначаються правдивістю зображення південної природи, картинністю мотиву, точністю рисунка, майстерністю світлотіньового моделювання, неясковою кольоровою гамою. Незважаючи на зв'язок творчості Судковського з академічним напрямком, його можна вважати художником-реалістом.

<sup>119</sup> Ковалевський, Павло Йосипович (1843—1903) — російський живописець, автор батальних і жанрово-побутових композицій. З 1897 р. — керівник батальної майстерні Петербурзької Академії художеств. Серед його робіт — «Зустріч» (1871), «Перевизначний пункт» (1878), «Об'їзд єпархії» (1885). Більшість картин Ковалевського має певну соціально-викривальну спрямованість.

<sup>120</sup> Мещерський, Арсеній Іванович (1834—1902) — російський художник-пейзажист. 1864 р. за картини «На південному березі Криму» та «Краєвид в околицях Луги» одержав звання академіка. Більшість його картин претендує на зовнішню ефектність, позбавлена справжньої правдивості. З пейзажів Мещерського найвизначніші — «Льодохід» (1868), «Зима. Льодохід» (1878), «Нарвський рейд» (1890).

<sup>121</sup> Мадонна Рафаеля в Дрездені — «Сікстинська мадонна» (1515—1519), один з найбільш відомих у світовому мистецтві творів Рафаеля.

<sup>122</sup> Тиціан Вечелліо (нар. за одними даними 1477 р., за іншими — 1485—1490, пом. 1576 р.) — італійський живописець епохи Відродження, один з найвидатніших представників венеціанської школи, офіційний художник Венеціанської республіки. Глибоко гуманістичній творчості Тиціана властиве життєстверджуюче світосприймання. Деякі його картини, особливо останнього періоду життя художника, сповнені драматизму. Серед робіт Тиціана — велика кількість портретів, картини на міфологічні теми, релігійні і батальні, пейзажі тощо.

Картина «Успіння богоматері» («Ассунта») (1518) виконана для венеціанської церкви Фрарі.

<sup>123</sup> Каплиця св. Сікста — домовна церква пап у Ватиканському палаці в Римі. У розпису її брали участь видатні художники XV—XVI ст. ст. П. Перуджіно, Д. Гірландайо, Пінтуріккйо, С. Боттічеллі, К. Росселлі, Мікеланджело, Л. Сіньйореллі.

<sup>124</sup> Мікеланджело Буонарроті (Мікеланджело ді Лодовіко ді Леонардо ді Буонарротто Сімоні) (1475—1564) — італійський живописець, скульптор і архітектор епохи Відродження. Твори художника відзначаються величчю задуму, напруженістю й великою драматичною силою. Героям їх властиві могутні почуття і переживання. Всесвітньовідомі роботи Мікеланджело — «Оплакування Христа» (1498—1501), «Давид» (1501—1504), «Мойсей» (1515—1516), гробниця Юлія II (1505—1545), усипальні Медичі (1520—1534), проекти собору св. Петра в Римі та площі Капітолія, розпис Сікстинської каплиці у Ватікані (1508—1541).

<sup>125</sup> Станци Рафаеля — парадні кімнати Ватиканського палацу, розписані самим Рафаелем, або разом з його учнями, або учнями без участі Рафаеля, але за його рисунками. Найбільш відомі з цих творів художника — Станци делья Сеньятура (1509—1511) та д'Еліодора (1511—1514).

<sup>126</sup> Горбунов, Іван Федорович (нар. в 30-х роках XIX ст., пом. 1895 р.) — відомий артист і оповідач сцен з народного побуту. Був близький до О. М. Островського. Виконанням ролей в його п'єсах здобув собі велику популярність. Працював у Малому театрі в Москві і в колишньому Александрінському театрі у Петербурзі. Серед сучасників мав значний успіх своїми оповіданнями, пройнятими гумором і знанням народного побуту, які сам успішно розповідав. Як літератор виступав у журналах «Искра», «Современник», «Отечественные записки» та ін. Влучні фрази Горбунова стали загальноживаними; ними часто користувався В. І. Ленін.

<sup>127</sup> Горжковський, Мар'ян Владиславович (1830—1911) — літератор, етнограф, друг Яна Матейка. З 1876 р. до самої смерті великого художника Горжковський був учителем його сина і секретарем школи образотворчих мистецтв у Кракові, посаду директора якої займав Матейко.

<sup>128</sup> «Іоанна д'Арк» закінчена 1886 р. Цю картину Матейко мав намір подарувати Франції на спомин про польсько-французькі зв'язки в часи Паризької комуни.

<sup>129</sup> Св. Стефан — собор у Відні, одна з відомих готицьких пам'яток архітектури. Заснований 1144 р., він у 1326 р. і пізніше багато разів добудовувався.

<sup>130</sup> Канова, Антоніо (1757—1822) — представник класицизму в скульптурі Італії. Твори його відзначаються ефектністю й декоративністю. «Тезей — переможець Мінотавра» — одна з ранніх скульптур Канови (1781—1782).

<sup>131</sup> У буквальному перекладі живопис «аль фреско» (al fresco або a il fresco) означає — «живопис на свіжому повітрі». Мурашко має на увазі декоративний настінний живопис, виконаний на свіжій штукатурці.

<sup>132</sup> Взимку і на початку весни 1884—1885 р. М. О. Врубель працював у Венеції над ескізами до розпису Кирилівської церкви. До цього періоду відноситься портрет М. І. Мурашка на березі моря. Про життя художника в Венеції відомо в основному зі спогадів Мурашка.

<sup>133</sup> Мова йде про Емілію Львівну Прахову (1852—1927), дружину А. В. Прахова.

<sup>134</sup> Піацца сан Марко — площа св. Марка у Венеції, яка славиться чудовим ансамблем навколишніх будівель (Кампаніла, Стара бібліотека, Аркади, Вежа годинників, Палац дожів, собор св. Марка).

