

Д. Н. КАРДОВСКИЙ
и О. Л. ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКАЯ

Сборник статей

Москва 2010

ББК 85.103(2Рос-4Яр)
Д 53



Издание подготовлено ПКИ — Переславской Краеведческой Инициативой.

Редактор А. Ю. Фоменко.

Печатается по: Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская. —
М.: Московский союз советских художников, 1939.

Д 53 Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская:
Сборник статей / Н. В. Гиляровская, И. Э. Грабарь,
В. М. Лобанов, Н. Г. Машковцев, Н. Э. Радлов,
М. П. Сокольников, П. А. Шиллинговский. — М.:
MelanarĖ, 2010. — 22 с.

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

ББК 85.103(2Рос-4Яр)

- © Николай Георгиевич Машковцев, 1939.
- © Николай Эрнестович Радлов, 1939.
- © Надежда Владимировна Гиляровская, 1939.
- © Михаил Порфирьевич Сокольников, 1939.
- © Игорь Эммануилович Грабарь, 1939.
- © Павел Александрович Шиллинговский, 1939.
- © Виктор Михайлович Лобанов, 1939.
- © MelanarĖ, 2010.

Д. Н. Кардовский

Графика и живопись Д. Н. Кардовского

Работы Д. Н. Кардовского, собранные на его юбилейной выставке, дают прекрасный и единственный случай монографического обзора того замечательного вклада, который сделан художником в родное искусство. с. 7

Настоящая статья отнюдь не претендует даже на относительную полноту характеристики творчества Д. Н. Кардовского. Своей скромной задачей она ставит отметить только самые важные, самые характерные свойства его творческой личности.

Ученик И. Е. Репина и П. П. Чистякова Кардовский прерывает на четыре года свои занятия в Петербургской Академии и едет в Мюнхен, вместе с И. Э. Грабарём, в школу известного Ашбэ. В свете дальнейшей биографии художника это паломничество было действительно ученичеством формирующегося мастера. В студии Ашбэ отшлифовались свойства Кардовского как мастера. Ашбэ дал Кардовскому возможность с исчерпывающей полнотой развить технические свойства своих способностей. Огромная воля к труду, честность в отношении к натуре, ясность восприятия и передачи — все эти качества в строгой школе Ашбэ получили стальную закалку.

В Академию Кардовский вернулся законченным мастером. Строгой дисциплиной формы и рисунка Кардовский овладел вполне. Репин быстро оценил молодого художника как замечательного рисовальщика и пригласил его своим помощником в Академию. Это произошло ровно тридцать пять лет тому назад, а через шесть лет Кардовский получил в той же Академии самостоятельную кафедру. С того времени Д. Н. Кардовский ведёт неустанную педагогическую работу, которую только недавно ослабила болезнь художника. Уже одно количество учеников, прошедших школу Кардовского, свидетельствует об этой огромной работе, отнимавшей значительную часть времени. Но наряду с этим неуклонно шло развитие художника, его неустанная работа над собой, стремление сказать, выразить пережитое, перечувствованное как можно яснее, как можно отчётливее. Среди мастеров своего поколения он занимает особое место, примыкая не к «Миру искусства», а к «Новому Обществу Художников», организатором и деятельнейшим участником которого был Д. Н. Кардовский за всё время существования Общества. Теперь, когда то далёкое время стало историческим прошлым, понятно, в чём состояли разногласия художника с ведущим художественным течением. Тогда же казалось, что Кардовский, так часто обращавшийся к сюжетам истории и русской классической литературы, так много работавший как график, в сущности тоже «мирискусник», так же, как и все они, великолепный стилист, любитель старины и глубокий знаток старого быта. И только теперь видишь грань, которая отделяла Д. Н. Кардовского от «Мира искусства». Для художников «Мира искусства» исторический быт раскрывался в образах, полных утонченной, почти болезненной хрупкости. Тоска о безвозвратно минувшем — лейтмотив их искусства. В исторических образах Кардовского есть упругость и гибкость здоровой жизни. Исторические картины Кардовского ближе всего тому, что делал на эти темы Серов. При всей разнице стиля их объединяет общая реалистическая основа их искусства.

