

# ДМИТРИЙ НИКОЛАЕВИЧ КАРДОВСКИЙ

*Сборник статей*

Москва 2007

**ББК 85.103(2Рос-4Яр)**  
**Д 53**



Издание подготовлено ПКИ — Переславской Краеведческой Инициативой.

Редактор А. Ю. Фоменко.

Печатается по: Дмитрий Николаевич Кардовский / А. В. Григорьев, Н. Э. Радлов,  
А. В. Бакушинский. — М.: Всекохудожник, 1933.

Дмитрий Николаевич Кардовский: Сборник статей  
Д 53 / А. В. Григорьев, Н. Э. Радлов, А. В. Бакушинский. —  
М.: MelanarЁ, 2007. — 35 с.

Дмитрий Николаевич Кардовский (1866—1943) — советский художник и иллюстратор. Статьи художников, учеников Кардовского рассказывают о его художественном методе и разбирают его рисунки.

Для тех, кто интересуется переславцами.

**ББК 85.103(2Рос-4Яр)**

© Александр Владимирович Григорьев, 1933.  
© Николай Эрнестович Радлов, 1933.  
© Анатолий Васильевич Бакушинский, 1933.  
© MelanarЁ, 2007.

## О Кардовском

Основным решающим моментом в оценке художественной деятельности Д. Н. Кардовского прежде всего и больше всего является огромный и глубокий общественный смысл этой деятельности. Вот почему рабоче-крестьянское правительство 29 июля 1930 г. присудило Д. Н. Кардовскому почётное звание заслуженного деятеля искусств республики. Большой художник, с огромной эрудицией, он никогда не замыкался в стенах собственной мастерской, не ограничивался только лично своей работой. На протяжении всей своей творческой жизни он щедро, неутомимо делится с другими своими знаниями и мастерством.

Поэтому в истории художественной педагогики Дмитрию Николаевичу Кардовскому принадлежит одно из первых мест. В итоге своей свыше чем двадцатипятилетней профессорской деятельности он создаёт большое количество своего рода художественных миссионеров, безгранично преданных искусству, раскрывающих своим творчеством социальный смысл жизни. Прошедшие через школу Кардовского созданные им кадры также не мирятся с индивидуальным потребительством полученных знаний в искусстве. Они глашатая искусства как общественно-классовой силы. Они или профессора, преподаватели, или критики-искусствоведы, или художественно-общественные организаторы, или работники массовой художественной продукции, прессы и так далее.

Если Д. Н. Кардовский ещё в бытность свою студентом бывшей императорской Академии Художеств был намечен, а по окончании последней избран преподавателем, помощником И. Е. Репина, а потом вёл самостоятельную профессорскую деятельность в Академии до Октябрьской революции непрерывно, то после Октябрьской революции он с ещё большим рвением, с большей широтой и глубиной непрерывно продолжает свою профессорскую деятельность. Если перейти от оценки педагогической деятельности Кардовского к оценке его индивидуального художественного творчества, то и здесь мы встретимся с большим разнообразием применения знания искусства в жизни.

Кардовский — творец станковых живописных произведений, Кардовский — график, иллюстратор, Кардовский — декоратор, Кардовский — художник массовой агитационно-пропагандистской печатной продукции. Думается, что в организме Д. Н. Кардовского нет места, которое не было бы пропитано искусством, желанием внедрить это искусство во все поры общественной жизни.

Д. Н. Кардовский никогда не дискуссировал словесно по вопросам искусства. На все споры, будь то толстовско-стасовское толкование искусства как естественно-поучительных сюжетов, или противоположное ему толкование Оскара Уайльда «быть естественным — значит быть слишком понятным, а быть понятным — значит быть не художественным», или будь то споры формального характера, Д. Н. отзывался практикой — своими произведениями.

Советской стране нужны квалифицированные кадры специалистов художественного труда, что директивно подтверждено постановлением ВЦИК и СНК РСФСР от 11 октября 1932 г. о создании Академии Художеств. Советской стране нужны художники, которые создавали бы произведения, достойные нашей великой эпохи. Кардовский своей художественно-общественной работой блестяще доказал, как нужно готовить художественную смену, как надо понимать роль художника в обществе. «Научить молодёжь, призванную к искусству, овладеть законом природы, естества изображаемого, тогда из него выйдет художник, настоящий профессионал, — часто говорит Д. Н. Кардовский, — таланту мы не научим, а создать профессионала-художника мы должны». Д. Н. Кардовский любит приводить из своей прошлой дореволюционной педагогической практики пример того, как

с. 5

с. 6

с. 9 молодёжь, недовольная методами преподавания в Академии Художеств, бросала последнюю и «бежала» в Париж, туда, где создавалось новое, не похожее на прошлое искусство. «Бежала» к Пикассо, Матиссу — учиться. А они, последние, разочаровывали беглецов тем, что засаживали к натуре, заставляли изучать её так же, как и в нашей Академии.

Да. Ни Матиссом, ни Рафаэлем, ни Рембрандтом не будешь до тех пор, пока не изучишь «законов природы, естества изображаемого». А законы природы, естество изображаемого Кардовский знает хорошо, ибо он знает хорошо культуру искусства прошлого.

Вопросы культурного наследия, вопросы критического преемственного усвоения культуры прошлого не только интересуют рабочий класс и его партию, но и вся жизнь СССР строится на основе единства научно-социалистической теории и практики, методами, созданными великими учителями рабочего класса и трудящихся всего мира — Марксом, Лениным и Сталиным. Что говорят эти учителя? Говорят о том, что без усвоения накопленных веками знаний культуры прошлого социализма не построишь, что усвоение должно быть критическим. В чём суть критического метода усвоения? В том, что критический метод обуславливает необходимость восприятия из культуры прошлого лишь того, что представляет действительную ценность в создании нового здорового человеческого общества и что способствует строительству социализма.

Лучшая часть интеллигенции (специалисты разных профессий, мастера искусств) и в октябрьский период шла в ногу с рабочим классом. Свои знания, мастерство она отдавала на служение рабочему классу и трудящимся.

с. 10 К ним относится Д. Н. Кардовский. До революции он работает над произведениями, иллюстрирующими жизнь прошлого такой, какова она была (эпоху декабристов, гоголевские сюжеты и тому подобное). За участие в сатирических журналах в 1905 г. (см. собрание Музея Революции СССР) он имеет большие неприятности с петербургской жандармерией. После Октября Д. Н. целиком и полностью на стороне рабочих и крестьян. С первых дней Октябрьской революции он отдаёт советскому делу все свои силы, знания и мастерство. Он профессорствует и создаёт художественные произведения, которыми пополняются революционные музеи (Музей Революции СССР, Красной армии и так далее). Он иллюстрирует советские издания: «Соть» — Л. Леонова; «Пётр I» — Ал. Толстого; «Двадцать пять рублей» и «На дне» — Н. А. Некрасова; «Женщина с моря» — Новикова-Прибой; «По старой калужской дороге» — Артамонова и другие. Он ведёт большую художественную работу в советских театрах, оформляя пьесы: «Лес», «Бедность не порок» и «Свои люди — сочтёмся» — Островского, «Ревизор» — Гоголя, «Декабристы» — Кугеля. Он иллюстрирует массовые многомиллионные издания на революционные темы, на темы из жизни Красной армии, советского быта и тому подобные. Но вместе с этим Д. Н. ведёт и активную общественную работу, обслуживая повседневные нужды красноармейской казармы или участвуя в организации наших художественных кадров, или отдавая свои силы на советское музейное строительство.

В дни невзгод и трудностей советской страны он, Кардовский, не проливает слёз и не тоскует, а засуча рукава работает над преодолением трудностей в создании нового социалистического строя через искусство. В дни достижений, радостей советской страны он, Кардовский, с сознанием гордости и достоинства советского гражданина радуется им вместе со всей нашей страной.

Вся его неутомимая общественно-педагогическая деятельность, всё его творчество огромного мастера-художника являются блестящим оправданием права на высокое звание заслуженного деятеля искусств, которое даровано ему советским правительством.

А. В. Григорьев

## Д. Н. Кардовский

Молодые художники, объявившие в 1863 году войну академическим традициям во имя национального, социально-значительного и понятного массам искусства, вышли победителями. К началу 90-х годов передвижничество было неоспоримо самой передовой и сильной группой среди представителей нашей живописи. Академическая школа со всей бутафорией классицизма, наивно и неуклюже перенесённой на русскую почву, казалась безнадежно и окончательно одряхлевшей. Что могло быть естественнее стремления коренным образом реформировать её, призвав к преподаванию талантливейших и активнейших художников своего времени? Эта реформа была произведена И. И. Толстым в 1894 году. Вместо Виллевалде, Венига, Верещагина, Подозёрова, а заодно и Чистякова, в Академии заблистали имена Репина, Маковского, Шишкина...

*с. 11*

Быть может, для нас, знакомых с историей новой Академии, переход к этим именам не кажется столь разительным и реформа столь смелой. Но мы можем себе представить настроения молодёжи начала 90-х годов. Казалось, наконец-то художественное творчество и художественное преподавание сосредоточились в одних руках. Препграда, которую система классической Академии воздвигала между искусством и жизнью, казалась навсегда устранённой. Ученик в тесном общении с мастером будет впитывать в себя высокие принципы искусства, его будут обучать не сухим законам композиции или идеальным пропорциям человеческой фигуры, но Творчеству с большой буквы. И сами профессора, несомненно, разделяли настроения учащихся. Конечно, первое место в ряду этих мастеров заслуженно принадлежало И. Е. Репину. Обаяние его имени привлекало в его мастерскую широкий поток жаждущих приобщиться искусству.

*с. 12*

С примерным рвением он взялся за дело.

И как ненадолго хватило этих настроений! Уже через пять-шесть лет после пресловутой реформы академическое преподавание вошло снова в русло официального отправления профессорами своих обязанностей. Вместо «творческого общения» ежемесячные обходы, просмотры и определение категорий, вместо «вдохновения» — исправления плохо нарисованного следка. Новая Академия одряхла и оделась в чиновничий мундир с невероятной быстротой. Единственно, кто сохранил ещё молодость, горел искусством и умел зажигать всё чаще обращавшихся к нему учеников, был старик П. П. Чистяков, когда-то отставленный от преподавания как представитель старой, дореформенной Академии. Да из молодых ещё Ян Ционглинский, вечно протестующий, горячий, любящий своё дело и, в наказание за это, так и не удостоенный до самой своей преждевременной кончины профессорского звания, то есть права руководить мастерской.

В этих условиях 30 лет тому назад начал свою преподавательскую деятельность Д. Н. Кардовский. Он не учил ни творчеству, ни вдохновению, ни Искусству с большой буквы. Он попытался сделать то, чего никогда не сумела достичь наша дореформенная и не подумала осуществить передвижническая академия, а именно построить преподавание на определённом педагогическом методе. И здесь ему пришлось работать одному в борьбе с сильным своей бюрократической пассивностью противником. Наши традиции не могли ему помочь. Николаевская Академия заменила метод казарменной дисциплиной, Академия передвижников по существу презирала метод. Единственно Чистяков чувствовал и знал необходимость строить педагогическую систему на определённых объективных законах изобразительного искусства. Но и он давал лишь намёки, облачая своё учение в своеобразную форму эзоповского языка, как будто боясь обнаружить в академической среде того времени всю глубину своих идей. Д. Н. Кардовский оказался в Академии совершенно

с. 15 изолированным. И несмотря на это, уже через несколько лет мастерская Кардовского завоевала себе исключительное место. Впервые за своё существование Высшая Художественная Школа стала действительно школой, вооружившей знанием пластических законов и техническим умением целую плеяду русских художников. В этом — огромная, быть может, основная заслуга Д. Н. перед русским искусством.

Д. Н. Кардовский родился в 1866 году. Охота к рисованию проявилась в нём чрезвычайно рано, и первые детские занятия под руководством няньки-левиши оставили о себе напоминание на всю жизнь, обучив его рисовать и писать левой рукой. Позднее роль руководителя взяла на себя мать, занимавшаяся живописью ещё девушкой в Строгановском училище и копировавшая в своё время картины Тропинина. Она передала сыну и первые художественные навыки и увлечение искусством.

По окончании гимназии во Владимире на Клязьме, Кардовский переехал в Москву и поступил на юридический факультет университета. До окончания его (1891 г.) и отбывтия воинской повинности, его занятия искусством были случайны и не систематичны. Он работал с натуры и без неё, по собственному почину, ещё будучи в гимназии; короткое время был в школе архитектора Гунста, где занятиями его руководил Н. В. Клодт, и в бытность вольноопределяющимся много рисовал с гипса без всякого руководства. Но постижение искусства даётся не только практическим упражнением в нём. Увлечение живописью не покидало Кардовского во всё время его пребывания в университете. Посещения Третьяковской галереи, Румянцевского музея и многочисленных выставок, на которых появлялись работы Сурикова, Поленова, Репина, постоянно давали новую пищу его увлечению. Понимание искусства углублялось, а постепенно и безотчётно, как учил впоследствии сам Кардовский, такое понимание переходит в уменье.

Именно этим и можно объяснить, что с такой незначительной практической подготовкой в рисовании и живописи он осенью 1892 года выдержал экзамен в петербургскую Академию, наравне с окончившими курс специальных художественных училищ в провинции. Первые два года своего пребывания в Академии он провёл на гипсах. В 1894 году, когда была произведена реформа И. Толстого, сопровождавшаяся сменой всего преподавательского персонала, Д. Н. был переведён в натурный класс, но пробыл в нём очень недолго. Один из этюдов, написанных с казённого натурщика, был оставлен как образец и Д. Н. переведён в мастерские. К экзамену им был представлен также эскиз на свободную тему — «Весна» (теперь в картинной галерее государственного Переславльского музея его имени). Репин обратил внимание на молодого художника и с удовольствием принял его в свою мастерскую.