<sup>135</sup> Мурашко має на увазі Джованні Белліні (близько 1430—1516) — одного із

засновників венеціанської школи живопису. Видатні учні художника, з яких найбільш відомі Джорджоне і Тіціан, сприйняли у Белліні найвизначніші риси його творчості — тонку характеристику, силу й інтенсивність кольору.

<sup>136</sup> Тьєполо, Джованні-Баттіста (1696—1770) — один з останніх представників венеціанської школи живопису, автор великої кількості декоративних панно, позначених сміливістю пензля. Виразні і монументальні образи оптимістичних, життєстверджуючих творів Тьєполо часто уславлюють патріотичний обов'язок, відвагу й мужність. У Венеційському палаццо Лабіа пензлем Тьєполо належать «Епізоди з історії Клеопатри й Антонія».

<sup>137</sup> «Св. Цецилія» (1514—1515) Рафаеля знаходиться в Болонській пінакотеці (музей).

<sup>138</sup> Степанов, Клавдій Петрович (1854—1910) — російський художник. Про його роботу для музею образотворчих мистецтв ім. Пушкіна В. Д. Поленов казав: «Клавдій Степанов написав фриз з грецького життя. Дуже сухо, як він завжди пише, але не бездарно» (О. В. Сахарова, В. Д. Поленов, «Искусство», М.—Л., 1950, стор. 445).

<sup>139</sup> Вінеа, Франческо (1845—1902) — флорентійський живописець. Здобув собі широку популярність, головним чином, мініатюрними побутовими картинками, в яких використовував костюми XVI—XVII ст. ст.

<sup>140</sup> Мейссоньє, Жан-Луї-Ернест (1815—1891) — відомий французький художник, автор історичних і батальних композицій. Його твори, здебільшого великого формату, відзначаються документальною точністю в передачі подій, старанністю й віртуозністю мініатюрного живопису. Це «Французька кампанія. 1814» (1864), «Суперечка» (1855), «Фрідланд. 1807» (1875), «Шлях до міста Антії».

<sup>141</sup> Кіпренський, Орест Адамович (1782—1836) — видатний російський портретист. Характерною рисою його творів була поети́зація людини і благородство образів. Такі «Портрет хлопчика Челішева» (близько 1809 р.), портрети М. С. Мосолова (1811), В. А. Жуковського (1816), О. С. Пушкіна (1827).

Говорячи про замовлення Флорентійської Академії художеств, Мурашко має на увазі автопортрет Кіпренського 1819 р., про який юний Олександр Іванов у своєму листі до Товариства заохочення художеств писав: «У 6-й—7-й залі знаходяться портрети живописців великих і середніх, далі — члени Академії Флорентійської. З цих останніх Кіпренський нам здавався найкращим». («Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка», вид. Михайла Боткіна, 1878, стор. 12).

<sup>142</sup> Палаццо Уффіці, палаццо Пітті — всесвітньовідомі галереї Флоренції, які мають дуже цінні художні колекції.

<sup>143</sup> Арно — ріка, яка протікає через Флоренцію. Галереї Пітті й Уффіці розташовані по обох її берегах.

<sup>144</sup> Кругла зала — Трибуна, восьмикутний зал з подвійним куполом, де зосереджено тільки шедеври мистецтва: «Поклоніння волхвів» А. Дюрера, «Венера й Амур», «Портрет кардинала Беккаделлі», «Венера з собачкою» Тіціана, «Свята родина» Мікеланджело, «Портрет Магдаліни Доні», «Портрет Юлія II», «Свята родина», «Форнаріна» Рафаеля та ін.

<sup>145</sup> Дюрер, Альбрехт (1471—1528) — німецький живописець і гравер епохи Від-

родження. Його роботам властива глибока життєва правда. Мистецтво Дюрера має демократичну спрямованість. Найбільш відомі з численних творів художника — «Марія з дитиною» (1512), «Портрет Еразма Роттердамського» (1526), «Автопортрет» (1498).

<sup>146</sup> Гольбейн, Ганс Молодший (1497—1543) — німецький художник епохи Відродження. Найвизначніші портрети його роботи — Георга Гісде (1532), Ш. Моретта (1534—1535), Ганни Клевської (1539) — глибоко типові, мають яскраві характеристики.

<sup>147</sup> Мурашко має на увазі свого учня Івана Федоровича Селезньова, що на той час жив у Римі як пенсіонер Петербурзької Академії художеств.

<sup>148</sup> Брати Сведомські — Олександр Олександрович (1848—1911) та Павло Олександрович (1849—1904) — історичні живописці, представники пізнього академізму. П. О. Сведомський учився в Дюссельдорфській Академії художеств, довгий час жив у Римі. З 1873 р. — вільний почесний общник Петербурзької Академії художеств. Разом з В. М. Васнецовим та М. О. Врубелем працював у Володимирському соборі в Києві по декоративному розпису. Серед робіт О. О. Сведомського — «На березі Тібру», «Вулиця в Помпеї», П. О. Сведомського — «Селянський дворик», «Медуза».

<sup>149</sup> Котарбінський, Василь (Вільгельм) Олександрович (1847—1921) — історичний живописець, представник пізнього академізму. Брав участь у декоративному розпису Володимирського собору в Києві.

<sup>150</sup> Ріццоні, Олександр Антонович (1836—1902) — російський художник-жанрист, представник пізнього академізму.

<sup>151</sup> У каплиці св. Сікста в Римі є грандіозний плафон і розпис люнетів та розпалубок (1508—1512) роботи Мікеланджело. Вони зображують сцени з біблійної історії, пророків і сивилл. На вівтарній стіні — «Страшний суд» (1534 або 1535—1541). Ці фрески — найбільш відомі живописні роботи художника.