За весьма редкими исключениями, основной вид искусства Д. Н. Кардовского — станковый графический рисунок. Художник покидает эти границы когда хочет. Он с успехом занимается портретом, но портреты не выражают его основной творческой линии. Живописные этюды-пейзажи так же эпизодичны, как и портреты. В них Д. Н. Кардовский показывает себя как тонкий наблюдатель природы и умелый мастер. Но самая суть его творчества — его графика. Замечательно, что графика Кардовского не линейная и плоскостная, а объёмная. с. 9

ёмная, с светотенью и часто цветом. У Д. Н. Кардовского никогда не было отвлечённого культа линии, который характерен для графиков «чистой воды». Графическая форма для Д. Н. Кардовского не самоцель, а свободно избранный метод выражения. Он сохранил всю любовь живописца к свету и энергии построения живой формы. Не даром прошло для него увлечение таким живописцем, как Цорн. Следы влияния шведского художника сказываются, например, в сюите иллюстраций к чеховской «Каштанке».

В иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Д. Н. Кардовский сумел подняться до той жуткой напряжённости, которая пронизывает всего Достоевского и делает почти невозможным его иллюстрирование. Иллюстрация Д. Н. Кардовского является лучшей, наиболее близкой к Достоевскому иллюстрацией.

Но не Чехов и Достоевский, а Гоголь и Грибоедов дали настоящую пищу творчеству Д. Н. Кардовского. Его иллюстрации к «Горе от ума» не только великолепны, но и трудно превосходимы. Это настоящая творческая режиссура, аналогию которой можно, пожалуй, найти в гениальных ремарках Станиславского к «Чайке».

Кардовский сумел в свои образы ввести и то положительное, что было найдено его предшественниками. Поэтому его иллюстрации носят такой синтетический, законченный характер. Психология действующих лиц дана характером фигур и движений, инструментальным в слаженное действие. Все сцены необыкновенно динамичны. Замечательно в этой работе (так же как и во многих других) художник применил цвет. Там, где вступает краска, пространство делается более условным и форма более силуэтной. Краски берутся в большой силе цвета, рисунок исчезает и превращается в мозаику — вернее, в живой калейдоскоп. Замечательно, что краска необыкновенно усиливает подвижность фигур, живую изменчивость композиции. Это поразительное и ещё недостаточно оценённое свойство композиций Кардовского. Оно присуще и большим и малым его работам, но в особенности — историческим композициям. Для того, чтобы строить такие композиции, нужно обладать совершенным знанием рисунка и обострённым чувством композиционного равновесия. То путём скопления действующих фигур на первом плане (как в большинстве иллюстраций к «Петру I» А. Н. Толстого), то путём решительного разрыва композиций — художник достигает огромной и неожиданной силы впечатления. Пожалуй трудно найти художника, кроме Сурикова и Репина, который достигал бы в массовых сценах такого разнообразия и удачи в изображении толпы, её подвижности, силы, иногда — даже могущества, как Д. Н. Кардовский. Цвет здесь играет огромную роль. Он не только повышает силу действия, но совершенно разрушает неподвижность композиции. Оттого, может быть, иллюстрации Кардовского на стене выглядят лучше, чем в книге, ибо в них сконцентрирована огромная энергия, чрезмерная для книжной страницы.

с. 10

Бесспорно и понятно влияние Д. Н. Кардовского как учителя.

Он действительно имеет право учить как мастер и как творец. Юбилейная выставка расширяет круг его воздействия. Искусство его, в такой полноте незнакомое даже ближайшему кругу учеников, получает, благодаря выставке, огромный резонанс.

Мы счастливы, что художник продолжает творить, продолжает работать и его произведения станут в истоках нового искусства нашей великой родины.

Н. Машковцев.

Д. Н. Кардовский — педагог

с. 11

Когда мы говорим о ком-нибудь, как о репинском ученике, или называем его учеником Куинджи или Маковского, или Рубо, — мы до известной степени определяем творческую физиономию художника, представляем себе жанр, в котором он работает, в большинстве случаев угадываем его творческий стиль. Слова «ученик Кардовского», так часто произносимые в нашей среде, имеют совсем другой смысл. Они вызывают в нас, в первую очередь, представление об определённой профессиональной культуре, дают гарантию какого-то уровня профессиональных знаний и умения.

«Кардовцы» работают во всех областях приложения художнического труда. Они пишут большие исторические полотна и иллюстрируют книги, делают карикатуры и театральные постановки, декоративные росписи и портреты.