Как и вся новая Академия, Репин переживал тогда медовый месяц своей преподавательской карьеры. Так долго ожидавшееся обновление школы наконец осуществилось. Оно открывало перед художниками громадные перспективы, но и налагало на них тяжёлую ответственность: учить молодёжь, вести её к познанию искусства. И не только искусства! Верный заветам Крамского, Репин считал себя обязанным быть не только преподавателем живописи, но и учителем жизни, руководить воспитанием, формировать мировоззрение учеников. В порыве увлечения ему казалось это под силу. Да и увлечение учеников, несомненно, обнадёживало его. Как далеко было всё это от сухого и, казалось, столь низменного занятия, как вопросы формы, техники, ремесла! И вот работа мастерской строится на совершенно новых, невиданных в Академии принципах. Репин учительствует и проповедует. Он устраивает вечеринки, на которых дебатуются «жгучие вопросы жизни», в мастерской висит ящик, в который учащиеся опускают анонимные записки, вопрошая о «тревожащих их проблемах» религии, морали, политики... И учитель в кругу восторженных последователей еженедельно опораживает этот ящик и в прочувствованном, задушевном собеседовании разрешает волнующие сомнения.

с. 17 Так же вдохновенно и также на совершенно новых началах велось и преподавание искусства. Репин хотел своим примером показать, как надо работать, хотел взволновать, зажечь молодого художника восторгом и любовью к своему делу. Он пытался работать вместе с учениками. Не указывать, не исправлять, а на деле, кистью демонстрировать творческие приёмы живописи.

В этой обстановке молодой Кардовский провёл два года. Он оставался на прекрасном счету у профессора и в качестве старосты мастерской был к нему особенно близок.

Этих двух лет оказалось достаточным, чтобы окончательно разочароваться в Академии и из чувства художественного самосохранения искать спасения вдали от неё, в бегстве за границу. с. 18

Мы можем ясно представить себе те настоящие «тревожащие сомнения», которые должны были охватить молодого художника. С одной стороны, совершенно естественное увлечение Репиным, блеском и глубиной его великолепного дарования, и вместе с этим — постепенно крепнущая уверенность в полной беспомощности Репина и как учителя жизни, и как преподавателя живописи. Кардовский до поступления в Академию кончил университет. Его культурный уровень был значительно выше не только среднего культурного уровня учащихся мастерской, но и её руководителя. Проповеди Репина, вначале интересные, хотя бы просто в силу новизны подхода и обстановки, конечно, не могли надолго приниматься всерьёз.

Но печальнее всего было то наблюдение, что преподавание Репина лишено какой-либо системы, каких-либо определённых принципов. «Развитие талантов», к которому стремилась школа того времени, было собственно лишь высоким термином, прикрывавшим отсутствие подлинного метода. Учащиеся предоставлялись собственным силам; с закрытыми глазами они влеклись в неизвестном им направлении случайными путями к туманному и неопределимому идеалу «свободного искусства».

Кардовский, уже своим недавним прошлым приобщённый к научному методу и в силу свойственной его темпераменту и дарованию вдумчивости и некоторой методичности, конечно особенно остро должен был чувствовать разочарование и беспокойство за своё собственное художественное будущее.

И всё-таки, если бы положение в мастерской сохранилось таким, каким оно было в первые месяцы после реформы, если бы увлечение Репина и учеников сохраняло бы первоначальную искренность и силу, Кардовский, вероятно, мог бы ещё примириться с недостатком, вернее, отсутствием системы и, быть может, попытался бы своими силами расшифровать методические предпосылки в творчестве Репина. Но за два года мастерская изменилась сильно. Репин остыл так же быстро, как и загорелся. Его философские познания исчерпались, собеседования заглохли, ящик «жгучих вопросов» всё чаще оказывался пустым и вечеринки, одно время совсем было прекратившиеся, нашли себе новое и далеко не философское содержание: выпивку и танцы. Разочаровавшись в своём учительстве, Репин всё больше отдалялся от мастерской. На втором году обучения Кардовскому уже частенько приходилось бегать из мастерской на Литейном дворе в личную мастерскую профессора для поддержания связи с отсутствовавшим иногда по две, по три недели руководителем. Через Кардовского он передавал свои пожелания «своим милым молодым друзьям», но уже, очевидно, сознавал, что его личное присутствие приносит им мало пользы. с. 21

Результаты этого двухлетнего педагогического эксперимента должны были произвести на молодого художника глубокое впечатление. Для Кардовского, будущего педагога, этот опыт был несомненно полезен. Он убедил его с большой наглядностью, что школа, построенная на вдохновении, порыве, «развитии талантов», приводит к очевидному дилетантизму и поверхностности. с. 22

Бесспорна глубокая экспрессивность и содержательность репинского творчества. Трудно указать другого художника, в творчестве которого было бы так мало внешнего, виртуозного, которое было бы так далеко от погони за декоративной красотой приёма. Но глубину своего творческого прозрения он, конечно, не был в состоянии передать. Не мог он научить и остроте и искренности восприятия, свойственных его художественному видению. Слеплённые яркостью и глубиной его дарования ученики схватывали лишь внешние приёмы и пытались подражать его размашистой и грубоватой живописи, густоте и кажущейся неряшливости его мазка, искали ключа к искусству в длинных кистях, в писании мастихином, в особой, грубой поверхности холста. Это были трагические усилия мартышки, восхищённой чудодейственной силой очков. Вспомним к тому же, что 80—90-е годы у нас были временем чрезвычайного упадка технических живописных познаний. Писали чем угодно и на чём угодно. Мало кому приходило в голову интересоваться ремеслом живописи, — вопросами грунта, химии красок, свойствами связующих веществ...

И в результате этой школы, ученики Репина, самого глубокого и наименее внешнего из русских живописцев, оказывались восторженными поклонниками хлёсткой и виртуозной

живописи какого-нибудь Больдини или, в лучшем случае, Цорна. Гладкая и сухая живопись старых мастеров, конечно, казалась совершенно неинтересной и непонятной; рисунок, если он не был живописно размашистым, не представлял никаких достоинств. Только очень немногие сумели не подпасть полностью под эти настроения, охранить свою художественную самостоятельность от влияния моды и вкуса того времени. Одним из основных условий для этого был относительно высокий культурный уровень и способность подходить критически к увлечениям художественной среды. Как раз этими данными обладал Кардовский. Конечно и он отдал дань увлечениям своих товарищей, но сокровища Эрмитажа были для него не только архивом живописных достижений прошлых эпох. Естественно, что и здесь, особенно в первое время, он искал тех же идеалов мастерства и живописности. Первыми, кто открылся ему (конечно, не во всей своей глубине), были Ван-Дейк, Рембрандт, Веласкес. Но уже тогда он восхищался рисунками школы Клуэ, скрывая это своё увлечение от товарищей, ещё далеко не доросших до понимания строгого и сухого рисунка.

Конечно, Кардовский был не единственным сохранившим свой вкус и свои увлечения учеником Репина этого периода. Вспомним хотя бы Сомова, в эти же годы работавшего в мастерской Ильи Ефимовича. Самым близким другом Д. Н. был в эту эпоху П. Е. Мясоедов, также поступивший в Академию по окончании университета и этим уже выделявшийся из окружающей среды. Те, кто учился в Высшем художественном училище в 910 годах, помнят его как преподавателя рисунка в классах. Тонкий художник, прекрасный и культурный педагог, он вскоре опустился и погиб в силу бытовых условий и порока, столь свойственного представителям русского искусства.

К весне 1896 года дальнейшее пребывание в мастерской Репина сделалось для Кардовского очевидно бессмысленным. С некоторым трепетом он сообщил Репину о своём желании поехать за границу в Мюнхен, куда незадолго до него уже уехал другой ученик Репина, Щербиновский. И так как последнему Репин усиленно отсоветовал уезжать, то Д. Н. был сильно удивлён и обрадован неожиданным согласием Репина отпустить его. Вряд ли можно думать, что, соглашаясь на отъезд Кардовского, Репин оценивал ту пользу, которую может принести молодому художнику пребывание за границей. Вернее, здесь сказалось его разочарование преподавательством, сознание своего бессилия дать что-нибудь этому серьёзному и требовательному к себе молодому художнику.

В 1896 году Кардовский в компании с Игорем Грабарём уехал в Мюнхен и поступил в популярную в то время мастерскую преподавателя Ашбе.

Собственно говоря, и школа Ашбе, да и сам Мюнхен не являлись заранее избранной и выисканной целью этой поездки, которая больше походила на бегство, чем на паломничество. Школа Ашбе была рекомендована знакомым Грабаря и оказалась одним из многочисленных мюнхенских центров, где объединялась разнородная и разноплемённая художественная молодёжь. Здесь, в тесной дружбе с Грабарём и Явленским и в обществе целой группы русских художников (Верёвкина, Кандинский и другие), Кардовский провёл четыре года, работая систематически, являясь в мастерскую ежедневно в 8 часов утра. Прилежный и строгий к себе, он старался наверстать потерянные годы, подводя фундамент твёрдых знаний под случайный и разрозненный опыт своего обучения и нащупывая основы строгой системы в несколько сумбурном преподавании Ашбе. Мюнхенская школа имела, несомненно, большое влияние на формирование и педагогической, и художественной личности Д. Н. Он убедился здесь впервые, что преподавание заключается отнюдь не в навязывании ученику определённой творческой системы. Репин демонстрировал своё мастерство, то есть результат, конечный вывод из каких-то оставшихся нераскрытыми предпосылок, и, стараясь подражать ему, ученики волей-неволей сосредоточивали своё внимание на внешнем приёме, не понимая принципов, лежащих в его основе. Результатом этого обычно являлся поверхностный дилетантизм и калечение индивидуальных способностей ученика. Из мастерской Ашбе выходили художники, свободные от каких-либо предвзятых взглядов на творчество. Кардовский и Грабарь, Явленский и Кандинский, если брать примеры только из русской колонии, одновременно проходили его школу. В их творчестве нет никаких черт сходства. Но каждому из них Ашбе старался внушить некоторые первичные принципы, основанные на объективных законах зрительного восприятия и построения пластической формы. Это было скорее несколько разрозненных положений единой неосуществлённой системы. Но ученики нашей передвижнической Академии были в этом отношении не избалованными.



Таковыми положениями являлись у Ашбе, например, «Prinzip der Kugel» «принцип шара», то есть учение о построении светотени на круглящейся форме (блик, свет, полутон, тень, рефлекс). Требование «Profilschauung» заключалось в том, чтобы восприятие предмета учеником не ограничивалось одной лицевой точкой зрения, но было подкреплено знакомством с его профилем. Другими словами, здесь давалась основа объёмного восприятия формы и требовался отказ от пассивности плоскостного восприятия. Принцип «der Grosse Linie» имел в виду отвлечь внимание ученика от копирования деталей, — занятия столь характерного для академических школ, и направить его к широкому и выразительному обобщению.

Четыре года систематической работы в мастерской, посещение галерей и выставок, общение с художниками, далёкими от традиций петербургской Академии и передвижнических взглядов на искусство, вооружили Кардовского широкими знаниями, помогли ему разобраться и в самом себе, и в недостатках нашего академического обучения. Правда, Мюнхен снабдил его на первое время и своеобразным отпечатком стиля мюнхенских сецессионеров. По контрасту с тяжёлой, черноватой и косноязычной живописью русской школы, нашу молодёжь того времени, естественно, увлекала несколько поверхностная декоративность и условная цветистость мюнхенских художников. Потребовались годы работы, чтобы раскусить несерьёзность и некоторую вульгарность приёмов, приспособленных больше для журнальных страниц, чем для картины, и заменявших, собственно, живопись условной раскраской и декоративным обобщением красочного восприятия.

Кардовский вернулся в Академию и был снова радушно принят мастерской Репина. К этому времени жизнь Академии уже окончательно вошла в русло безмятежного, чиновничьего существования. Учение в Академии Кардовский закончил конкурсной картиной «Самсон и Далила», погибшей во время наводнения 1924 года в подвалах Академии. Мюнхенские влияния сказались в этой работе ещё с полной силой, и сам Кардовский с характерной для него строгостью к себе считал её печальную судьбу вполне заслуженной.

«Самсон и Далила» прошла мало замеченной, но ряд рисунков, сделанных Кардовским в мастерской, ещё до выхода на конкурс, сразу обратил на себя внимание глубокой зрелостью и серьёзностью подхода. И Репин, наряду с их чисто художественными качествами, не мог не увидеть в них как раз те свойства, которых не доставало его преподаванию: принципиальность установки и основательность изучения. Быть может, этим и объясняется, что уже в 1903 году Кардовский был приглашён преподавателем в Академию, сперва как помощник Репина, а затем, с 1907 года, самостоятельным руководителем мастерской.

Здесь протекала его плодотворнейшая художественная и педагогическая деятельность до 1919 года, то есть до ликвидации Академии художеств и реорганизации Высшего художественного училища.

В 1920 году он был приглашён профессором московского Вхутемаса, где и вёл мастерскую живописи и рисования до 1929 года.

За 30 лет педагогической деятельности через мастерскую Кардовского прошли сотни художников. Десятки из них прославили имя Кардовского и в пределах Союза и за границами его, но то общее, что они вынесли из преподавания Д. Н., не помешало развитию их своеобразных дарований, художнических индивидуальностей, не схожих ни друг с другом, ни с художественной личностью учителя.