Крім згаданих Мурашком художників, у Сікстинській каплиці працювали ще К. Росселі, Л. Сіньйореллі.

<sup>152</sup> Гірландайо (Бігорді), Доменіко (1449—1494) — представник флорентійської школи живопису доби раннього Відродження. Серед відомих його робіт — монументальні розписи в Сікстинській каплиці (1481), фрески в каплиці Санта Марія Новелла (1486—1490), каплиці Сассеті церкви Санта Трінїта. Багато працював у галузі портретного мистецтва.

<sup>153</sup> Перуджіно, П'єтро (П'єтроді-Крістофоро-Ваннучі) (близько 1446—1523) — видатний італійський живописець епохи Відродження, представник умбрійської школи, вчитель Рафаеля. Картини художника пройняті гуманізмом і поетичністю. Найвидатніші з них — «Передача ключів апостолам Петру» (1481), фреска у Сікстинській каплиці, «Розп'яття» (1496).

<sup>154</sup> Пінтуріккйо (Бернардіно ді Бетто) (1454—1513) — представник умбрійської школи, один з талановитих майстрів фрескового живопису епохи Відродження. Крім славновісних фресок у каплиці Буфаліні церкви Санта-Марія ін Арачелі, в апартаментах Борджіа у Ватікані (приблизно 1493 р.) та в церкві Санта Марія-дель Пополо, йому належать станкові твори, наприклад «Портрет хлопчика».

<sup>155</sup> Боттічеллі, Сандро (Алессандро-Філіппені) (1444—1510) — видатний італійський живописець епохи Відродження, представник флорентійської школи живопису. В його творчості реалістичні шукання античності сполучаються з ідеями флорентійського неоплатонізму і деякою мірою — середньовічного містицизму. Найпопулярніші роботи Боттічеллі — «Мадонна з дитиною серед ангелів» («Магніфікат»), «Весна», «Народження Венери», ілюстрації до «Божественної комедії» Данте.

<sup>156</sup> Вишеславцев О. В. — автор ряду книг з історії італійського мистецтва, а також «Очерков пером и карандашом из кругосветного путешествия в 1857, 58, 59 и 1860 годах» (СПБ, 1862).

<sup>157</sup> М. І. Мурашко, мабуть, помилився на слові. З дальшого видно, що мова йде про Бронникова, а не Реймана.

Бронников, Федір Андрійович (1827—1902) — російський історичний живописець, представник пізнього академізму, а водночас член Товариства пересувних художніх виставок. У Державній Третьяковській галереї знаходяться такі картини художника: «Гіми піфагорійців сонцєві, що сходить» (1869), «Освячення герми» (1874), «Прокляте поле». Місце страти у стародавньому Римі. Розп'яті раби» (1878) та ін.

<sup>158</sup> «Процєсія в італійському місті».

<sup>159</sup> Палаццо Фарнезіно в Римі (вілла Фарнезіно) збудований за проектом Бальтассара Томмазо Перуцці між 1508—1511 рр. Світову славу мають фрески, що прикрашають віллу, — роботи Рафаєля та його учнів.

У розпису вілли Фарнезіно брав участь і сам Перуцці.

<sup>160</sup> Семирадський, Генрих Іполитович (1843—1902) — відомий польський художник, життя якого було тісно пов'язане з Росією. Яскравий представник пізньоакадемічного живопису.

<sup>161</sup> В. Б. Антонович і М. П. Драгоманов видали «Исторические песни украинского народа» в двох томах (1874—1875). Можливо, Мурашко має на увазі видання Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы».

<sup>162</sup> Картину «Грішниця», яка експонувалась на академічній виставці в Петербурзі, Семирадський написав 1873 р. За неї художник одержав звання академіка. І. Крамської писав про цю картину Ф. Васильєву: «Тепер слід вас сповістити про найсвіжішу новину Петербурга — картину Семирадського «Грішниця» за поемою О. Толстого... Картина написана так сміливо й колоритно в розумінні добору фарб (а не органічного колориту), так міцно щодо світлотіні і так багато в ній зовнішнього руху, ефекту, що публіка просто вражена. З цього видно, що картина неабияка, і ваш покірний слуга був близько 20 хвилин під враженням її. Картина справляє вперше імпонуюче враження, і хоч уся фальш видно з першого разу, але критика мовчить, — така велика сила таланту. Талант цей не з тих, що непомітно входять в інтимне життя людини, супроводять його завжди і дедалі стають необхідніші, ні, ця налетить, схопить, примусить розум мовчати, і потім ви тільки дивуетесь, як це все могло трапитись. Ні, ми все ще варвари. Нам подобається блискуча й гучна іграшка більше, ніж справжня людська насолода». (И. Н. Крамской, Письма, «Искусство», М., т. I, 1937, стор. 173—174).

З інших картин Семирадського найбільшою популярністю користувалися «Світлі християнства» (1877), «Фріна» (1873), «Христос у Марфи і Марії» (1886).

<sup>163</sup> Третьяков, Павло Михайлович (1832—1898) — засновник широко відомої картинної галереї, яка нині існує під назвою «Державна Третьяковська галерея». Видатний прогресивний художній діяч свого часу, він був близький до кола передвижників.

<sup>164</sup> Басін, Петро Васильович (1793—1877) — живописець, портретист, представник пізнього класицизму, учень В. К. Шебуєва. Писав картини на історичні та релігійні сюжети. З 1830 р. — викладач Петербурзької Академії художеств, з 1836 р. — професор.

<sup>165</sup> Нефф, Тимофій Андрійович (1805—1876) — російський живописець і портретист. Писав картини на історичні та релігійні сюжети. Представник мистецтва салонного академізму, користувався великим успіхом у придворних колах. З 1832 р. — придворний живописець, з 1855 р. — професор Петербурзької Академії художеств.