Творческие индивидуальности Савинова, Александра Яковлева, Шухмина, Анисфельда, Шиллинговского, Ефанова, Зверева, Шмаринова или автора этих строк — никак не включаются в понятие единой творческой группы.

Десятки ведущих художников, в том числе значительная часть профессуры наших художественных ВУЗов, объединены воспоминаниями об общей работе в мастерской, с благодарностью вспоминают казавшееся таким строгим лицо учителя и голос, сумевший на всю жизнь внушить им любовь к искусству, уважение к трудностям ремесла, презрение к фальши, ко всему неискреннему и поверхностному.

Дмитрий Николаевич никогда не декларировал своих педагогических и творческих принципов, не писал манифестов и теоретических изысканий. Его педагогическая система складывалась в практике, выковывалась за мольбертами мастерской, в борьбе с мертвящим бюрократизмом старой академии и художественным нигилизмом «левого» искусства.

Благодаря убеждённости в правоте своего дела, твёрдости принципиальных установок, самоотверженной работе руководителя «Школа Кардовского» пережила все годы экспериментирования и развала нашей Высшей художественной школы. Десятки выдающихся мастеров советского изобразительного искусства свидетельство её победы.

с. 12

Для того, чтобы оценить значение педагогической работы Кардовского, надо представить себе всю трудность проблемы, которую ему предстояло решить. Старая дореформенная Академия давала учащимся метод построения картины на основе определённого предвзятого формопонимания, нежизненность которого делала всё академическое искусство чисто музейным, отгороженным каменной стеной ложноклассики от живой действительности. Индивидуальности художников нивелировались готовой рецептурой картинного творчества.

Академия передвижников, разрушившая систему этого искусства во имя искусства национального, социально направленного и понятного массам, раскрепостив индивидуальность художника, не сумела создать новый педагогический метод. Она заменила его практикой показа и исправлений, этюдной штудировкой природы, не синтезируя зрительный опыт для построения картинной формы. Подражая учителю, ученики схватывали внешний приём, не проникая в методические предпосылки его творчества.

Перед Кардовским встала задача — создать академическую школу, лишённую академизма, то есть предвзятого формопонимания, несовместимого с современным мировоззрением, задача обучить изобразительной технике, не навязывая технических приёмов.

Он достиг своей цели, методически раскрывая перед учениками законы построения пластической формы и цвета в пространстве и объективные свойства нашего зрительного аппарата. Он учил находить и понимать пластические качества формы, высвобождая их из мелочей случайного зрительного опыта, проверять и осмысливать своё впечатление от природы знанием объективно присущих ей свойств.

Предоставляя учащемуся выработку своего творческого изобразительного подхода, он направлял его к отысканию приёма, отвечающего тем заданиям, которые поставил перед собой художник в данном конкретном случае. Повышая культуру учащегося сведениями в области истории и теории искусства, он предоставлял ему выбор творческого пути в зависимости от его вкуса и характера дарования.

Дмитрий Николаевич начал свою работу в условиях недоверия и враждебности со стороны Академии, он продолжал её в те годы, когда деятельность «Отдела изобразительных искусств» поставила под сомнение не только идею академической школы, но и необходимость изобразительного искусства вообще.

с. 13

Теперь, когда в свете проблем социалистического реализма перед Высшей художественной школой встают во весь рост вопросы педагогического метода, мы можем впервые по-настоящему оценить тот огромный вклад в дело воспитания кадров советского искусства, который сделал Кардовский своей самоотверженной работой.

Общие принципы, вынесенные учениками Кардовского из мастерских, в Ленинграде и Москве, позволяют им находить общие критерии оценок, общий язык в решении вопросов советской педагогики, несмотря на все различия творческих установок художников.

Уже одно это обеспечивает нашей художественной, школе нормальное развитие, даёт уверенность в том, что на фундаменте, заложенном деятельностью Дмитрия Николаевича, вырастет прекрасное здание большого реалистического искусства.

Д. Н. Кардовский и театр

с. 14 Театральная деятельность Кардовского занимает лишь несколько страниц в книге его творческого пути, но они могут быть выделены лишь условно, так органически слиты они со всеми остальными видами его работы. Фактически же эти немногие «странички» должны идти, перемежаясь со страницами его станковой живописи и, главное, книжной иллюстрации.