Раньше, чем перейти к характеристике Кардовского как художника и педагога, упомянем ещё некоторые факты его художнической биографии.

К таким фактам принадлежит, во-первых, основание и деятельность «Нового общества художников». «НОХ» возникло как противовес весенним выставкам Академии, характер которых не удовлетворял стремлениям передовой молодёжи того времени. Аристократический «Мир Искусства» был им, конечно, значительно ближе, но почти семейная замкнутость этого круга, да и его принципиальное отношение ко всему исходящему из Академии делало проникновение туда для многих затруднительным, для большинства — невозможным. Легче других это было бы, конечно, именно Кардовскому, с его высокой культурой и многообразием художественных интересов и историко-художественных познаний. Но он был связан с целой группой товарищей, оставлять которых не хотел. Д. Н. вошёл в «Мир Искусства» только после революции, когда «НОХ» уже фактически не существовало.

с. 30

с. 31

с. 32

Дело организации «НОХ» осложнялось позицией, занятой А. И. Куинджи, ученики которого частично являлись основателями общества. Первоначально Куинджи мыслил себе новую организацию как некий выставочный филиал «общества имени Куинджи», где его властный и авторитетный голос был бы безапелляционным вершителем судеб. Много усилий, дипломатии и такта пришлось употребить, чтобы вырвать общество из рук всемогущего художника, мецената и учителя и придать молодому объединению характер организации, свободной от воздействий личного вкуса, нетерпимой к индивидуальным стремлениям художников и в то же время требовательной к качеству выставляемых работ. Именно эти черты привлекали и дальнейшем в «НОХ» и лучшую часть молодёжи, и таких мастеров, как Кустодиев, Мурашко, как Врубель, в последние годы своей жизни крепко связавшийся с основной группой художников «НОХ». Эта основная группа состояла из Кардовского, его жены — Делла-Вос, Петрова, Шервуда, Гауша, Нерадовского. Их характеризуют знание родной природы, внимательность и любовь к русской старине, требовательность к вопросам формы и интерес к техническим предпосылкам искусства.

Этими чертами следует в первую голову охарактеризовать и творчество Д. Н. Кардовского.

с. 33 Подобно тому, как «НОХ» занимает некое промежуточное положение между объединениями академического характера и «Миром Искусства», и творчество Кардовского в историческом обзоре развития нашей живописи первых десятилетий двадцатого века должно быть помещено где-то посередине между искусством Академии и искусством революционной молодёжи рубежа XX века.

с. 34 Передвижничество было направлением сугубо национальным. В суждениях передвижников о художественной культуре Запада проскальзывает всегда или непонимание и враждебность (Репин, а до него ещё Рамазанов), или отрицание (Крамской, отчасти Стасов). Их культурный кругозор чрезвычайно ограничен, исторические познания незначительны. Оторвавшиеся от академических традиций и не усвоившие технических достижений нового искусства, они остаются совершенно равнодушными к формальным вопросам современного художественного творчества. Сосредоточенные на публицистике, на искусстве, рассказывающем и проповедующем, они ограничивают применение художественного труда картиной, игнорируя многообразные области прикладного и декоративного творчества.

Историческая миссия «Мира Искусства» заключалась в заполнении всех этих пробелов. Его основная заслуга в том, что оно впервые прорубило окно в европейскую живопись. Передвижничество — искусство провинциалов, разночинцев, людей захолустной, страдающей, но рвущейся к знанию и свету России. «Мир Искусства» — дело столичной интеллигенции, высоко культурной, широко пользовавшейся плодами западной цивилизации, обладающей многообразными знаниями и развитым вкусом. Отсюда и основные черты творчества, свойственные в той или иной степени всем художникам этой группы: их западничество, ретроспективизм, разнообразие тематических стремлений, формальная изошрённость и чрезвычайная многогранность дарований, окрашивающая их деятельность некоторым налётом своеобразного «просвещённого дилетантизма».

По характеру своей культуры и своих вкусов Кардовский близок к этой группе. Он обладает широкими знаниями истории культуры, ему доступны и понятны достижения западного и родного искусства, искусство современников и творчество прошлых времён. Он с добросовестностью и увлечением историка может погружаться в изучение быта прошлого столетия, как Александр Бенуа или Сомов погружаются в XVIII век. И многогранность его художественных стремлений также характерна. Он не удовлетворяется холстом картины или техникой масляной живописи. Его влечёт и книга, — быть может, с особенной силой, — и театр; он работает и акварелью, и темперой, и маслом. Но он не может быть отнесён целиком к направлению «Мира Искусства» и его инстинктивное стремление остаться в стороне от этого объединения естественно. Кардовский слишком крепкими корнями связан с русской почвой, интернационализм петербургской интеллигенции ему по существу чужд. Быт русских людей для него всё же всегда интереснее и ближе. Русская природа понятнее и милее версальских садов. Он изучает старину, но не реконструирует её стили. Общение с недавним прошлым для него интереснее, чем археологическая работа над бытописанием давно прошедших времён. И разнообразие его интересов и стремлений ограниченнее и сосредоточеннее. Он учит, но учит ремеслу живописи, а не истории искусств, работает

над книгой как иллюстратор, но не делается графиком. Работает в театре, но не делается режиссёром. Он, наконец, возглавляет, быть может, серьёзнейшее течение в современной нам художественной педагогике, но не полемизирует, не выступает как критик и не пишет деклараций.

с. 38

Практика живописца и рисовальщика — основной стимул всех проявлений его художественной личности.

Но существеннейший момент, ограничивающий творчество и личность Кардовского от «миriskусничества», лежит в его отношении к школе, к академической школе в частности. «Мир Искусства» принципиально отрицал академическую школу. Дилетантизм (в лучшем значении этого слова) этих художников — реакция против неё. В Академии они видят только зло; Академия и искусство для них противопоставлены. Большинство из них и не было связано с нашей Академией совсем, или порвало эту связь при первой возможности.

Кардовский, отрицая Академию своего времени, верил в возможность академической школы. Вся его педагогическая деятельность основана на этом.

Он протестовал против репинского обучения именно потому, что оно не было школой, что оно не имело системы. Постигание искусства базируется для него на изучении точных объективных законов. Это дело знания, но не вкуса; дело профессиональной выучки, но не эстетической культуры. Из этих установок и вытекают главные отличия творчества Кардовского от творчества «миriskусников».

Но ещё более резкая грань отделяет его искусствовопонимание от точек зрения его современников, правоверных учеников Куинджи или Репина. Кажущийся профессионализм их творческой деятельности был в действительности лишь ограниченностью художественной культуры, отсутствием интересов, идущих за пределы «своего художественного дела», бедностью знаний. При этом настоящие профессиональные навыки были им собственно чужды и в неизмеримо большей степени присущи творчеству Д. Н., художественная деятельность которого на первый взгляд кажется профессионально менее сосредоточенной.

Уже называвшиеся нами черты личности Кардовского — его чрезвычайная требовательность к себе, стремление к строгой обоснованности всякого творческого проявления, некоторая методичность, недоверие к интуитивному, безответственному и оторванному от точных занятий и осознанного наблюдения «парению дарования», всё это, наряду с уравновешенностью его художественного темперамента, является качествами, скорее связывающими его творческую практику, затрудняющими процесс практического творчества. Ни про один рисунок Кардовского не скажешь, что он сделан «играя», между прочим, по вдохновению минуты. Каждый из них фиксирует какую-то ценность, он продуман и взвешен, выражен языком максимальной точности. В нём нет ничего случайного, ничего такого, что могло бы быть сказано иначе, иными средствами или иной степенью законченности. То, что даётся намёком, делается так не в силу того, что автор сомневается, и его знания приближительны, но именно потому, что намёк является необходимой формой представления.

с. 39

Быть может среди всех наших современников нет ни одного художника, которого труднее было бы упрекнуть в «халтурности» даже в тех случаях, когда Кардовский действительно «между прочим» делает рисунок или иллюстрацию для случайного журнала, художественная требовательность которого очень невысока. Но при всём этом Кардовский слишком большой мастер, чтобы его живопись или рисунок носили на себе следы этой большой и часто, вероятно, трудной работы. Подход Кардовского к искусству делает ему особенно близкой трудную и ответственную технику живописи акварелью и рисования точным острём свинцового карандаша.

с. 40

Но те же черты, которые ограничили список его работ и до известной степени затрудняют самый процесс практического творчества, сделали Кардовского идеальным педагогом, дали ему возможность создать в нашей Академии настоящую художественную школу.

Для того, чтобы понять и оценить этот его труд, нужно разобраться в сущности прежнего академического обучения, в его целях и средствах, им применявшихся. Для этого нам придётся коснуться некоторых специальных и отвлечённых вопросов, совершенно, однако, необходимых для понимания педагогических заслуг Кардовского. Попытаемся сделать это возможно короче и яснее.

Вспомним, во-первых, что целью академического обучения является картина, а отличие картины от этюда, от штудии, заключается в том, что первая есть пластическое выражение

какой-либо идеи, содержания, темы, в то время, как последний воспроизводит *впечатление* от того или иного куска действительности. Эти различия принципиальны и влекут за собой различия и творческих приёмов, и педагогических подходов.

В искусстве чистого впечатления, наиболее характерным историческим осуществлением которого явился *импрессионизм*, основной творческий принцип заключается в непосредственном восприятии, основной зрительный метод в плоскостном видении.<sup>1</sup> Говоря вульгарно, для художника, стремящегося передать лишь своё впечатление от природы, всякое предварительное знание о предмете, об объективных, присущих ему пластических свойствах, является помехой, лишая его творчество непосредственности и искренности, засоряя его восприятие. Так, приводя несколько грубый пример, знание о том, что растущие на отдалённом холме деревья имеют зелёную окраску, скорее затруднит, чем облегчит отыскание голубовато-лиловой краски, которая вернее всего передаст характер данного куска действительности. Или знание о том, что человеческая голова имеет форму, приближающуюся к шарообразной, потребует специального переключения внимания, чтобы найти то плоское красочное пятно, которое при данном освещении, в данных условиях передаст наиболее точно впечатление от лица.

Но в работе над *картиной* этот непосредственный и пассивный метод неприменим. Картину нельзя написать с натуры, не искажая, не дополняя и не перерабатывая свои впечатления. Для того, чтобы взятая «с натуры» форма стала ёмкой, могла быть носителем какого-либо идейного содержания, темы (в узком значении этого слова), она должна быть воспринята критически, активно.

Художник, создающий картину, декоративную фреску, иллюстрацию, карикатуру, имеет дело не с *впечатлением* от натуры, а с *представлением* о ней. Но для создания отчётливого представления необходимо знание объективных пластических качеств, нужен повторный, приведённый в систему зрительный опыт.

Старые академии, особенно академии XVIII века, естественно, базировались именно на таком подходе к творчеству. Собственно их возникновение и существование были бы немислимы без этой мотивировки.

Академия стремилась дать систему знаний, необходимых для свободного творческого обращения с формой. Между художником и действительностью возникает эта система, обуславливая восприятие, делая его осложнённым, предвзятым. Его творчество, таким образом, основывается не на непосредственном зрительном опыте, но на некоторых априорных предпосылках, заранее обуславливающих каждый новый зрительный опыт. Стиль эпохи расцвета европейских академий и возникновения нашей Академии давал этой системе творческих предпосылок определённую окраску, качественность. Другими словами, Академия учила не только тому, как извлечь из повторного зрительного опыта и наблюдения пластических свойств данного явления *картинную форму*, но указывала и характер этой формы, давая рецепт её построения; учила тому, какой должна быть эта форма, независимо от индивидуальных качеств наблюдаемого явления и индивидуальных подходов воспринимающего его художника. Термин «*академизм*» следовало бы применять именно для определения достигнутой таким образом качественной формы.

Так строилась система классицистического искусства. Учение об идеальных пропорциях человеческого тела, о пирамидальном или барельефном принципе композиции, штудировка античной скульптуры, приводившая к восприятию человеческой фигуры и головы, окрашенному предвзятым пониманием формы, — все эти дисциплины, дополненные ещё соответствующими рецептами раскраски, взятыми из живописи мастеров прошлого, создавали сущность академической школы, имевшей целью вооружить художника на создание насыщенной содержанием картины.

Естественно, что снабжая художника таким аппаратом знаний, Академия нивелирует индивидуальность. Цель академического искусства — объективизированная мысль художника; оно меньше всего интересуется раскрытием его индивидуальности.

Но эта определённая предвзятой творческой системой форма — недолговечна. Когда теряется вера в непреложность предпосылок, другими словами, когда ослабляется чув-

<sup>1</sup>Из этого, конечно, не следует делать вывода, что импрессионизм лишён своего идейного содержания и является чисто формальным приёмом, а не искусствоведением, имеющим свою идеологию.

ство стиля, эстетическая условность в свете обновлённого зрительного опыта начинает восприниматься как лживость, Академия переживает упадок. Таковы причины отмирания западно-европейских академий, цепко державшихся за свою гегемонию, давно уже утратившую всякий жизненный смысл.

с. 47

В России и возникновение и процветание академического классицизма носило специфические черты. Искусственно привитой культ обнажённого тела в стране, где ни быт, ни религия, ни климат не позволяли обнажать его, культ мрамора в стране, лишённой мрамора, увлечение античными портиками в городе, не видящем солнца по шести месяцев в году, — не могли пустить глубоких корней. Лживость и нежизненность этого стиля была слишком очевидна. Бородатый ярославский мужик не мог удержаться долго в позе Гермеса Дживованни ди Болонья. Собственно, «Последний день Помпеи» был и единственным днём процветания русского академического стиля.