<sup>166</sup> Картина «О. С. Пушкін на березі моря» написана І. Айвазовським разом з І. Рєпіним на честь ювілею О. Пушкіна 1887 р.

<sup>167</sup> Школі належали такі твори Семирадського: «Голова старика» та три етюди натурщиць.

<sup>168</sup> З Іваном Федоровичем Селезньовим.

<sup>169</sup> Похитонов, Іван Павлович (1850—1923) — український пейзажист, який здебільшого жив у Парижі. З 1904 р. — академік Петербурзької Академії художеств. Автор глибоко ліричних пейзажів, він у невеличких, майже мініатюрних роботах оспівував поезію повсякденності, майстерно передавав найтонші нюанси освітлення.

<sup>170</sup> Леман, Юрій Яковлевич (1834—1901) — російський художник-жанрист, представник салонного академізму. Написав багато жіночих портретів.

<sup>171</sup> Антокольський, Марко Матвійович (1843—1902) — російський скульптор, художник-реаліст. Завдяки глибокій ідейності своїх творів Антокольський належить до кращих скульпторів демократичного напрямку в російському мистецтві.

<sup>172</sup> Статуя Лаокоона — відома грецька скульптура роботи родоських майстрів III—I ст.ст. до н. е. Фахівці вважають, що знайдена 1506 р. коло Рима і широко відома композиція, можливо, є копією з оригіналу, який виявлено в 400 уламках під час археологічної експедиції 1957 р. біля містечка Сперлонга у провінції Латіна (Італія).

<sup>173</sup> Мурашко помилився: картина Бронникова звалася «Горацій читає свої сатири Меценатові» (1864).

<sup>174</sup> «Кравець» — горельєф роботи Антокольського (1864).

<sup>175</sup> Панов, Іван Степанович (1845—1883) — російський графік-ілюстратор. Вчився в Петербурзькій Академії художеств (1862—1872).

<sup>176</sup> Цю думку Мурашка поділяв і Рєпін. У відповіді на запитання мистецтвознавця С. Ернста в 1925 р. Рєпін написав: «В освіті величезний тривалий вплив [на мене] мали брати Прахови, Адріан, студент, і Мстислав, який закінчив університет у 1861 р. Прахови, доки були в Петербурзі, весь час впливали на мій розвиток. («Репинское художественное наследие», т. I, АН СРСР, М.-Л., 1948, стор. 96).

<sup>177</sup> «Поцілунок Іуди» — академічна робота Антокольського 1867 р.

<sup>178</sup> «Скупий» — академічна робота Антокольського 1865 р.

<sup>179</sup> Шестов Петро Іванович (1847—1904) — архітектор, вчився в Петербурзькій Академії художеств (1864—1870). З 1887 р. — академік.

<sup>180</sup> Успенський, Гліб Іванович (1843—1902) — російський письменник, автор блискучих нарисів з побуту робітників, майстрових, кустарів, дрібних чиновників, селян.

<sup>181</sup> «Клавіго» — трагедія Гете епохи «Бурі й натиску» (1774).

<sup>182</sup> «Інквізиція в Іспанії» або «Напад інквізиції в Іспанії на євреїв, що таємно святкують у підвалі пасху» (1863—1869) — робота Антокольського, яку в останньому варіанті він так і не здійснив. Скульптор виконав її лише з воску на дерев'яному тлі. У бронзі цей твір було вилито пізніше.

<sup>183</sup> «Іван Грозний» — скульптура Антокольського (1870—1871).

<sup>184</sup> «Спіноза» — робота Антокольського 1882 р.

<sup>185</sup> Гудон, Жан-Антуан (1741—1828) — французький скульптор, автор численних, глибоко психологічних портретів. Серед робіт Гудона — широко відома статуя Вольтера (1781), портрети Мольєра, Франкліна, Бюффона.

<sup>186</sup> Мурашко має на увазі пам'ятник І. А. Крилову роботи скульптора П. К. Клодта (1855), що знаходиться в Літньому саду в Ленінграді (тоді Петербурзі).

<sup>187</sup> П'єр Пювіс де Шаванн (1824—1898) — французький декоративний живописець, один із засновників символізму в живопису. Його картини і монументальні розписи присвячені, головним чином, алегоричним і релігійним темам.

<sup>188</sup> Мурашко має на увазі славетну «Сікстинську мадонну» Рафаеля.

<sup>189</sup> Васнецов, Віктор Михайлович (1848—1926) — російський художник-реаліст, твори якого з великим відчуттям національного характеру відображають російський епос, героїчне минуле російського народу. Працював над розписом Володимирського собору в Києві (1885—1896). Найбільш популярні його картини — «Після побоїща Ігоря Святославовича з половцями» (1880), «Альонушка» (1881), «Витязь на роздоріжжі» (1882), «Цар Іван Грозний» (1897), «Богатирі» (1881—1898). Одна з кращих робіт Васнецова у Володимирському соборі — «Богоматір».

<sup>190</sup> Софійська богоматір — Оранта Софії Київської — одна з найбільш відомих мозаїк у Софійському соборі в Києві (XI ст.). Відзначається виразністю образу, лаконізмом колориту й декоративною майстерністю.

<sup>191</sup> Мова йде про традиції візантійського мистецтва в древньоруському.

<sup>192</sup> Ажбе Антон (1862—1905) — засновник найпопулярнішої школи живопису й рисунка в Мюнхені. У роботі цієї школи деякий час брав участь відомий російський художник і мистецтвознавець І. Е. Грабар.

«У Венеції, — читаємо в автобіографії І. Грабаря («Моя життя», «Искусство», М.-Л., 1937, стор. 129), — до нашої компанії приєднався художник Микола Іванович Мурашко, старик з великою сивою бородою, засновник Київської художньої школи, який часто супроводив нас у наших мандрівках по церквах і умовляв по черзі кожного з нас — після повернення до Росії приїхати до нього в школу і налагодити там виховання за системою Ашбе».