Особенно тесно они связаны с книжной иллюстрацией.

Д. Н. Кардовский не признаёт самодовлеющего театрально-декорационного искусства как особого вида изобразительного творчества. В области театральной декорации он принадлежит к группе художников, пользующихся иллюстративным методом решения сценического пространства.

Для Д. Н. Кардовского работа художника для театра или для книги одинакова: она сводится к воссозданию образа, намеченного автором. И там и здесь для Д. Н. Кардовского художник находится в одинаковой зависимости от автора пьесы или повести с той существенной разницей, что работа в театре гораздо сложнее, труднее и ответственнее для него.

В станковой живописи и в книжной иллюстрации художник сам отвечает за себя, он даёт законченное произведение, а в театре он должен считаться со многими факторами замысла режиссёра, техникой выполнения и, главное, с живым человеком-актёром, с учётом которого он обязан всё время работать.

В иллюстрации художник должен выразить образ, намеченный автором, дорисовать его во всех деталях, закончить и сделать убедительным до такой степени, чтобы смотрящий на него читатель книги не мог себе иначе представить героя рассказа, а также всё его окружение. Особенно трудна работа художника-иллюстратора, когда он должен переубедить своего читателя, вытеснить прежде созданный образ, как это бывает при иллюстрировании классических произведений литературы, всем хорошо знакомых.

с. 15

Работа с книгой гораздо легче: книга молчит, одна за другой перевёртываются страницы и параллельно печатным строкам возникают у читателя образы героев литературного произведения и обстановка, в которой они действуют. Эти образы растут и складываются по мере развития сюжета нанизыванием одной черты на другую, слово за словом, строка за строкой. И задача художника-иллюстратора — уловить это параллельное чтению рождение образа и фиксировать его на бумаге.

В театре не то. Театр даёт сразу готовый образ, зритель не читает постепенного описания, он видит весь облик героя, с первого появления его на подмостках, в виде законченной фигуры, живого, действующего человека, дорисовывающего образ в процессе игры. Поэтому театральный образ должен быть сразу убедительным для зрителя и дальше, в каждый момент своего нахождения на сцене соответствовать каждому произносимому слову.

Д. Н. Кардовский предъявляет большие требования к театральному художнику в области знания памятников материальной культуры той эпохи, за которую он берётся, и умения свободно маневрировать со всеми необходимыми предметами, чтобы быть в состоянии творчески проработать изученный материал. Кроме того, художник должен быть психологом, чтобы раскрыть в своём эскизе и всю внутреннюю сущность человека, чтобы этот эскиз мог служить для актёра путеводной нитью во время всей его игры.

В своих театральных эскизах Д. Н. Кардовский нередко учитывает ещё и индивидуальность актёра, для которого предназначается та или иная роль, так что эскиз театрального костюма делается у него как бы портретом того персонажа, который будет потом на сцене.

Д. Н. Кардовский вообще вполне владеет теми качествами, которые он хочет видеть у театрального художника. Его теория не расходится с практикой. Человек проработан в его эскизах тонко и исчерпывающе, даже часто больше, чем это нужно для театрального действия. Его эскизы всегда законченны, всегда мастерски сделаны. Или это действительно «портреты» действующих лиц, или это «жанровые сценки», которые могут быть напечатаны как иллюстрации к изданию пьесы. Но при этом, однако, всё окружение героев, все декорации к спектаклю являются для Д. Н. Кардовского лишь фоном для показа персонажей. Это — не случайное явление, а особый сознательный приём театрально-декорационного творчества, выдвигающий на первый план личность актёра и дающий не синтетическое зрелище, а лишь отправные точки для игры актёра в реально воспроизводимых интерьерах и пейзажах.

с. 16

Конечно, интерес Д. Н. Кардовского к театру ограничивается воплощением на сцене реалистических произведений. Всякие отвлечённости и символы, которые могут быть показаны и в условных декорациях, не входят в орбиту его творчества. Он чувствует себя хорошо и свободно в своём мастерстве иллюстратора жизни лишь в очень близких ему произведениях. Д. Н. Кардовский не любит условности и поэтому никогда не работал в опере. Может быть, он мог бы согласиться на «Евгения Онегина» или «Пиковую Даму», но «Гугеноты» или «Риголетто» не умещаются в пределах его творчества.