Потому-то и победа передвижников над классической Академией далась сравнительно легко. Но овладев Академией, они не могли создать школу. Создать новую систему творческих предпосылок для отыскания картинной формы было им не под силу уже просто потому, что каждый из них обладал *своей* системой и никто из них не отдавал себе отчёта в обладании этой системой. Их творчество было по существу интуитивным, воспитанным не столько на каких-либо твёрдых методических положениях, сколько в борьбе с ними. Новая Академия оказалась лишённой даже тех намёков на систему, которые можно было с трудом различить в преподавании дореформенной школы. «Непосредственность впечатления», «талант», «вдохновение» — новый арсенал понятий, — не могли служить оружием для победы над новой картинной формой. Правда, изучение анатомии и перспективы должны были, как казалось, дать в руки учащегося те предпосылки, которые организовали бы его зрительный опыт, подводя фундамент объективных знаний под случайность впечатления. Но в действительности и эти знания, оставшиеся вне связи с общими задачами академического преподавания, оказывались или мёртвым грузом, только мешавшим непосредственному восприятию (кто не помнит печальных примеров рисования с натуры, проверяемого анатомическими таблицами?), или, что ещё хуже, давали новое формопонимание, которое мы могли бы противопоставить классицистическому в качестве своеобразного «анатомического академизма». Недаром Энгр, последний из учеников и последователей школы Давида, с таким негодованием изгонял из своей мастерской скелет и анатомические учебники.

с. 48

Отсюда — основная трагедия, которую переживали почти все учащиеся, кончавшие Академию последних десятилетий её существования. В продолжение шести лет они с большим или меньшим умением, теми или иными, внушёнными им или заимствованными ими приёмами писали *этюды*, — на седьмой год перед ними ставилась задача написать *картину* и они атаковали его голыми руками, предоставленные самим себе. Конечно, некоторых из них выручал талант, но большинство терпело фиаско, пытаясь за год самостоятельной работы ощупью отыскать ключ к решению впервые перед ними возникавшей задачи.

Кардовский никогда не декларировал своих художественных воззрений, не писал программ и теоретических изысканий. Его педагогическая система складывалась в практике, вырабатывалась не в тиши кабинета, но в совместной работе с учениками, начиная с тех семи первых юношей, которые не побоялись довериться молодому профессору, только что назначенному руководителем мастерской. И характер Кардовского настолько чужд апломба и самоутверждения, что даже уверенность в своей правоте не могла заставить его предлагать «свою систему» в качестве непогрешимого и до конца разработанного, единственно правильного педагогического метода. Нам приходится, поэтому, восстанавливать её, зачастую переводя на сухой язык теории живые выражения его практических высказываний.

с. 49

Кардовский понимал, что для достижения тех целей, которые ставились академической школой его времени необходимо вооружить учащихся знаниями, которые дали бы им возможность свободного обращения с формой. Методы «развивания талантов», в лучшем случае приводившие к заострению восприимчивости ученика для этого не годились. Но отбросить нужно было и систему старой Академии, нивелировавшую индивидуальности учащихся и снабжавшую их определённым и явно устаревшим формопониманием. Следовало также избежать и другой, весьма распространённой педагогической ошибки, в которой повинна была и Академия передвижников — именно обучению «*приёмам*». Собственно говоря, преподавание приёмов — это симуляция школы. Вместо того, чтобы научить построе-

нию объёма, даётся готовый способ обработки формы, хотя бы, например, распространённое недавно рисование «планчиками». Вместо того, чтобы научить сознательно разбираться в вопросах колорита и заменить интуитивное восприятие красочных пятен построением световой формы, учащимся даётся в руки рецепт чуть ли не готовой телесной краски, — приём, скрывающий от неопытного взгляда недостатки колористического понимания художника. Такой была, например, педагогическая практика Казанской художественной школы последних лет её существования.

*с. 50* Создать академическую школу, лишённую академизма, дать технические познания, не навязывая никаких технических приёмов, — такова, формулируя кратко, была задача, поставленная себе Кардовским и разрешённая им. Поэтому преподавание Кардовского не затрагивало вопроса собственно художественного творчества и вкуса, не формировала никакой художественной концепции. То, к чему он стремился, было правильно «поставить глаз» и «поставить руку». Повышая художественную культуру учащегося сведениями в области истории и теории искусства, он предоставлял выбор творческого пути самому художнику, в зависимости от его наклонностей и характера дарования. Для того, чтобы добиться этого, нужно было редкое сочетание двух качеств: упорства и методичности в работе и любви к искусству, которая увлекла бы учащихся на изучение трудного, а иногда, может быть, и скучноватого изобразительного ремесла.

Правда, эти задачи для Кардовского облегчались тем, что в его мастерскую с самого начала пришли молодые художники, не испорченные вдохновенным, но сумбурным преподаванием других профессоров, и взялись за дело с энтузиазмом и верой в своего руководителя. Следует вспомнить, что к началу деятельности Кардовского в Академии отношение к преподаванию изменилось не только в профессорской среде, уставшей и разочаровавшейся, но и среди учащихся разочарованных и переходивших к критике.

Из того, что мы говорили выше о зрительных методах уже ясно, что надо подразумевать под выражением «постановка глаза». Нужно отучить от плоскостного, пассивного восприятия природы, внушить учащемуся кажущуюся столь самоочевидной истину, что натура трёхмерна и рисование её заключается в построении на плоскости пространственного объёма. Верно поставленный глаз должен в каждом пространственном явлении инстинктивно выделить его пластическую сущность из случайностей плоскостного восприятия. Можно установить те основные пластические категории, которые присущи всякой объёмной форме и фиксирование которых является первой задачей академического рисования.

*с. 51* Расположенность объёма в трёх измерениях мы могли бы назвать первой и основной из этих пластических категорий.

При таком подходе и все элементы рисунка делаются подчинёнными единой цели, становятся средствами выражения объёмной формы. Светотеневые отношения перестают быть комбинацией пятен или системой «планчиков» и превращаются в средство пространственных определений, подчиняясь неизменному и объективно установившемуся закону построения светотени. Контур перестаёт быть линией, но становится перспективно сокращённой плоскостью, отграничивающей объём.

И вопросы собственно живописи претерпевают такие же изменения. На место интуитивного выискивания красочных пятен приходит сознательное и систематическое построение цветового тона, основанное на наблюдении взаимодействия света и окрашенности трёхмерной природы.

*с. 52* В мастерской Кардовского не преподавались *приёмы*. На основании опыта пребывания в мастерской Репина, Кардовский знал, какой опасный соблазн представляет для начинающего, неопределившегося художника готовый изобразительный метод, преподносимый как образец для подражания. Предоставляя учащемуся выработку своего творческого изобразительного подхода, он старался направить его к отысканию приёма целесообразного, отвечающего тем заданиям, которые ставит перед собой художник в данном конкретном случае. Вместе с этим Кардовский давал ученикам необходимые сведения по технологии изобразительных материалов: учил способам грунтовки холста, употреблению тех или иных красок, тех или иных связующих веществ.

Творческий приём, по мысли Кардовского, должен возникать на точке пересечения этих двух линий: стремления разрешить конкретную поставленную себе изобразительную задачу и наиболее эффективного и целесообразного использования изобразительных материалов.

То, что некоторые приёмы (как, например, рисование растёртым сангином или живопись на копайском бальзаме) пользовались временами особой популярностью в мастерской Кардовского и для поверхностного взгляда чуть ли не характеризовали его школу, объясняется именно тем, что в процессе разрешения школьных задач несколько близких по своим художественным индивидуальностям учеников ставили перед собой одинаковые цели и нашли в определённых технических предпосылках кратчайший путь к их достижению. Но характерным является то, что именно творчеству самого Кардовского эти приёмы совершенно чужды, а следовательно, должна отпасть и мысль о пропаганде какого-то определённого технического приёма.

Школу Кардовского пытались неоднократно снабдить какой-либо кличкой — «неоклассицизма», «неоакадемизма» и так далее. Из того, что мы говорили выше, ясно, насколько эти попытки не попадают в цель. Они объясняются только привычкой отделяться термином от сложного и неподдающегося элементарному, поверхностному объяснению понятия.

Из мастерской Куинджи выходили куинджисты, ученики Репина старались быть последовательными репинцами. Академические мастерские воспитывали пейзажистов, баталистов или жанристов, в зависимости от возглавлявшего мастерскую профессора и присвоенного мастерской жанра. Мастерскую Кардовского оканчивали художники, творческая специальность которых увлекала их в дальнейшем, в зависимости от их индивидуальных вкусов и дарований, по самым различным путям. Савинов, Анисфельд, Александр Яковлев, Шухаев, Зверев, Ремизов, Абугов, Шухмин, Шиллинговский и многие десятки других избирали своей специальностью портреты, картину, декоративную и театральную живопись, иллюстрации... Само деление на жанры академической школы, предполагавшее формирование индивидуальностей на основании предвзятой художественной концепции и рекомендованных технических приёмов, кажется в применении к названным художникам устарелым и бессмысленным.

с. 53

Но всех лучших учеников Кардовского роднит их овладение *мастерством*, твёрдое знание основных принципов изобразительного искусства и изобразительной техники.

с. 54

Их объединяет ещё одна, редкая в условиях академической школы черта, — чувство благодарности и уважения к руководителю мастерской, в которой они проводили свои годы учения.

Нам думается, что напомнить о заслугах Кардовского перед нашим искусством сейчас особенно своевременно. Годы экспериментирования над Высшим Художественным Училищем остались позади. Мы становимся твёрдо на путь построения новой академической школы и в основу её должна быть положена новая, строго продуманная и научно-обоснованная педагогическая система. Поэтому-то нам особенно важно учесть и печальные ошибки старой Академии и печальный опыт школы первых годов революции.

Особенно важно и оценить по заслугам самое выдающееся достижение нашей высшей художественной школы — многолетнюю и плодотворную педагогическую деятельность Д. Н. Кардовского.

Н. Э. Радлов

## Иллюстративное искусство Д. Н. Кардовского

*с. 55* Девяностые годы в истории русского искусства были эпохой стилистической неустойчивости и неопределённости. Вырождались и мелели оба боровшиеся между собою течения: передвижнический натурализм и салонный, всё более опошлявшийся академизм. Старая, крепкая традиция классического рисунка и серьёзной живописи жила ещё и приносила несомненно художественную пользу только в системе преподавания Чистякова. Авторитет Чистякова был очень велик среди художественной молодёжи, выделившей позднее ряд крупных мастеров первой четверти XX в. Однако это не был авторитет вождя, выразителя художественного мировоззрения. Было глубокое уважение к учителю-технику, художнику-педагогу, умевшему сурово тренировать глаз и руку ученика.

Передвижничество, не создавшее самостоятельной формы и техники, эклектически пользовавшееся для своей новой тематики приёмами и академизма, и натуралистического реализма, — по преимуществу западно-европейского, — теперь переживало затяжной кризис. Это был прежде всего кризис сюжета. Передвижническая картина постепенно превращалась по большей части в этюд — наблюдение над окружающим. Передвижнический обличительный и трагический жанр перерождался в анекдот, в бытовой рассказ, в созерцание природы — бездумный пейзаж, в уютный натюрморт. Передвижнический сюжет уже давно потерял свою общественную остроту и прежний смысл. Он стал служить целям буржуазного наслаждения. На этой ступени развития русского искусства передвижничество и академизм, — прежние смертельные враги, — стали находить общий язык, формулы взаимного примирения. Всё это вместе с тем было и признаком обоюдного одряхления. На смену им шёл импрессионизм, всюду проникая, всё побеждая, всё перерождая. Шёл, правда, с большим отставанием в темпе по сравнению с Западом. Импрессионизму сдавали прежние художественные позиции и сознательно, подобно Ге, Сурикову, Полену, и бессознательно, подобно Репину. Это была победа непосредственности живописного восприятия, победа света и воздуха, задач пространственной живописи над задачами пластическими и плоскостными. Но импрессионизм в 80-х и 90-х гг. ещё не был концепцией чистого созерцания — впечатления, каким он стал в 900-х гг. Импрессионистическая манера была лишь методом выявления сложного образа — представления, такого же сложного сюжета и его эмоциональной окраски — «настроения».

Такова та художественная обстановка, в которую попадает со времени своего вступления в Академию Художеств молодой Д. Н. Кардовский.

Вначале он испытывает на себе неизгладимое и очень благотворное влияние суровых приёмов чистяковского обучения. Чистяков сумел пробудить и укрепить в молодом художнике ясное и крепкое сознание артистических задач и обязанностей. От него было усвоено строгое отношение к рисунку как структурной основе художественного произведения, как к первому условию художнического мастерства.

С 1894 г. в Академию Художеств был приглашён Репин. Его появление там сначала в положении профессора живописи, а потом и ректора обозначало примирение двух враждебных тенденций, завершение передвижничеством собственной судьбы, окончание его общественной оппозиции и вступление в круг тенденций искусства официального. Однако Репин принёс с собою и много свежего: буйный размах таланта и темперамента, эмоциональность, преобладание живописно-колористических задач над линейно-пластическими, невиданную,



необузданную импрессионистическую широту манеры. Он с своей бессистемностью и вместе увлекательностью преподавания был полным контрастом чистяковской методе, стройной и продуманной до конца. Один был эпикуреец и язычник в искусстве, другой — аскет, подвижник, испепеливший в преподавании свой недюжинный артистический талант. Однако время было таково, что и эти контрасты уживались без ярко выраженной идейной борьбы мировоззрений и школ. Академический эклектизм, стирая острые углы противоречий, примирял всё. А ученики ухитрялись благодушно и удобно работать, пользуясь советами обоих учителей.