<sup>193</sup> Жюльєн (Жюльєн), Родольф (1839—1907) — французький живописець, гравер і ілюстратор, засновник дуже популярної художньої школи (1868), відомої під назвою «Академія Жюльєна». Ця школа існувала до 1924 р. Після смерті Жюльєна нею керував його дружина.

<sup>194</sup> Імпресіонізм — напрямок у мистецтві, який набув особливого розвитку в



1870—1880 рр., спочатку у Франції, а потім і в інших країнах. Назва «імпресіонізм» походить від французького слова «impression», яким ці художники виражали своє прагнення відображати безпосередні миттєві враження. Хоч імпресіоністи боролися з академічною рутиною і мали ряд формальних досягнень у живопису, вони в своїй творчості не зачіпали важливих суспільних питань, відкидали ідейність і громадське призначення мистецтва. Усе це привело мистецтво картини до занепаду. Таким чином імпресіонізм був початком занепаду буржуазного мистецтва епохи імперіалізму.

<sup>195</sup> Рубенс, Петер-Пауль (1577—1640) — фламандський художник, творчість якого позначена великою життєстверджуючою силою навіть у трактуванні релігійних або міфологічних сюжетів. Його роботи, різноманітні змістом, мають своєрідну художню форму, блискучий малюнок і красивий живопис. Такі, наприклад, «Здвиження хреста» (1610—1611), «Зняття з хреста» (1611—1614), «Венера і Адоніс» (1615), «Чудесний лов риби» (1618), «Полювання на левів» (1618), «Вигнання Агарі» (1625), «Портрет камеристки» (близько 1625).

<sup>196</sup> Мане, Едуар (1832—1883) — французький художник, засновник імпресіонізму в живопису. Найбільш відомі роботи Мане — «Сніданок на траві» (1863), «Олімпія» (1863), «Бар у Фолі-Бержер» (1881).

<sup>197</sup> Рейсдаль, Якоб (1628 або 1629—1682) — голландський пейзажист, засновник ліричного пейзажу в світовому живопису. Працюючи на основі вивчення натури, Рейсдаль створив глибоко поетичні і завжди дуже скромні мотивом картини («Єврейське кладовище», «Кущі на дюнах», «Прибій до греблі», «Дорога в лісі»), позначені дещо меланхолійним настроєм.

<sup>198</sup> Асфальт (бітум) — прозора темно-коричнева фарба дуже гарного кольору. Найбільше користувалися нею фламандські та голландські художники.

<sup>199</sup> Дюран-Рюель — крупний паризький торговець картинами. В його галереї влаштовувалися виставки імпресіоністів.

<sup>200</sup> Барбізонці — напрямок у французькому пейзажному живопису. Назва його походить від назви села Барбізон (у лісі Фонтенбло), до якого в 60-х роках ХІХ ст. переселилася більшість паризьких художників для роботи з натури. Засновник цього напрямку — Т. Руссо. До нього приєдналися Дюпре, Добіньї, Діас де ла Пенья, Тройон, почасти Коро і Мілле, які своєю творчістю виражали протест проти академізму. Барбізонці прагнули правдиво зображати природу, відтворювати повітряну перспективу, насичувати пейзаж повітрям і світлом, проте більшості їхніх робіт властиві деяка пасивність і споглядальність.

<sup>201</sup> Можливо, мова йде про плафон у будинку Дункера у Москві. Замовлення на цей плафон Врубель одержав 1893 р.

<sup>202</sup> «Східна казка» (1886).

<sup>203</sup> «Моління про чашу» (1887) — для церкви в с. Мотовилівка, маєтку Тарновських.

<sup>204</sup> «Печорін на дивані» (1889).

<sup>205</sup> Мистецтвознавець С. П. Яремич пише: «У самому кінці 1887 року Врубель почав займатися скульптурою. Предметом його роботи був демон у великому вигляді.

Вперше я побачив Михайла Олександровича саме в цей час. Ліпив він у фігурному класі рисувальної школи Мурашка». (С. П. Яремич, Михайл Олександрович Врубель, *Жизнь и творчество*, вид. І. Кнебеля, М.).

<sup>206</sup> «Дівчинка на фоні персидського килима» (1886) — портрет дочки Дахновича, власника позичкової каси в Києві.

<sup>207</sup> Мамонтов, Сава Іванович (1841—1918) — крупний промисловець, меценат і художник-аматор. В його підмосковному маєтку Абрамцеві у 80-х роках жили і працювали І. Ю. Рєпін, В. М. Васнецов, М. М. Антокольський, В. Д. і О. Д. Поленови, В. О. Серов, М. О. Врубель.

<sup>208</sup> «Черниця» І. Ю. Рєпіна експонувалась на 16-й пересувній виставці 1888 р.

<sup>209</sup> Чистяков, Павло Петрович (1832—1919) — російський живописець, який здобув собі славу педагогічною діяльністю. Серед його учнів імена таких видатних художників, як Рєпін, Поленов, В. Васнецов, Суриков, Врубель, Серов.

Картини Чистякова нечисленні. Найпопулярніші з них — «Велика княгиня Софія Вітовтівна зриває пояс з Василя Косого на весіллі Василя Темного» (1861), «Француз збирається на бал» (1863), «Римський жебрак» (1867), «Італієць-каменярь» (1870), «Боярин» (1876). Ретельно виконані, позначені шуканням психологічної виразності образів, роботи Чистякова свідчать про використання художником традицій старих майстрів.

<sup>210</sup> «Протодиякон» — твір Рєпіна 1877 р.

<sup>211</sup> Федорова, Марія Олексіївна (1859—1916) — послідовниця Шишкіна, пейзажистка, вчилась у Петербурзькій Академії художеств (1890—1891).