Излюбленная тематика Д. Н. Кардовского — это произведения Толстого, Гоголя, Тургенева, Островского, Чехова, Лермонтова, Пушкина.

Всё это знакомые ему, родные образы, и поэтому так свободно обращается с ними художник, так выразительны и жизненны они в его работах.

Д. Н. Кардовский охотно вызывает в своей фантазии образы прошлого русского народа, суровую эпоху Петра Первого или тяжёлые времена декабристов, но ближе всего для него недавнее, сравнительно, прошлое Островского. Д. Н. Кардовский берётся всегда лишь за то, что отвечает его вкусам и наклонностям, как в станковых картинах, так и в книжной иллюстрации, так и в театре.

Декабристы в книге, декабристы на сцене Московского Художественного театра, декабристы в картине. Гоголь в книге, Гоголь на сцене. Тургенев в книге, Тургенев на сцене Московского Малого театра...

В театре Д. Н. Кардовский начал работать уже после Октября, если не считать случайного участия в Мюнхене, ещё в годы учения, в постановке «Власть тьмы» Л. Толстого.

Мюнхенская молодая группа артистов решила поставить «Власть тьмы». Денег было мало и они хотели сначала взять напрокат декорации в одном из крупных местных театров, но когда они пришли туда, директор театра предложил им эффектный живописный задник, изображающий какой-то средневековый город.

— Это старая Вена, — сказал он, — но у вас она может сойти за старую Москву.

Молодые артисты отказались от такого предложения и, узнав, что в мастерских Ашбэ работают русские художники, обратились к ним за помощью.

Д. Н. Кардовский сделал им два эскиза декораций избы внутри и снаружи.

Этот спектакль отличался комическими несуразностями, которые не могли побороть русские художники, например, самовар подавался с трубой, главная актриса, которой сказали, что русские крестьянки часто крестятся, крестилась, едва открывала рот.

Таким образом, действительно, первым серьёзным выступлением Д. Н. Кардовского в области театрально-декорационного искусства была постановка комедии Островского «Лес» в Московском Малом театре, который, как театр актёра, особенно был близок устремлениям художника.

Премьера состоялась 19 апреля 1921 г. Условия работы были очень тяжёлые. В мастерских Малого театра в то время было холодно, застывала вода, не было холста, приходилось размыывать старые декорации, которые покрывались узорами из тонких льдинок. Работа была трудна, но увлекательна, и художник получил полное удовлетворение, когда увидел живых людей Островского не на привычных для него листах книги, а на сцене, двигающимися, говорящими, волнующимися. Увидел именно такими, какими хотел их увидеть.

Словно раскрылась для него страница гигантской книги жизни, в которую он вписал свои правдивые строки, ценные особенно в то время, когда кругом, под напором левацких настроений в искусстве, многие театральные работники рушили всё подряд, и плохое и хорошее, стараясь перещеголять друг друга в новаторствах, когда кругом почти каждая постановка, каждый спектакль заслуженно, а чаще совсем незаслуженно, претендовал быть «откровением нового искусства».

После «Леса» Д. Н. Кардовский долго не покидал работы для сцены. В 1922 г. был поставлен в Малом театре «Ревизор» в такой же тонкой интерпретации Д. Н. Кардовского. Эскизы к этой постановке были впоследствии напечатаны в качестве иллюстраций к изданию «Ревизора» Гоголя.

Это очень характерный факт для творчества Д. Н. Кардовского, иллюстратора жизни настоящей и прошлой в книге и на сцене.

В 1923 г. 1-я студия Московского Художественного театра работала над пьесой А. Толстого — «Любовь — книга золотая», декорации которой, после некоторых попыток с другими художниками, были предложены Д. Н. Кардовскому. Эта постановка была типичнейшим

примером исторических реконструкций Д. Н. Кардовского, в которых художник так владеет материалом, что живописует минувшее как настоящее.

с. 18 В 1924 г. Д. Н. Кардовский опять вернулся к Островскому и написал эскизы декораций и костюмов к комедии «Бедность не порок» и одновременно, в том же Малом театре, создал незабываемые образы для тургеневского спектакля «Нахлебник» и «Завтрак у предводителя».

В 1926 г. в Московском Художественном театре Д. Н. Кардовский оформил вечер, посвящённый декабристам, и, наконец, в сезон 1928—29 года сделал эскизы декораций и типичнейшие образы персонажей для комедии Островского «Свои люди — сочтёмся».