с. 59

К 1894 г. относится первый иллюстративный опыт Д. Н. Кардовского — рисунок на один из сюжетов «Преступления и наказания» Достоевского (стр. 57). Выполнен он «мокрым соусом», кистью в одной тональности, переходами от чёрного к белому; весь в мягком сером колорите. Принципы импрессионизма хорошо поняты и выражены молодым художником. Впечатление построено на борьбе светлого и тёмного. Формы сгущаются и тают в мерцающем свете и воздухе. Живое пространство импрессионистов — естественная среда, в которой развёртывается изображаемое художником действие.

Но на этом и заканчивается зависимость от импрессионизма. Волны дневного петербургского серенького света льются через окна и наполняют жалкую комнату с разбросанной убогой обстановкой. Стены с облезлыми обоями. В переднем углу двухспальная кровать проститутки. Стол с раскрытой книгой. Остро и жестоко, — по Достоевскому, — подмечена безысходность быта, трагедия нищеты — канва развивающейся человеческой драмы. Каждая будничная мелочь обстановки характерна, иногда символична и участвует в рассказе художника. Рассказ ведётся скупко и напряжённо. Выбран переходный момент между «преступлением» и наказанием», когда Соня посылает Раскольникова на путь искупления его вины. На первом плане высокая, сутулая, тяжко-опавшая фигура Раскольникова — мрачный, грузный силуэт. Его всклокоченная голова, подчёркнутая и выделенная бликами света, с измученным, воспалённым взглядом, покорно наклонилась к маленькой хрупкой фигуре Сони. Та поднялась на цыпочки и широким жестом благословляет Раскольникова И жест, и всё напряжённое движение Сони вверх, и лучи света, пронизывающие силуэт, делающие его полупрозрачным, — всё это ярко и глубоко раскрывает образ героини, её характер и отношение к драме героя.

с. 60

Сцена очень проста, но полна глубоким психологическим смыслом. Форма, способ выражения здесь органически связаны с содержанием как неразрывное, взаимообусловленное целое. Здесь художник резко порывает с импрессионистическим формализмом и переходит к новой концепции, к исканиям выразительности, сложного смысла образа. Для иллюстрации мудро выбран момент перелома, момент «очищения», разрешения трагедии. К этому моменту сводится всё развитие романа и все возможные, но не осуществлённые художником иллюстративные сюжеты. Достоевский в это время настолько владел воображением молодого художника, что он, по собственному признанию, много раз бывал в тех местах города, где жил герой, где совершалось убийство и душевный перелом героя. Блуждания по местам, описанным в романе, впервые раскрыли глаза художнику на Петербург. Но это был Петербург Достоевского, кошмарный, химерический город, насыщенный страшной жизнью, где будничная действительность переходит в галлюцинации и ужасный сон в действительность. Образы героев романа стали для художника подлинной реальностью, — может быть, большей, чем всё окружающее. Раскольников, Соня, старик Мармеладов, Свидригайлов живыми бродили для него в местах, которые были описаны гением писателя. И Петербург этот был для художника городом неопределённости, туманов и серых перспектив с расплывающимися и собирающимися сгустками — силуэтами домов, людей, животных, вещей, где их материальная суть превращалась в некую психическую напряжённость. Такая концепция импрессионизма послужила молодому художнику для раскрытия того, что в Достоевском и Петербурге Достоевского является самым характерным.

Иллюстрация к «Преступлению и наказанию», к сожалению, одинока. Художник не возвращается позднее к этой теме. Но она не случайна. Она выражает определённое художественное мировоззрение, определённый круг творческих интересов. Это концепция импрессионистического реализма, как она оформилась, например, литературно в творчестве Чехова, в изобразительном искусстве — у Репина, Серова 90-х годов. Она на стыке между передвижническим натурализмом, тенденциозным психологизмом как уходящим мировоз-

с. 63

зрением и субъективизмом, формальными задачами чистого импрессионизма как концепции, приходящей на смену.

Новые художественные взгляды Кардовского оформились не сразу. Это произошло в связи с его поездкой за границу. Молодого художника уже перестал удовлетворять и чистяковский монастырь, и репинский разгул широкого мазка, рваного рисуночного штриха, вкусного цветового пятна, репинская анархия впечатления, неупорядоченность образного мышления. Потянуло в Европу, на выучку к её мастерам. Целью поездки в 1896 г. был намечен Париж, а учителем Цорн, мастер виртуозного, внешне блестящего импрессионистического стиля, — по преимуществу в портрете. Остаться в Париже, работать у Цорна не пришлось. И Кардовский проводит четыре года в Мюнхене у Ашбе. В 1900 году возвращается в Академию, оканчивает её и становится помощником Репина в его академической мастерской.

В 1903 г. Кардовский получает первый иллюстрационный заказ — к повести Чехова «Каштанка». Здесь он продолжает и развивает то, что наметилось в рисунке к «Преступлению и наказанию». Пятьдесят пять иллюстраций ярко раскрывают основные моменты приключений и переживаний героини повести — рыжей собачонки, полудворняжки-полутаксы.

Что здесь от импрессионизма? Понимание формы и приёмы изображения. Как и раньше, художник пользуется широким пятном, мастерской игрой света и тени, — нередко в неожиданных и очень своеобразных сочетаниях. Свет и тень по-прежнему, сгущаясь, образуют предметы, необходимое для их действия пространство. И разрешаются эти задачи в главном уверенным штрихом угля, покорным и гибким, изредка кистью, её обобщающим ударом. Пространство характеризуется редко в перспективе. Таких иллюстраций немного. В большинстве их показан небольшой, замкнутый кусок, некий обрывок пространства. И оттого оно не только не теряет своей глубины, но ещё усиливает её в представлении зрителя. Таков приём не только изображения пространства, но и действия, в нём развивающегося, предметов, в нём находящихся. Это — изображение части вместо целого, намёка, яркого характерного признака вместо законченного построения, в котором оно было бы показано и рассказано. Такова вторая типичная черта, связывающая художника с импрессионизмом, как он выразился не столько в живописи, сколько в иллюстрации, но больше в литературе. Литература обусловила своим методом, вероятно, и метод импрессионистического иллюстрирования. Суть метода в том, что зрителю и читателю даётся большая творческая свобода воссоздания образа в целом, тех его сторон, которые не показаны художником и писателем, но могут и должны быть восстановлены по контрасту с изображённым. Так зритель вовлекается в акт сотворчества, где свобода процесса является в то же время и закономерностью. Художник ведёт зрителя определённым путём к раскрытию целостного образа. Однако метод может быть оправдан здесь лишь тогда, когда художник сумеет зрителя повести по намеченному пути, вне случайности и произвола плохо организованных впечатлений. Этот метод в европейском искусстве иллюстрирования появился только с импрессионизмом, как его функция, не без зависимости от приёмов японской иллюстрации.

Приведём несколько примеров. Перед нами первый рисунок — один из лучших в этом цикле. Каштанка на тротуаре, между ног пешеходов. На первом плане беспомощная и робкая собачонка, кусок тротуара, мокрого от дождя и талого снега, ступня человеческих ног. Вправо двигаются грузно и энергично ноги мужские. Влево скользит легко женская маленькая нога в ботинке на высоком каблуке. Сзади неопределённая серая мгла. И больше ничего. Но этого вполне достаточно, чтобы зритель восстановил и фигуры людей, и образ людной улицы с потоком толпы на тротуарах в неустанном движении, и метание затерявшегося животного в этом чуждом, бесконечном лесу человеческих ног. Удачно выбранная точка зрения устанавливает масштаб величин, контраст между маленькой, жалкой собачонкой и огромным человеческим миром, — контраст в мыслимом собачьем восприятии. Дальше изображение хозяина, пьяного, с рукой под козырёк перед невидимым для зрителя проходящим полком солдат. Это — приём, который заставляет почувствовать и мерный шаг солдат, и грохот музыки, и всё происшествие, как маленькую часть суеты бездонной столицы. На следующей странице развёрнуто движение толпы по тротуару из глубины и в глубину. Показан небольшой уголок, где та же роль, как ноги в первой иллюстрации, играет мощная колонна справа, а около неё для полного контраста маленькая фигура Каштанки. В следу-

ющей иллюстрации город изображён сложнее, приёмом типичного импрессионистического этюда. Виден кусок улицы сверху, с светом фонарей, падающим снегом и замирающим движением. Вот, наконец, ещё более сложный этюд ночного Петербурга, недра его людского водоворота, непонятного и страшного для собачьего сознания. Огромный город в этих, как будто случайных впечатлениях, живёт как целый и сложный организм. На фоне его жизни и типичных кусков людского быта развивается «личная драма» героини, рисуется жизнь звериная.

Изменяется характер образа. Изменяется и метод изображения. Импрессионистический приём становится, как в иллюстрации к «Преступлению и наказанию», средством углублённого и вдумчивого психологического анализа. От впечатлений художник переходит к рассказу. Но язык этого рассказа очень сдержан и прост. Он ясен и доступен для ребёнка, увлекает живостью образов. Для иллюстрирования выбирается самое необходимое, самое яркое, сильно окрашенное чувством. Такова прежде всего идиллия воспоминаний Каштанки о жизни с Федюшкой у столяра (стр. 61). А дальше — повесть о жизни у «незнакомца» — клоуна, портреты его животных, все те «чудеса в решете», которые неожиданно раскрылись перед изумлённой собачонкой, процесс её «профессионального образования». Кардовский показал себя в этих иллюстрациях отличным рисовальщиком животных, большим знатоком их форм, повадок, психологии.

с. 67

с. 68

На фоне этих трудных, но сытых будней — трагедия смерти гуся «Ивана Ивановича». Иллюстрации, посвящённые этой теме, лучшие во всём цикле. Воспроизводим две. Первая (стр. 63) — замечательное выражение звериного ужаса перед смертью. На первом плане взъерошенные, с шерстью дыбом спины собаки и кота. В тяжкую минуту смертного ужаса их бросило друг к другу, на одну подушку. Тесно прижавшись, они настороженно вглядываются в угол комнаты, где бьёт крыльями умирающий «Иван Иванович». Мерцание свечи на стуле даёт густую беспокойную светотень, смягчает контуры предметов. Вторая иллюстрация (стр. 65) передаёт уже человеческое горе как главный мотив. Согнувшаяся в позе безысходности фигура хозяина на кровати. Рядом Каштанка, обращённая к нему, фигура кота «Фёдора Тимофеевича», встревоженно повернутая в тёмную глубину комнаты. Нет лишней подробности. Только самое необходимое нанизывается на нить рассказа о переживаниях героев. Поэтому иллюстрации к «Каштанке» по своему характеру — не украшения книги. Они действительно иллюстрации — параллельный рассказ, но на языке образительного искусства. Центр тяжести в этих иллюстрациях, конечно, в их содержании, его развитии и средствах наиболее яркой и сильной передачи иллюстративного замысла. Однако идея украшения книги иллюстрациями, мысль о связи отдельных рисунков-иллюстраций с плоскостью страницы всё же занимала в некоторой мере художника. Здесь мы видим ряд типичных для эпохи примеров: обрамление рисунков, иногда композиционная связь их с заглавными буквами отдельных глав; сведение тёмных граней рисунка приёмом размытки и растушёвки к белой плоскости листа; повторение в иллюстрации формы страницы сверху и с боковых сторон, тоновый переход в белую плоскость листа снизу. Всё это формально-технические опыты примирения непримиримого: пространственного решения иллюстрации с плоскостным. В них и формально преобладают элементы, чуждые украшательским тенденциям. Пространственность, изображение вещей и глубины здесь в прямом противоречии с плоскостью листа, «прорывая» её, борясь с законами её декоративно-орнаментального разрешения. В общем следует признать крепкую связь стиля иллюстраций к «Каштанке» со всем стилем чеховской повести как в её содержании, так и в форме.

с. 69

В начале 900-х гг. под влиянием художественного движения, связанного с «Миром искусства», в иллюстративном стиле Д. Н. Кардовского происходит резкий перелом. Он обусловлен характером этого движения и всем тем новым, что оно внесло в книжную графику эпохи. Это было движение общекультурного и художественного ретроспективизма, связанное с ростом консервативных тенденций в экономике страны, в её общественно-политических условиях жизни. Назревала аристократически-землевладельческая реакция, как антитеза росту буржуазных тенденций и их влиянию на культуру страны. Возникает блок между землевладением, в основе своей ещё дворянским, и крестьянством в его наиболее крепком и зажиточном слое на почве сближения и общности интересов.