<sup>212</sup> Степанов, Олексій Степанович (1858—1923) — російський жанрист, анімаліст, пейзажист, член Товариства пересувних художніх виставок, художник реалістичного напрямку, близький приятель Левітана. Серед робіт Степанова — «Лосі» (1886), «Журавлі летять» (1891). Терещенко купив його картину «Біла лісова сторожка» (1899), яка експонувалась на 27-й пересувній виставці.

<sup>213</sup> Склярів, Прокіп Олексійович (1862—?) — учень Київської рисувальної школи, згодом — Петербурзької Академії художеств (1886—1894). Працював як художник-мариніст. У 1894 р. за картину «Морський берег в Алуці» одержав звання художника ІІІ ступеня.

<sup>214</sup> Павлуцький, Григорій Григорович (1861—1924) — український історик мистецтва, з 1888 р. — викладач історії мистецтва в Київському університеті, професор. У 1897 р. захистив докторську дисертацію «Про жанрові сюжети в грецькому мистецтві до доби еллінізму». Написав низку робіт з історії української архітектури, займався дослідженням українського орнаменту («Історія українського орнаменту», УАН, К., 1927).

<sup>215</sup> Натансон, Павло Михайлович — лікар, деякий час викладав у Київській рисувальній школі пластичну анатомію.

<sup>216</sup> Степович (Дудка Степович), Андроник Йоаникійович — історик літератури, етнограф, лінгвіст, автор ряду статей з історії слов'янських літератур і лінгвістичних та етнографічних публікацій. Був директором колегії Павла Галагана в Києві, викладав у Київському університеті.

<sup>217</sup> Крамської помер 25 березня 1887 р.

<sup>218</sup> Академію залишили 14 конкурентів.

<sup>219</sup> Лемох, Кирило (Карл) Вікентійович (1841—1910) — російський художник-передвижник, автор картин з життя селянства, в яких зображав тяжку долю трудівників землі у пореформену добу. Найвизначніші картини художника — «Сімейне горе» (близько 1868 р.), «Ранок у швейцарській» (1874), «Без годувальника» (1898).

<sup>220</sup> Кошелєв, Микола Андрійович (1840—1918) — російський живописець. Працював в історичному, портретному й побутовому жанрах. За картину «Перше число, сцена з чиновницького побуту» (1862) одержав малу срібну медаль у Петербурзькій Академії художеств. Закінчив академію в 1865 р. картиною «Меркурій, що усиляє Аргуса». Разом з І. Крамським та К. Венігом брав участь у розпису московського храму Христа Спасителя за ескізами О. Маркова. Працював у цьому храмі і самостійно. З 1873 р. — академік. Найкращі його роботи — «Офеня-коробейник» (1865), «Послушник» (1867).

<sup>221</sup> Корзухін Олексій Іванович (1835—1894) — російський живописець-передвижник. У великій кількості своїх робіт виступав проти кріпосницької і буржуазної дійсності. Широко відомі його картини «П'яний батько сімейства» (1861), «Перед сповіддю» (1876 і 1877), «У монастирській гостиниці» (1882), «Біля окрайця хліба» (1890).

<sup>222</sup> Седов, Григорій Семенович (1836—1886) — російський історичний живописець. За картину «Іван Грозний і Малюта Скуратов» (1870) одержав звання академіка. Відомі його картини — «Курська міщанка в старовинному уборі» (1871), «Іван Грозний перед Василисою Мелентьевою» (1876).

<sup>223</sup> Шустов, Микола Семенович (1838—1868 або 1869) — російський живописець і портретист. Йому належать: відома історична картина «Іоанн III розриває ханську грамоту» (1862), портрет М. С. Корсакова, за який художник 1865 р. одержав звання академіка, «Іван Грозний біля тіла вбитого ним сина» (1864).

<sup>224</sup> «Бурлаки на Волзі» (1870—1873), «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 р.» (1885).

<sup>225</sup> «Боярський весільний бенкет» К. Маковського (1883) — історична картина, яку художник відмовився експонувати на пересувній виставці, вважаючи форми Товариства застарілими.

<sup>226</sup> Незавершена картина Крамського «Радій, царю Іудейський» («Регіт»), який художник присвятив 15 років напруженої праці. Внутрішній сумнів не дав авторові змоги закінчити цю роботу, песимістичну ідеєю й її трактуванням.

<sup>227</sup> У 1863 р. група учнів Петербурзької Академії художеств (Б. Веніг, М. Дмитрієв-Оренбургський, О. Литовченко, О. Корзухін, М. Шустов, О. Морозов, К. Маковський, Ф. Журавльов, К. Лемох, О. Григор'єв, М. Петров, М. Песков, В. Крейтан) з ініціативи і за участю І. Крамського відмовилися від написання програми на задану тему на здобуття золотої медалі і залишили Академію. Учасники цієї групи організували Артіль художників, яка будувалася за принципом спільної праці і життя. Протестуючи проти академізму й умовності його мистецтва, вони обстоювали нову національну демократичну школу в російському живопису, яка згодом знайшла блискучий розвиток у мистецтві передвижників.

<sup>228</sup> Марков, Олексій Тарасович (1802—1878) — російський художник академічного напрямку. В 1836 р. за картину «Фортуна і жебрак» одержав звання академіка. У куполі храму Христа Спасителя виконав розпис «Трипостасний бог» (1859—1868).

<sup>229</sup> Макаров, Іван Кузьмич (1822—1897) — автор картини «Дівчата на гулянні в російських одягах» (1845), представник академічного живопису. З 1855 р. — академік.