Про театральные работы Д. Н. Кардовского нельзя сказать, что это эскизы костюмов в общепринятом смысле, — это вереница типов живых людей, столь реальных и убедительных в своей жизненной правде, что невольно зритель, даже иначе рисовавший их себе, подчиняется художнику, соглашается с ним и думает: — может быть, эти люди были в действительности и другие, но во всяком случае могли и должны были быть именно такими.

Н. Гиляровская.

О. Л. Делла-Вос

О. Л. Делла-Вос

Спутница жизни и чуткий товарищ в творческой работе Д. Н. Кардовского, Ольга Людвиговна Делла-Вос принадлежит к советским художникам старшего поколения. Её деятельность, начавшаяся с конца прошлого и первых лет нового века, занимает сорокалетний период, из которого более половины проходит в советскую эпоху. с. 21

Время, когда появляются на выставках первые произведения и происходит рост дарования Делла-Вос, отличалось бурной борьбой новых течений русского искусства с остатками передвижничества, было насыщено поисками новых форм живописного выражения.

Делла-Вос, восприняв положительные, главным образом формально-технические свойства новых течений в искусстве, осталась верной реалистическим заветам живописи. На всём протяжении своего творчества она — по собственному признанию, — «стремилась к раскрытию внутренней правды человека, к непрерывному изучению природы, к той правде жизни, которую должен показать художник средствами своего мастерства». с. 22

Ольга Людвиговна Делла-Вос родилась в 1877 г. в Чернигове.

В 1891 г. Делла-Вос поступает в Харьковскую студию профессора Шрейдера. Это было первое её серьёзное приобщение к искусству. Шрейдер обладал большими знаниями и темпераментом, много рассказывал о Париже и жизни художников. Сам — пейзажист-реалист, он учил своих студийцев видеть краски, знакомил с техникой живописи, заставлял рисовать с натуры.

Большую роль в воспитании художественных вкусов Делла-Вос сыграли в это время и передвижные выставки, показанные в Харькове. Произведения Левитана, Поленова, Сурикова, Репина, Васнецова и других произвели на неё неизгладимое впечатление; в них она увидела высшую ступень подлинного мастерства, к которому нужно стремиться начинающим. Особенно тронул художницу Левитан своим лиризмом восприятия природы.

Семнадцатилетней девочкой Делла-Вос решается поступить в Академию Художеств. Конкурс очень большой и трудный, одних женщин держит экзамен 25 человек. Делла-Вос — единственная из двадцати пяти экзаменовавшихся женщин — принимается в Академию, где и работает в мастерской И. Е. Репина.

В Академии, помимо Репина, Делла-Вос занимается у Савинского, Вл. Лебедева, Залемана; большое влияние оказывают на неё работы старых и новых западно-европейских мастеров. В 1896—1897 гг. она дебютирует в Обществе поощрения художеств на «Выставке опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников». Здесь выставляется её эскиз маслом к картине «Жанна Д'Арк».

Эта работа Делла-Вос занимает своеобразное место в её творчестве. Тёмная, битумная живопись приближает это полотно к голландской манере письма; сюжет трактован символически, но в нём много настроения и удачно разрешён свет. Незаурядные живописные качества показывает Делла-Вос и в «Этюде старика», который нравился Репину.

В 1899 г. Ольга Людвиговна выходит из Академии. Замужество отрывает её на короткое время от занятий искусством. Но уже счастливая, «блаженная зима» в Крыму 1900 г. вновь возвращает её к живописи. В это время она пишет интересный портрет Корнильевой, показанный на академической выставке куинджистов в 1901 г. И далее, с переездом в Петербург и Царское Село (ныне г. Пушкин), один за другим появляются её портреты, пейзажи и иногда жанровые вещи: — «На фоне окна», «Прачка», «Девушка с лейкой», «Девочка с васильками» и другие. с. 23

В годы 1909—1917 имя Делла-Вос ежегодно мелькает в каталогах многочисленных выставок в России — «Нового общества художников», «Союза русских художников», «Московского товарищества художников» и других. Хороший успех имеют её портрет Д. Н. Кардовского, «Маленькая женщина», серия пейзажей «Царское Село», «За книгой», автопортрет и портрет дочери. Особенно близким для художницы были выставки «Нового общества», председателем которого был Д. Н. Кардовский.