с. 70

Это движение было связано прежде всего с обращением к ценностям старой дворянской культуры, с идеализацией её быта, с реставрацией в той или иной мере её строя образов

и художественного языка. Одновременно намечалась идеализация крестьянства, его уклада, его художественной культуры и её корней, уходящих в глубины исторического и доисторического прошлого. На основе этих общекультурных сдвигов нарастала в искусстве широкая волна стилизации. В основном она шла по двум руслам — неоклассицизма и неоромантики. И там и здесь стилизаторские увлечения уходили в глубины прошлого по закону созвучья. Первое движение шло к истокам классицизма — через ренессанс к античности вплоть до её архаики. Второе — от романтики начала XIX в. к романтике рококо и барокко, дальше — к готике, к искусству Востока, к душе примитивных культур и в первую очередь крестьянской. Под воздействием новой формирующейся идеологии заново пересматриваются творческие задачи. Станковое искусство, как выражение буржуазных отношений по преимуществу, уже не удовлетворяет в своей роли ведущего вида. Вновь появляется и растёт тяга к искусству производственному. Намечаются два русла. Одно — поиски нового декоративно-монументального стиля в живописи. Другое — искусство малых форм в области художественной промышленности и книжной графики. Грань XX столетия — начало новой эпохи и в книжно-графическом искусстве. Вновь возникает задача создания книги как художественного целого. Восстанавливаются книжно-графические традиции, господствовавшие до второй половины XIX в. Объявляется война натурализму и импрессионизму как концепциям, пренебрегающим единым стилем книги, разрывающим органическое единство иллюстраций и производственного оформления книги. Утверждается формально-техническая и художественная целостность книжного стиля. Изыскивается в первую очередь более соответствующая этим задачам форма и техника иллюстративного рисунка.

с. 71

с. 72

Место Д. Н. Кардовского в новом художественном движении определилось вполне точно. Это был крутой поворот в сторону классицизма, окрашенного вначале некоторым тоном романтики. Таков характер иллюстраций к повести Гоголя «Невский проспект», появившихся в 1905 г. Всё было здесь иное. И новый строй художественных образов, и форма изображения, и технические приёмы. Новый стиль этих иллюстраций кладёт начало всему последующему направлению книжно-иллюстративного творчества художника. «Невский проспект» Гоголя насыщен подлинной и глубокой романтикой. На фоне весёлого описания Невского, различных фаз его превращений в зависимости от времени дня и людей, его наполняющих, Гоголь раскрывает два контрастных мотива повести — трагический и пошло-комический, объединяя их в синтетическом образе Невского — жутком, лживом зеркале призрачного лика Петербурга, — особенно ночного. Таков конец повести. Это романтическое предощущение Петербурга Достоевского. К этому смыслу Петербурга подошёл Кардовский в его первой иллюстрации к «Преступлению и наказанию».

Как же толкует художник Гоголя? Он уходит от гоголевской эмоциональности. Он понимает романтику повести, но не переживает её. Он увлечён архитектурным обликом классического Петербурга в большом и малом: в перспективах улиц и ампирных зданий, в типичных уголках его трущоб. Он, быть может, впервые почувствовал его строгую, холодную линейную красоту. Он восстанавливает с любовной исторической точностью пёстрый людской поток, отдельные костюмы, характерные позы и движения, характерные типы людей эпохи. Он становится прежде всего и больше всего писателем внешнего быта Александровской и Николаевской эпохи, его художественным истолкователем и поэтом. «Невский проспект» лишь введение в ряд блестящих иллюстративных циклов такого же творческого строя. Воссоздаваемый Кардовским образ теряет свою психологическую напряжённость. Он внешне описателен и чётко в своих изобразительных чертах. Ничего лишнего. Всё в меру продумано и передано. Художник лишь внимательный и точный наблюдатель, созерцающий явления, идущие мимо него.

с. 75

с. 76

Пользуясь текстом, он изображает Невский и его толпу несколько раз, то направляя движение на зрителя, как в фронтисписе, то с переднего плана в глубину (стр. 67), развёртывая его движение фронтально, фризом. Последний мотив повторяется несколько раз, становясь излюбленным в характеристике Невского. Он, как можно думать, лучше всего выражает и психологию художника-наблюдателя, и новые композиционные требования применительно к новому пониманию Кардовским задач книжной иллюстрации. Цветной фронтиспис выдержан в том холодноватом блеклом колорите, который характерен для графики начала 900-х гг. Здесь сказывается общий эпохе стиль истолкования петербургского пейзажа. Фронтиспис подражает манере старого подкрашенного офорта. А дальше в поряд-

ке нарастания контрастов даётся разнообразная характеристика толпы, её движения, раскрывается гоголевский романтический облик Невского. Всё это выполнено иллюстрациями одноцветными. Весёлый Невский «детского» полдня, его чопорный вид послеполуденных часов с променадом «света» сменяется хмурым, беспокойным Невским сумерек с деревьями, сгибаемыми ветром, с вскинутыми складками плащей (стр. 69). Здесь завязка трагедии. Однако она довольно спокойно решается в следующих иллюстрациях. Лишь сцена в публичном доме несколько напоминает прежнего Кардовского по выразительности сюжета и приёмам полуимпрессионистического характера. Трагическое в повести мало затрагивает воображение иллюстратора. Ближе к смыслу текста иллюстрации другого мотива — приключения поручика Пирогова. Особенно хорош эпизод с танцем (стр. 71). Завершается цикл иллюстраций — изображением ночного Невского по содержанию последних строк повести. Это самое большое, что мог сделать художник в своём стремлении отразить, хотя бы в некоторой мере, романтику гоголевского замысла. Но та же иллюстрация вполне убедительно показывает, как далёк теперь художник от психологии творческих приёмов романтизма.

Художественный стиль иллюстраций к «Невскому проспекту» — полное отрицание фазы предшествовавшей, — психологического реализма по содержанию, импрессионизма по средствам выражения. Кардовский-классик порывает с живописностью пятна, расплывающегося в пространстве, с господствующей ролью света в организации глубины, с фрагментарностью и нарочитой «случайностью» композиции. Кардовский находит и развивает в себе то, что делает его мастером линии и линейной композиции. В свойствах новой манеры полагает он основы своего стиля и его развития в будущем. Этот стиль оказывается в близком родстве, в органической связи и с главным кругом тем, культурным комплексом, который отныне начинает всё более привлекать художника: с бытом и стилем александровско-николаевской эпохи. Неоклассицизм Кардовского так же органичен, как в своё время неозэллинизм Ф. Толстого. Форма изображаемой вещи остро чеканится, прежде всего как силуэт, непрерывной, гибкой линией. Пластические формы, объём характеризуются прозрачным классическим параллельным штрихом.

с. 77

Плоскость является целью композиционного решения и его характерным свойством. Поэтому художник охотно применяет приём классического фризового построения, очень удобный для силуэтного показа изображаемых вещей. Кардовский большой мастер ракурса, очень сложного и рискованного для выполнения, нередко пользуется им, изображая, например, движение по Невскому из глубины и в глубину. Но чистая линейная природа его перспективы теперь лишь подчёркивает изобразительную плоскость, ничуть её не разрушая, как раньше. Новое отношение к изобразительным задачам и к книжной странице заставляет художника искать в расположении и движении форм орнаментального решения. Таковы композиции с мотивом Невского днём и ночью. Цвет там, где он вводится, понижается декоративно, — например в фронтисписе. Все эти свойства новой иллюстративной манеры Кардовского укрепляют её связь с новыми задачами книжной графики, в главном — художественно-формальными. Иллюстрация должна была теперь не только раскрывать содержание текста, но и украшать страницу. Связь иллюстрации с печатным листом выдвигалась на первый план. Кардовский охотно шёл навстречу такому направлению. Характерным примером может быть концовка к «Невскому проспекту» в духе господствовавших вкусов «Мира искусства».

с. 78

В течение 1906 г. художник выполнил той же манерой ряд мелких иллюстраций. Большинство — рисунки для хрестоматии «Живое Слово»: к басням Крылова, «Детству и Отрочеству», «Войне и миру» Толстого, «Старому дому» Огарёва. Свойства нового стиля здесь яснее обозначились и получили дальнейшее развитие.

В 1907 году был начат Д. Н. Кардовским обширный цикл иллюстраций к тексту «Горе от ума». Работа заняла около пяти лет, обозначая не только углубление основного творческого направления, но и характерные признаки нового поворота. Решение иллюстративной задачи было свежим, своеобразным. Это было восстановление того материального быта, *tex mise en scene*, в рамках которых могло бы развёртываться действие комедии. Художник тонко и внимательно изображает типическую обстановку, массу бытовых мелочей эпохи. Но делает это строго в меру, не увлекаясь археологизмом, не превращая иллюстрацию в чистый интерьер или натюрморт. Всё это лишь окружение. Всё нужно для главного — характеристики действующих лиц и развития самого действия. Характеристика остра. По-

с. 79

с. 80 новому найдена актёрская маска, жест как главных, так и второстепенных лиц. Фамусов, Скалозуб, типы московского светского общества — новый творческий синтез духа комедии и исторического содержания эпохи, иллюстративные ремарки большой ценности к образам Грибоедова вне какой бы то ни было зависимости от более ранних иллюстраторов комедии. Менее выразительны Софья, Молчалин. Очень неясен и безличен Чацкий. Но с последним типом общая неудача у всех иллюстраторов комедии, — быть может, потому, что это самое отвлечённое и неживое лицо в комедии, чтец мыслей автора.

Смысл иллюстративного восстановления быта, родившего комедию, — показ его материальной ценности, утонченности, яркости, блеска, полноты развитой и утонченной дворянской культуры. На этом фоне подчёркнуто и несколько гротескно выделяется духовное убожество её вырождающихся носителей — дворянства, чиновной знати, крупных и мелких бюрократов в блеске их мундиров, изяществе и роскоши «штатских» костюмов, дамских туалетов. Художник для этого пользуется цветом, мастерской акварельной раскраской рисунка. Блеклый «ампирный» тон акварелей даёт колорит эпохи. В каждом рисунке цветовой фон построен в системе объединения широких красочных плоскостей, примиряющих акварель с книжно-графическими задачами.

В иллюстрация «Горя от ума» на смену плоскостному и линейному стилю «Невского проспекта» приходит пластическое восприятие, подчиняя себе и линию и цвет, окрашивающий форму. Появляется ощущение вещи, материальности, весьма родственное также художественной концепции эпохи «ампира». Родится новый стиль иллюстраций Кардовского, стиль длительной полосы его зрелого творчества. Так, по-иному уже решаются иллюстрации к «Мёртвым Душам» Гоголя и «Княжне Лиговской» Лермонтова в период между 1911 и 1913 г. Рисунок к «Княжне Лиговской» (1913) отличный пример той свободы и смелости композиции, того мастерства линии и тончайшей техники штриха, выполненного «сухой кистью», каким теперь владеет художник.

с. 83 Первые годы революции окончательно формируют зрелый стиль иллюстративного рисунка Кардовского. Пример — иллюстрации к «Робинзону Крузо». Широким и вдумчивым выбором сюжетов художник выделяет драматическое и лирическое в канве рассказа. Но выбирает он то, что зрительно ярко и восполняет литературные образы. Перед читателем на ясном и пластическом языке раскрывается один эпизод за другим. Романтика спасения молодого Робинзона, его фигура, выброшенная волной, цепко прильнувшая к суровым скалам берега. Трагическая встреча с первым человеком — трупом матроса на фоне унылого, оголённого пейзажа и бурного, всклокоченного моря. Появление людоедов, настороженное внимание и одиночество Робинзона, изучающего издали поведение дикарей. Здесь хорошо выражен контраст природы и человека, затерянного среди безмерной водной пустыни на маленьком островке. А дальше — идиллия одинокого первобытного хозяйства, фигура отшельника, освещённая бликами южного солнца, приручённые животные, собака, огород (стр. 73). В последних рисунках образ Пятницы — начало и последующее развитие дружеских отношений с людьми. Весь художественный замысел цикла вполне оригинален, очень выгодно отличается от всех тех иллюстративных шаблонов, какие появились в связи с истолкованием книги. Можно лишь пожалеть, что этот опыт Кардовского не был опубликован.

Рисунки выполнены акварелью в сером тоне для печатания одним цветом. Художник пользуется здесь и широким пятном, свободным, мягким, и манерой прозрачной заливки больших плоскостей, и тончайшим штрихом — ударом кисти с чисто японской выразительностью. Пластическое восприятие мира, вполне развитое теперь и господствующее, крепко связано, однако, с пространственным в целостное, неразделимое единство. Художник ощущает и передаёт без импрессионистского миража воздушную глубину, оттенки света и тепла от сурового колорита первой иллюстрации до прозрачного и радостного тона последней.

Сюита рисунков к «Робинзону Крузо» подготавливает и объясняет стиль иллюстраций к «Ревизору». Этот новый большой цикл появился в 1922 г.

с. 84 Если иллюстрации к «Горе от ума» пригодны и как материал театральный, как эскизы типов, костюмов, обстановки, то в такой же мере это можно сказать и об эскизах к «Ревизору». Они выполнены для театра. Но вместе с тем они и замечательные иллюстрации, раскрывающие перед читателем самые яркие моменты комедии, воссоздающие её типы с большой силой и новым пониманием. Здесь художник сумел соединить классическую строгость своего рисунка с гоголевским реализмом. Характеристики отдельных персона-

жей, понимание духа пьесы значительно глубже, острее и обобщённое, чем в «Горе от ума». Жуткий мир Николаевской провинции встаёт перед нами с такой беспощадной оголённостью, что за реалистической оболочкой, как у Гоголя, мы чувствуем глубокий, подлинный сарказм.