<sup>230</sup> У 1870 р. був складений статут Товариства пересувних художніх виставок — найбільш демократичного й широкого об'єднання російських художників. Члени-засновники його — В. Перов, Г. Мясоедов, Л. Каменев, О. Саврасов, І. Крамської, І. Прянишников, М. Ге, М. Клодт, І. Шишкін, К. Маковський, В. Маковський, В. Якобі, О. Корзухін, К. Лемох. Перша виставка Товариства відкрилась у 1871 р. Реалістично відображаючи навколишню дійсність, художники-передвижники насичували своє мистецтво гострим соціальним змістом, протестом проти самодержавства, утверджували в ньому принципи реалізму, народності, ідейності. Крамської фактично був ідеологом передвижників.

<sup>231</sup> Див. примітку 85.

<sup>232</sup> Троїцька-Гусева, Ольга Інокентіївна — викладачка акварельного живопису в Київській рисувальній школі. Вчилась у Петербурзькій Академії художеств (1879—1891).

<sup>233</sup> Станіславський, Ян (за російськими каталогами — Іван Антонович) (1860—1907) — відомий польський художник, автор ліричних пейзажів, приятель М. Нестерова й О. Мурашка. Народився на Україні і на все життя зберіг любов до української природи, присвятивши їй велику кількість своїх творів. Станіславський багато разів приїздив на Україну. Востаннє був у Києві незадовго до своєї смерті — влітку 1906 р.

<sup>234</sup> Бодаревський, Микола Корнилович (1850—1921) — російський живописець. Незважаючи на те, що все творче життя Бодаревського було пов'язане з передвижниками, роботи художника позбавлені типових для передвижників рис. Особливий наліт салонності мають його портрети. Життя Бодаревського було тісно пов'язане з Україною — Києвом, Одесою, що позначилося на тематиці деяких його творів: «Весілля на Україні» («Понеділок. Молоді у поміщика») (1886), пейзажі Дніпра (1894, 1902), Одеси та ін.

<sup>235</sup> Бурданов Г. Г. (він же Богданов) — учень Київської рисувальної школи.

<sup>236</sup> Мурашко має на увазі картину Костенка «За уроком».

<sup>237</sup> Картина Костенка «Після базару» експонувалась на 19-й пересувній художній виставці (1891), «Мороженщик» — на 20-й (1892).

<sup>238</sup> «Фауст і Маргарита в саду» — 1892 р.

<sup>239</sup> Мова йде про І. М. Терещенка. Це він висловив побажання придбати «Вечорниці» Рєпіна, навіть дав на завдаток 1000 карбованців, а потім відмовився купити картину.

Рєпін писав про цей випадок: «З Києва одержав неприємності від мецената Терещенка. Ця людина виявилася тою самою свинєю, яка введена у Салтикова-Щедріна «За рубежем».

<sup>240</sup> Картина Ге «Розп'яття» — 1892—1894 рр.

На Україні художник написав ряд картин про страждання Христа. Глибоко драматичні, вони сповнені обурення проти святенництва, лицемірства, несправедливості. Однак своєю ідеєю ліквідації суперечностей шляхом релігійної проповіді і морально-го вдосконалення ці полотна Ге дуже утопічні.

<sup>241</sup> Лівій, Тіт (59 до н. е.— 17 н. е.) — видатний римський історик, автор «Римської історії від заснування міста», яка налічує 142 книги, написані з великою художньою майстерністю.

<sup>242</sup> Ге зблизився з Л. М. Толстим з 1882 р.

<sup>243</sup> Помер Ге 2 червня 1894 р. (14 червня за новим стилем).

<sup>244</sup> Яремич, Степан Петрович (1869—1939) — живописець і мистецтвознавець. Був близький до кола художників «Мир искусства», активно співробітничав у журналі тієї ж назви. Написав спогади про Чистякова, ряд монографічних праць з історії російського мистецтва. Багато років Яремич працював заступником завідувача реставраційного відділу Ермітажу.

<sup>245</sup> Мурашко має на увазі видатних художників епохи раннього Відродження, попередників Рафаеля, а не прихильників реакційної течії в англійському мистецтві.

<sup>246</sup> Нікколо Алуно, або Нікколо д'Алуно, або Нікколо ді Лібераторе ді Джакомо ді Маріано, помилково ще зветься Нікколо ді Колінйо (1425 або 1430 — 1502) — один з найбільш цікавих представників умбрійської школи, твори якого виражають глибокі внутрішні почуття.

<sup>247</sup> Євхаристія — одне з таїнств християнської церкви, пов'язане з символічним значенням хліба й вина як тіла і крові Христових.

<sup>248</sup> Джотто ді Бондоне (1276 або 1277—1336) — визначний художник епохи Відродження, один із засновників флорентійської школи живопису в Італії. У своїх фресках Джотто один з перших в італійському живопису порушив візантійські канони в композиціях із святого письма, виразивши в них філософський зміст. Джотто широко відомий і як архітектор.

<sup>249</sup> Кульженко, Стефан Васильович (1836—1906) — київський видавець.

О. І. Мурашко (брат М. І. Мурашка і батько О. О. Мурашка) мав у Києві іконописну майстерню.

<sup>250</sup> Шеміот, Володимир Петрович (1832—1903) вчився в Петербурзькій Академії художеств, пізніше працював у ній бібліотекарем. Разом з В. Ф. Евальдом склав «Записку про створення педагогічних курсів при імператорській Академії художеств». У 1872 р. став першим викладачем-керівником цих курсів.

<sup>251</sup> Данилов, Федір Іванович (1863—1927) — учень Київської рисувальної школи, згодом художник-пейзажист. Серед його робіт значне місце посідають мальовничі мотиви Києва.

<sup>252</sup> Поленов, Василь Дмитрович (1844—1927) — автор історичних, жанрових і пейзажних картин, народний художник РРФСР. Як передвижник завжди стояв на демократичних і реалістичних позиціях. Поетичні, сповнені глибокого ліризму пейзажі художника мають велике значення в розвитку вітчизняного пейзажного живопису. Найбільш відомі такі картини Поленова: «Право пана» (1874), «Бабусин садок»

(1878), «Московський дворик» (1878), «Портрет І. Ю. Рєпіна» (1879), «Хвора» (1886), «Христос і грішниця» (1887).