Большой свободой и свежестью в характеристике лиц и положений отличаются первоначальные карандашные эскизы к комедии. Таковы воспроизводимые сцены: «Городничий у Хлестакова» (стр. 77) и «Хлестаков, объясняющийся в любви» (стр. 79). Только здесь, в этих подготовительных набросках перед нами раскрывается путь творческих исканий художника, его воображение, его мастерство. Вся композиция, выношенная раньше в представлении, появляется на бумаге сразу. Она очень проста, уравновешена и конструктивна, связана с плоскостью и разрешает глубину, как эскизы для театральной постановки. Сложные ракурсы фигур, — например, Хлестакова в его объяснении с городничихой, — строятся также сразу, без ошибок и поправок. Простая, скупая линия решает силуэт и трёхмерность предметов. Двумя-тремя штрихами отыскано типическое, нужное в выражении лица, в основных чертах актёрской «маски». Все эти свойства рисунка у Кардовского результат не только талантливости автора, но и настойчивой, напряжённой работы над собой, над углублением мастерства. Свобода и простота приёмов — следствие неустанной суровой требовательности художника к себе. Невольно и у места вспоминается здесь федотовская фраза «будет просто, как поработаешь раз со сто». В это время окончательно формируется понимание художником задач рисунка, задач изобразительности, как *культуры формы*. Только тщательное, строгое, настойчивое изучение натуры может поднять эту культуру на ту высоту, с которой у художника начинается превращение полученных знаний и навыков в свободный, самостоятельный художественный стиль. Законченные иллюстрации к «Ревизору» — лучшее выражение такого обобщающего стиля. Все эти образы комедии, переведённые на язык изобразительного искусства, конкретны и индивидуальны. Кажется, что вы их где-то уже встречали и не раз. Однако, это не портреты с натуры. Остро найден тип. Индивидуальное возведено в общее. Минувшее становится над течением времени. Оглядываясь вокруг себя, вы находите и новых Сквозников-Дмухановских, и Хлестаковых, и весь букет бессмертной пошлости, их окружающей. Иллюстрации далеки от спокойствия и протокольности изображения. Они гротескны, беспощадны, как сатира, сгущая отрицательное, но не выводя его за грань реального. Широкое и серьёзное знание художником эпохи не связывает его археологизмом. Всё преодолевается свободным и чисто художественным превращением знаний и наблюдений, большого психологического опыта в живой образ. Форма чеканная, близкая к чисто скульптурному ощущению. Цвет здесь уже не окрашивает, как раньше, форму, а лепит её. Он — материал пластического построения.

с. 85

с. 86

В истории нашего иллюстративного искусства рисунки Д. Н. Кардовского к «Ревизору» явление выдающееся.

Эпоха Октябрьской революции сосредоточивает внимание Кардовского-иллюстратора на темах революционных. Но и в них он остаётся верен своему историзму, своему интересу к культуре и быту начала XIX в. Он много и тщательно работает над художественным изображением эпохи «декабристов». Первый иллюстративный цикл, связанный с этой эпохой, был выполнен в 1922 г. Канва — «Русские женщины» Некрасова. По содержанию цикл очень лиричен. По форме он контрастен манере иллюстраций к «Ревизору». Там чеканная бронза, скульптурная пластичность образов. Здесь цветные иллюстрации построены на принципе живописного пятна, организующего пространство. Заставки и концовки графически-плоскостные. Начало живописное с этого момента вновь появляется в работах Кардовского, как антитеза предшествовавшему стилю. Характерная борьба этих начал, их нередко очень интересный и удачный синтез определяют особенности позднего, современного периода в развитии иллюстративного стиля Кардовского. Хороший образец этого стиля рисунок «В парикмахерской», иллюстрация, выполненная в 1926 г. к некрасовскому рассказу «Двадцать пять рублей» (стр. 87). Живописная светотень, игра тёмных и светлых пятен, получаемая приёмом заливки, короткий, прерывистый и тонкий штрих здесь характерен не меньше, чем строгий рисунок, которым крепко собраны фигуры первого и среднего планов. Формы переднего плана пластичнее. Но в направлении, к заднему плану они становятся более живописными, теряя свою материальность. Форма здесь послушное орудие для реализации образа. Художник пытливо смотрит в создаваемый им старый быт, показывает

с. 89

с. 90

собранных людей в странных, неудобных костюмах. В изломах их силуэтов, в мерцании серенького дня, в беспорядке убогой парикмахерской обстановки он ищет живого пульса ушедшей жизни в её мелочах, в её обыденности. И находит его остро, верно как когда-то, иллюстрируя Достоевского.

В 1924 г. художник выполняет для ГИЗа серию из десяти рисунков к истории «декабристов». Рисунки ныне в Музее Революции СССР. Отдельные эпизоды изображают подготовку восстания, события 14 декабря, сцены допроса и расправу: казнь 13 июля 1826 г., работу ссыльных «декабристов» на каторге. В рисунках живо воспроизведены события с точно изученной обстановкой, портретная галерея современников — деятелей движения. Некоторые сюжеты переданы с большой силой. Они волнуют, запоминаются надолго. Таковы: допрос Николаем Бестужева в каземате Петропавловской крепости, казнь.

Новая манера в этих рисунках развивается приёмом чёрного штриха в том же направлении, которое было положено цветными иллюстрациями к «Русским женщинам».

Серия рисунков к истории «декабристов» не только значительный вклад в скудный иллюстративный материал, посвящённый этому движению. Она помогла художнику справиться с задачами более крупного масштаба. Им написаны для того же Музея Революции СССР две картины акварелью и гуашью на тему декабрьского восстания: «У Исаакиевского моста» и «На Сенатской площади». Эти картины — переходные формы между живописью Кардовского и его цветным рисунком. Они — иллюстрации в форме станковой картины, решённые обычным для художника графически-цветовым приёмом. Обе картины остро вскрывают политическую романтику момента: изолированность и обречённость движения, явную безнадёжность положения кучки «декабристов» между тупыми, неподвижными шеренгами войск и взбаламученной толпой петербуржцев, — частью сочувствующих, но больше любопытствующих. С большим обычным мастерством художник рисует на переднем плане движение и ракурсы тел, взметнувшиеся от ветра костюмы, а глубже — волнение людской массы на фоне холодного петербургского дня.

с. 93

с. 94

Изображение революционного движения первой половины XIX в. было бы неполным без характеристики положения крестьянства и крестьянских восстаний. Рисуя движение «декабристов», Кардовский внимательно изучает и те основы социального и экономического порядка, на которых выросло в то время крестьянское движение. К иллюстрациям этого типа относятся два очень сильных рисунка 1928 г. для рассказа Артамонова «По старой Калужской дороге». Один изображает постройку крепостными крестьянами фабрики, другой крестьянское восстание. В первом рисунке показаны очень понятно и наглядно «мирные» социальные отношения закреплённой деревни и помещиков (стр. 85). Свириный надсмотрщик на переднем плане, на заднем — супружеская пара господ, благодушно созерцающих подневольный труд. Между ними тяжёлая, надрывная работа крепостных, одинаковая и для мужчины, и для женщины. Ещё сильнее и выразительнее второй рисунок, где противопоставлены уже в борьбе два социальных мира, два пласта — угнетатели и доведённые до взрыва отчаяния эксплуатируемые (стр. 81). Обе стороны замерли перед созревшим столкновением, разделённые пустотой и стеклянной преградой большого окна. С простотой, некоторой грубостью и силой старой немецкой гравюры зачерчены силуэты вооружённых крестьян на заднем плане, растерянных господ и их челяди — на переднем. Социальные противоречия вскрыты, вскипели, выросли в неизбежный конфликт, мастерски показанный композиционными приёмами рисунка.

В 1931 г. Кардовский вплотную подошёл как художник и к темам советского строительства. Иллюстрации к «Соти» Л. Леонова — цикл эпический. Они охватывают и отражают процесс во многих его гранях. Они на стыке борьбы. Художник пылливо зарисовывает вздыбленные пласты социальной целины. Две публикуемые иллюстрации замечательно вскрывают суть старого и нового. На одной — собор скитских старцев (стр. 89), на другой — первая встреча Увадьева, будущего организатора строительства на Соти, с молодым энтузиастом, проектирующим это дело (стр. 93). Старый, уходящий, упорно сопротивляющийся порядок жизни, то корявый, лесной, как типы монахов в скиту, то обывательский, мещанский, с мерзким налётом махровой пошлости, стоит против порядка нового, его новых людей, крепко скроенных, сильных волей. Новая жизнь, новые люди, новые отношения, изменяющие лицо великой страны, наступают, побеждают, кроют лесную целину, обузывают «Соть» плотиной, седлают её гигантами новой индустрии. Художник сумел всё это

с. 95



понять, принять и так выразить изобразительно, что «Соть» как-то трудно уже представить без этих иллюстраций. Текст вместе с ними приобретает единый смысл.

Мы проследили путь Д. Н. Кардовского как иллюстратора. Начальная короткая фаза импрессионизма и окрашенных им психологизма, бытовизма, оказалась некоей тезой. Её отрицанием стала вся длительная полоса зрелого творчества, проходящая в основном под знаком ретроспективности. В это время сложилась концепция твёрдой, чеканной формы. В последние годы намечается новый перелом как синтез первых двух периодов. В нём примиряются в новом богатстве выразительных форм пластическое и пространственное начала. Он характерен возвратом к бытовым образам. Но это — всё более нарастающий интерес к быту советскому, к советскому строительству и его героям.

Путь Д. Н. Кардовского без тупиков, без раздвоения. Путь целостный. Художник на всех этапах своего развития ясен, чужд спутанности и темноты исканий. Ему всегда была присуща ясность и некоторая созерцательность мировосприятия. Этим основным свойством художник объединил и чистяковскую точность и репинскую остроту в своей работе над формой образа. Строение образа, его художественное выявление подчинено классическому чувству ритма и композиционного равновесия. Исключительное мастерство рисунка даёт художнику полную артистическую свободу. Для него нет непреодолимых препятствий в изображении и комбинировании форм.

Все эти характерные черты иллюстративного таланта Д. Н. Кардовского открывают широкий простор тому эпическому чутью, с которым он воссоздает образы прошлого, рисует настоящее. Его творческий строй всегда высок.

А. В. Бакушинский



1907 г.	Школьные картины для издательства Кнебеля (акварели): 1) Сенат Петра Великого 2) Солдаты Петра Великого  3) Императрица Анна и её двор Иллюстрации к 2-й части хрестоматии «Живое слово» Острогорского: Приготовление к охоте («Детство и отрочество») Л. Толстого Старый дом Лиса и волк Охота (темпера на бумаге)	Музей Академии Художеств Выставка в Риме 1911 г. (приобретена королём Италии).        Выставка НОХ 1909 г.
1908 г.	В саду замка Паскевича в Гомеле (акварель) С горы (акварель) Школьные картины (издательство Кнебеля): Пётр I с новиками Иллюстрации к 3-й части «Живого слова» Острогорского: Поездка на долгих («Детство и отрочество») Л. Толстого Три встречи (Тургенева) У дядюшки в гостях («Война и мир») Волки на псарне	Продана на выставке 1925 г. в Америке
1910 г.	Школьные картины (издательство Кнебеля): 1) Оборона Севастополя 2) Сожжённая Москва Иллюстрации для «Живого слова»: Охота («Война и мир») Хамелеон (Чехова) Пушкин в Царском селе (акварель) На валу (акварель) Уездный город (акварель) Стадо (акварель)	Русский музей
1911 г.	Иллюстрации к «Живому слову»: 1) Обоз 2) «Генерал Топтыгин» Некрасова 3) Тенека и олени 4) Гнездо ласточки 5) Огород («Записки охотника») 6) Отъезд Ростовых из Москвы («Война и мир») 7) Дядя Митяй и дядя Миняй («Мёртвые души») Полтавская битва (масло)  Бал в Москве в 20-х годах (изд-во Кнебеля)	Училищный дом Петра в Петербурге
1912 г.	Портрет Л. З. Лансере (масло) Иллюстрации к «Горе от ума» (издательство Вильборга и Голике)	Русский музей

	Иллюстрации к «Живому слову»: 1) В гостях у дядюшки («Война и мир») 2) Отъезд Чичикова от Коробочки 3) Певцы (Тургенева) 4) Из воспоминаний детства («Детство и отрочество»)	
1913 г.	Иллюстрации к «Княгине Лиговской» Лермонтова (5 чёрных тоновых рисунка). Издательство «Грядущий день»	
1914 г.	Военные костюмы времён Петра I (акварель), 12 рисунков Вечером у перевоза (акварель) Полдень (акварель) «Осень», стихотворение Пушкина (акварель) Иллюстрации (7) к повести Ю. Слёзкина «Романтическая прелестница» (для «Аргуса»)	
1917 г.	Иллюстрации к «Робинзону Крузо» (для «Огней») Пётр I под Переславлем (акварель)	
1921 г.	Постановка «Леса» Островского в Малом театре. Рисунки костюмов и декораций	Музей Малого театра
1922 г.	«Русские женщины» Некрасова. Иллюстрации (7), заставки и концовки (16) для издательства «Синяя птица» Постановка «Ревизора» в Малом театре, эскизы декораций «Ревизор» — рисунки костюмов и 4 иллюстрации Заседание Реввоенсовета (масло)	2 иллюстрации в Третьяковской галерее Музей Малого театра В Госиздате в Москве Музей Красной армии
1923 г.	«Любовь — книга золотая» А. Толстого. Рисунки костюмов и декораций. Постановка в 1-й студии МХАТ Диплом Сельскохозяйственной выставки в Москве	
1924 г.	«Бедность не порок», постановка Малого театра, рисунки декораций и костюмов «Нахлебник» и «Завтрак у предводителя» (Тургенева). Постановка в Малом театре. Рисунки декораций и костюмов. Иллюстрация к азбуке Е. Соловьёвой и Тихеевой Иллюстрации к рассказам: 1) Григорьева в «Красной Ниве» 2) Зозули в журнале «30 дней» Портрет В. И. Ленина (рисунок)	Музей Малого театра Издание Госиздата Гознак
1925 г.	Рисунки пером (по заказу Госиздата) «Декабристы» (12 рисунков событий и 12 портретов) «Николай I и декабристы» (Переделка Кугеля отдельных сцен Мережковского «Декабристы»). Постановка в МХАТ I	