<sup>253</sup> Якобі, Валерій Іванович (1834—1902) — російський художник. Працював у жанровому й історичному живописі, професор Петербурзької Академії художеств. Деякий час був членом Товариства передвижників. Найвизначніші його картини — «Рознощик» (1858), «Привал арештантів» (1861) — відносяться до раннього періоду творчості художника.

<sup>254</sup> Ідеться про прийоми визначення пропорцій людського тіла.

<sup>255</sup> Альма-Тадема, Лауренс (1836—1912) — голландський живописець, який багато часу прожив в Англії. Написав ряд псевдоантичних картин («Фідій», «Сапфо», «Храм Венери», «Читання з Гомера»), в яких модернізує стародавній світ, прагнучи до зовнішньої красивості.

<sup>256</sup> Берн, Джонс Едуард (1833—1898) — англійський художник, типовий представник пізнього прерафаелізму. Світогляд його як митця сформувався під впливом ідей Д. Рескіна.

<sup>257</sup> Лейтон, Фредерік (1830—1896) — англійський живописець, скульптор, ілюстратор, представник салонно-академічного напрямку в мистецтві. З 1878 р. — президент Лондонської Академії художеств.

<sup>258</sup> Малявін, Пилип Андрійович (1868—1939 (?)) — російський живописець і графік, значна кількість робіт якого присвячена створенню селянських образів. Серед них — «Селянська дівчина з панчохою» (1895), «Стара. Портрет матері художника» (1898), «Селянська дівчина» (1899). Інтерес до селянської психології у пізніших творах художника змінився зовнішнім, декоративним трактуванням образів.

<sup>259</sup> Коровін, Костянтин Олексійович (1861—1939) — російський живописець і театральний художник. Поетичні, позначені великим почуттям колориту твори його мають своєрідну живописну мову. Серед них — «Біля балкона іспанки Леонора й Ампара» (1886), «Північна ідилія» (1886), «Взимку» (1894), «Влітку» (1895). Полотна останнього періоду життя Коровіна написані під значним впливом імпресіонізму.

<sup>260</sup> Трубецької, Павло (Паоло) Петрович (1866 або 1867—1938) — російський скульптор, представник імпресіонізму. Народився і помер в Італії. Здобув художні навички шляхом самоосвіти. Уміння передати лаконічними засобами найхарактерніші риси людини, наситити їх емоційно притаманне більшості робіт Трубецького. Серед його творів — «Л. М. Толстой на коні» (1899), «Мати і дочка» (1900), «Пам'ятник Олександрові III в Петербурзі», який набув викривального змісту.

<sup>261</sup> Беклемішев, Володимир Олександрович (1861—1920) — російський скульптор, автор пам'ятників: О. С. Грибоедову в Тегерані (1904), Єрмакові в Новочеркаську (1904), С. П. Боткіну в Ленінграді (1908). Творчість Беклемішева, особливо його жанрові роботи і портрети — «Селянське кохання» (1896), портрети П. І. Чайковського (1898), А. І. Куїнджі (1909), позначена впливом мистецтва передвижників. Деякі твори художника мають риси модернізму.

<sup>262</sup> Мате, Василь Васильович (1856—1917) — видатний російський гравер. Його офорти і дереворити відзначаються віртуозною точністю рисунка і блискучим знанням техніки гравірування. Мате був керівником російської реалістичної школи

гравірування кінця XIX — початку XX ст. Серед його робіт є велика кількість майстерно виконаних портретів.

<sup>263</sup> Мілле, Жан-Франсуа (1814—1875) — французький художник реалістичного напрямку. Твори Мілле переконливо свідчать про демократичні симпатії художника, про його знання тяжкого селянського життя. Серед них — одна з найбільш викривальних картин Мілле «Збирають колоски» (1857), а також «Сіяч» (1850), «Людина з мотикою» (1863), «Відпочинок виноградаря» (близько 1869 р.).

<sup>264</sup> Лерміт, Леон-Огюстен (1844—1925) — французький живописець реалістичного напрямку і графік, продовжувач традицій Мілле.

<sup>265</sup> Рескін (Раскін), Джон (1819—1900) — англійський теоретик мистецтва, художній критик, публіцист, ідеолог прерафаелітів — реакційної течії в мистецтві. З позицій реакційного романтизму критикував капіталістичну цивілізацію. М. І. Мурашкові були близькі погляди Рескіна на естетичне виховання людини.

Матеріали підготували до друку і склали примітки

*П. Говдя та Л. Міляєва*

Вступна стаття

*П. Говді*

Переклад з російської

*П. Тернюка*

Редактор *Н. О. Хоруженко*

Художник *Г. Я. Ігнат'єв*

Художній редактор 

<i>О. З. Павловський</i>
--------------------------

Технічний редактор *Л. О. Петронюк*

Коректор *Р. Ф. Толмачова*



**МУРАШКО НИКОЛАЙ ІВАНОВИЧ**  
**ВОСПОМИНАННЯ СТАРОГО УЧИТЕЛЯ**

(На українському мові)

БФ 00442. Здано на виробництво 10/V 1964 р. Підписано до друку 18.VIII 1964 р. Папір  $70 \times 90^{1/16}$ . Пап. арк. 5,25. Фіз. друк. арк. 10,5. Умов. друк. арк. 12,3. Обліково-видавн. арк. 11,8. Тираж 1000. Ціна 1 крб. 20 коп. Зам. 1725.

Б. З. № 10 — 1964 — п. 73.

Книжкова ф-ка «Жовтень» Державного комітету  
Ради Міністрів Української РСР по пресі.  
Київ, Артема, 23 а.



12-20kon