1926 г.	Для журнала «30 дней» (№7, 1926 г.) иллюстрации (рисунки пером) к неизданной повести Некрасова «25 рублей».	
	Обложка к №38, 1926 г. «Красной Нивы» (акварель)	
	Барон Розен на Исаакиевском мосту (акварель)	Музей Революции СССР
	Декабристы на Сенатской площади	Музей Революции СССР
	Ленин в Горках (масло)	Музей Переславля-Залесского
1927 г.	Флот Петра I («На Переславском озере») (масло)	Музей Переславля-Залесского
	«Последнее заседание Совнаркома с Лениным» (масло) и этюдные портреты	Музей Революции СССР
	Митинг в войсках под Петроградом («Красная Нива») (акварельный рисунок)	
1928 г.	Портрет Леонова (рисунок карандашом) для собрания сочинений Леонова	
	Иллюстрации к повестям Новикова-Прибой. Издательство «Московский Рабочий»	
1929 г.	Эскиз к «Выстрелу Каракозова» и картина «Выстрел Каракозова»	Музей Революции СССР
	Иллюстрации к повести Ларкина	
	«Продолжение ревизора». Издательство журнала «30 дней»	
	Иллюстрации к «Льгову» Тургенева. Госиздат	
	«Гуттаперчевый мальчик» Григоровича (рисунки)	
	Гоголевские типы. Народные картины акварелью. Издание журнала «30 дней»	
	Иллюстрации к «Поэту» Сергеева-Ценского	
	Иллюстрации к «Толбухинский маяк» Гессена	
	Иллюстрации к «Крестьянским детям» Некрасова и к стихотворениям Пушкина, Тютчева и Фета	
1930 г.	Народные картины «Декабристы» для ГИЗа (акварель)	Музей Революции СССР
	2 лубка для ГИЗа «Здоровый отдых» (акварель)	
	Иллюстрации к «Октябрьской революции» Аристовой (перо). Издание ГИЗ.	
1931 г.	Вид Музея Революции (акварель)	Музей Революции СССР
	Помещик на конном дворе (акварель)	Музей Революции СССР
	Убийство генерала Мезенцева (рисунок)	Музей Революции СССР
	Иллюстрации «Соть» Леонова. Издание ГИХЛ	
	«На псовой охоте» и «У стенгазеты» (акварель)	
	Журнал «30 дней»	
	Иллюстрации «На дне» Некрасова	
	Покушение Соловьёва на Александра II (рисунок)	Музей Революции СССР

## Материал для библиографии

- с. 103
1. *Кузьминский, К. С.* Художник книги — Д. Н. Кардовский / К. С. Кузьминский // Печать и революция. — М., 1926. — Книга 2.
  2. *Кузьминский, К. С.* Д. Н. Кардовский / К. С. Кузьминский // Мастера современной гравюры и графики: Сборник материалов / Под редакцией Вячеслава Полонского. — М.: ГИЗ, 1928.
  3. *Радлов, Н. Э.* Вступительная статья к каталогу «Выставка картин московских и ленинградских художников, организованная к 25-летию художественной и педагогической деятельности Д. Н. Кардовского» / Н. Э. Радлов. — М.: 1929.
  4. *Бакушинский, А. В.* Д. Н. Кардовский / А. В. Бакушинский // *Красная нива*. — 1929. — № 6.

Кроме того, заметки о Д. Н. Кардовском очень часто попадали в газеты и журналы как в СССР, так и за границей, чаще всего в связи с выставками его учеников.

## Список иллюстраций

1. Д. Н. Кардовский (фото 1896 г.) — С. 7.
2. Концовка к «Русским женщинам» Некрасова (перо). — С. 10.
3. Этюд к дипломной картине «Самсон и Далила» (уголь). — С. 13.
4. Этюд к дипломной картине «Самсон и Далила» (уголь и сангина). — С. 17.
5. Рисунок (уголь). — С. 19.
6. Поездка на долги. «Детство и отрочество» Л. Н. Толстого (карандаш). — С. 21.
7. Рисунок. Студия Ашбе (уголь). — С. 23.
8. Рыбацкий посёлок. Переславль-Залесский (карандаш). — С. 25.
9. «Пётр I и новики». Эскиз к картине (акварель). — С. 27.
10. Переславльское озеро (акварель). — С. 31.
11. Переславльский рыбак (акварель). — С. 33.
12. Кузницы в Переславле-Залесском (акварель) — С. 35.
13. Пейзаж (сухая кисть). — С. 37.
14. Детское село. Дворец (акварель). — С. 39.
15. Рыбацкий посёлок в Переславле-Залесском. — С. 41.
16. Интерьер (карандаш). — С. 45.
17. Гоголевские типы (акварель). — С. 47.
18. Арест декабриста Н. Бестужева (сухая кисть). — С. 51.
19. Рисунки фигур к «Декабристам» (акварель). — С. 53.
20. Концовка к IV акту «Горе от ума» Грибоедова (перо). — С. 54.
21. Раскольников и Соня. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (мокрый соус). — С. 57.
22. В мастерской. «Каштанка» Чехова. — С. 61.
23. Смерть гуся. «Каштанка» А. П. Чехова (уголь). — С. 63.
24. Горе клоуна. «Каштанка» А. П. Чехова (уголь). — С. 65.
25. «Невский проспект» Гоголя (карандаш). — С. 67.
26. «Невский проспект» Гоголя (карандаш). — С. 69.
27. Приключения поручика Пирогова. «Невский проспект» Гоголя (карандаш). — С. 71.
28. «Робинзон Крузо» (акварель). — С. 73.
29. Хлестаков. «Ревизор» Гоголя (акварель). — С. 75.
30. Сцена из комедии Гоголя «Ревизор» (карандашный набросок). — С. 77.
31. Сцена из комедии Гоголя «Ревизор» (карандашный набросок). — С. 79.
32. Крестьянское восстание (карандаш). — С. 81.
33. Постройка крепостной фабрики (карандаш). — С. 85.
34. «25 рублей» Н. А. Некрасова (рисунок пером). — С. 87.
35. Рисунок к роману «Соть» Л. М. Леонова (перо). — С. 89.
36. Вечер у княгини З. Волконской (акварель). — С. 91.
37. Рисунок к роману «Соть» Л. М. Леонова (перо). — С. 93.
38. «Горе от ума» (3-е действие) А. Грибоедова (акварель). — С. 96.
39. Концовка к «Русским женщинам» Некрасова (перо). — С. 102.

Иллюстрации на отдельных листах:

1. Д. Н. Кардовский — Портрет работы О. Л. Делла-Вос-Кардовской (масло).
2. «Декабристы» — Барон Розен останавливает на Исаакиевском мосту лейб-гвардии Финляндский полк (акварель).
3. «Горе от ума» I акт — А. С. Грибоедова (акварель).
4. «Русские женщины» Некрасова. Свидание княгини З. Трубецкой с Иркутским губернатором (акварель).
5. Персонажи и костюмы к постановкам Государственного Малого театра: Островского «Лес» — Бадаев, «Свои люди — сочтёмся» — Большой; Тургенева «Нахлебник» — Елецкая.

## Именной указатель

- Абугов С. Л. .... 15  
 Александр II царь ..... 29  
 Анисфельд Б. И. .... 15  
 Аристова ..... 29  
 Артамонов ..... 4, 24  
 Ашбэ А. .... 8, 9, 18
- Бакушинский А. В. .... 30  
 Бенуа А. Н. .... 10  
 Больдини Дж. .... 8
- Ван-Дейк А. .... 8  
 Веласкес Д. .... 8  
 Вениг К. Б. .... 5  
 Верещагин В. В. .... 5  
 Верёвкина В. В. .... 8  
 Виллевалде Б. П. .... 5  
 Врубель М. А. .... 10
- Гауш А. Ф. .... 10, 26  
 Ге Н. Н. .... 16  
 Гессен ..... 29  
 Гоголь Н. В. .... 4, 20, 22, 26  
 Грабарь И. Э. .... 8  
 Грибоедов А. С. .... 22  
 Григорович Д. В. .... 29  
 Григорьев ..... 28  
 Гунст А. О. .... 6
- Делла-Вос-Кардовская О. Л. .... 10  
 Достоевский Ф. М. .... 17
- Зверев В. А. .... 15  
 Зозуля Е. .... 28
- Кандинский В. В. .... 8  
 Капнист В. А. .... 26  
 Каштанка собака ..... 18, 19  
 Клодт Н. В. .... 6  
 Клуэ Ф. .... 8  
 Крамской И. Н. .... 6, 10  
 Крылов И. А. .... 21  
 Кугель А. Р. .... 4, 28  
 Кузьминский К. С. .... 30  
 Куинджи А. И. .... 10, 11  
 Кустодиев Б. М. .... 10
- Лансере Л. З. .... 27  
 Ларкин ..... 29  
 Ленин В. И. .... 28, 29  
 Леонов Л. М. .... 4, 24, 29  
 Лермонтов М. Ю. .... 22, 28
- Маковский В. Е. .... 5  
 Мармеладова С. .... 17  
 Матисс А. .... 4  
 Мезенцев Н. В. .... 29  
 Мережковский Д. С. .... 28  
 Мурашко Н. И. .... 10  
 Мясоедов П. Е. .... 8
- Некрасов Н. А. .... 4, 23, 27–29  
 Нерадовский П. И. .... 10  
 Новиков-Прибой А. С. .... 4, 29
- Огарёв Н. П. .... 21  
 Островский А. Н. .... 4, 28  
 Острогорский А. Я. .... 26, 27
- Петров Н. Ф. .... 10  
 Пикассо П. .... 4  
 Пирогов поручик ..... 21  
 Подозёров И. И. .... 5  
 Поленов В. Д. .... 6, 16  
 Пушкин А. С. .... 28, 29
- Радлов Н. Э. .... 30  
 Рамазанов Н. А. .... 10  
 Раскольников Р. Р. .... 17  
 Рембрандт Х. .... 8  
 Ремизов Н. В. .... 15  
 Репин И. Е. .... 3, 5–11, 16–18  
 Робинзон Крузо ..... 22
- Савинов А. И. .... 15  
 Сергеев-Ценский С. А. .... 29  
 Серов В. А. .... 17  
 Сквозник-Дмухановский А. А. .... 23  
 Слёзкин Ю. .... 28  
 Соловьёв А. Н. .... 29  
 Соловьёва Е. Е. .... 28  
 Сомов К. А. .... 8, 10  
 Стасов В. В. .... 10  
 Суриков В. И. .... 6, 16



---

Тихеева Е. И. ....	28	Чехов А. П. ....	17, 18, 26
Толстой А. Н. ....	4, 28	Чистяков П. П. ....	5, 16
Толстой И. И. ....	5, 6	Шервуд Л. В. ....	10
Толстой Л. Н. ....	21, 27	Шиллинговский П. А. ....	15
Тропинин В. А. ....	6	Шишкин И. И. ....	5
Тургенев И. С. ....	27–29	Шухаев В. И. ....	15
Тютчев Ф. И. ....	29	Шухмин П. М. ....	15
Уайльд О. ....	3	Щербиновский Д. А. ....	8
Фет А. А. ....	29	Энгр Ж. О. Д. ....	13
Хлестаков И. А. ....	23	Явленский А. Г. ....	8
Ционглинский Я. Ф. ....	5	Яковлев А. Е. ....	15
Цорн А. ....	8, 18		

## Предметный указатель

- Академия художеств ..... 3–6, 9, 11–13  
 Америка ..... 27
- Владимир город ..... 6  
 Вхутемас ..... 9  
 Высшая художественная школа ..... 6  
 Высшее художественное училище .... 8, 9
- Гознак фабрика ..... 28
- декабристы ..... 24
- издательство  
 А. Ф. Маркс ..... 26  
 Вильборг и Голике ..... 27  
 ГИХЛ ..... 29  
 Госиздат ..... 24, 28, 29  
 «Грядущий день» ..... 28  
 Кнебель ..... 27  
 «Московский Рабочий» ..... 29  
 «Синяя птица» ..... 28
- импрессионизм ..... 12, 16–18
- Казанская художественная школа ..... 14  
 король Италии ..... 27
- Литейный двор ..... 7
- Малый театр ..... 28  
 Мир Искусства объединение 9–11, 19, 26  
 Москва город ..... 6  
 Московский университет ..... 6
- музей  
 Академии Художеств ..... 26, 27  
 Красной армии ..... 4, 28  
 Переславский ..... 6, 26, 29  
 Революции ..... 4, 24, 29  
 Румянцевский ..... 6  
 Русский музей ..... 26, 27  
 Третьяковская галерея ..... 6, 28
- Мюнхен город ..... 8, 18
- Невский проспект ..... 20, 21  
 Новое общество художников 9, 10, 26, 27
- Париж город ..... 4, 18  
 передвижники ..... 5, 10, 13, 16
- Санкт-Петербург город ..... 17, 20  
 Сельскохозяйственная выставка ..... 28  
 Строгановское училище ..... 6

## Оглавление

О Кардовском ( <i>А. В. Григорьев</i> ) . . . . .	3
Д. Н. Кардовский ( <i>Н. Э. Радлов</i> ) . . . . .	5
Иллюстративное искусство Д. Н. Кардовского ( <i>А. В. Бакушинский</i> ) . . . . .	16
Список работ Д. Н. Кардовского . . . . .	26
Материал для библиографии . . . . .	30
Список иллюстраций . . . . .	31
Именной указатель . . . . .	32
Предметный указатель . . . . .	34