Подобно Д. Н. Кардовскому Делла-Вос не замыкалась в одной личной творческой работе. Уже с 1908 года она занимается педагогической работой. Целых семь лет художница руководит собственной школой-студией, в которой занимаются искусством и ученики специальной царскосельской школы Левицкой. Педагогическую работу Делла-Вос продолжает и в революционное время. В 1918—1924 гг., живя в Переяславле-Залесском, она создаёт художественную студию, а также преподаёт на фабрике «Красное эхо».

В 1916 г., по предложению Богданова-Бельского, Дубовского и Самокиша, кандидатура Делла-Вос выдвигается в академики.

В период революции Делла-Вос значительно расширяет круг своей живописной тематики. Помимо созданной ею большой галереи портретов современников, деятелей театра, науки и общественно-политических работников, она находит интересные и свежие сюжеты из быта колхозной деревни, пионеров, фабрично-заводской жизни. Объектами пейзажной её живописи становится не парадная дворцовая архитектура и уголки ансамблей Царского Села, а ландшафт средней полосы страны — с полями, оврагами, далью лесов и кучевидными облаками. Из произведений Делла-Вос этого периода надо отметить: «Ткачихи», «На фабрике „Красная Роза“», «Портрет народной артистки РСФСР Массалитиновой», «Портрет академика Чаплыгина», «Портрет В. Н. Фигнер».

Творческий путь Делла-Вос сравнительно ровен. На нём не было резкой смены манер и техники, стилистические приёмы художницы сложились довольно ясно, небольшой круг тем сгруппировался по преимуществу в портретном и пейзажном жанре. Любимым материалом художницы, помимо масла, всегда была пастель, отчасти сангина; рисунок карандашом занимает малое место в её творчестве.

Для портретов Делла-Вос характерны эффектные, импозантные позы. Обычно поколенные или погрудные, с поворотом головы в три четверти, они останавливают внимание зрителя экспрессивностью композиций. Но Делла-Вос не ограничивается лишь внешней помпезностью изображаемых персонажей. Изучая натуру и стараясь постигнуть её внутреннее «я», она умеет выразить в портрете черты психологического стиля фиксируемых ею людей.

Особенно выпукло видно это в портретах: В. Н. Фигнер, писателя Л. М. Леонова, академика Чаплыгина, артистки Массалитиновой. Лучшим созданием Делла-Вос в этой области являются проникновенные портреты Д. Н. Кардовского. И недаром одному из них отведено место в залах Третьяковской галереи.

Пейзажи Делла-Вос, несмотря на несколько ограниченную пространственность изображения и декоративизм, своеобразны по колориту. Много тонкости и декоративной прелести в царскосельских пейзажах художницы («Фасад Екатерининского дворца», «Вольер в Павловске» и другие), сделанных в мягких тонах. Некоторые из средне-русских пейзажей Делла-Вос интересны интимной передачей движений природы («Дождь над озером», «Жёлтые облака»), в них чувствуется серьёзная живописная работа художницы.

Нельзя также не отметить работ Делла-Вос, посвящённых пушкинской теме. Её эскиз «Пушкин у цыган» и картина «Последние минуты жизни А. С. Пушкина» свидетельствуют о проникновенном понимании художницей образа великого русского поэта.

Делла-Вос продолжает и сейчас интенсивно свою творческую работу. В замыслах художницы много новых тем — портреты героев советской страны, деятелей искусства, радостных пейзажей родины...

Мих. Сокольников.

Из прошлых лет

О давно минувших днях

Д. Н. Кардовского я знаю с 1894 г. Осенью этого года я поступил в Петербургскую Академию Художеств. Работая в головном классе, мы в перерывах ходили в расположенный по соседству натурный класс смотреть этюды обнажённого тела. Я давно уже приметил среди них работы выделявшегося своей внешностью и сравнительно солидным возрастом Кардовского. с. 27

Ему было около 30 лет. Красавец собой, корректный, воспитанный, приветливый в обращении с товарищами, хорошо, но не по-франтовски одетый, он казался среди академической молодёжи каким-то иностранцем. Да и наружность его — удлинённый овал лица, хорошо нарисованный и тонко отточенный нос с горбинкой, глубоко сидящие глаза, чёрные волосы и подстриженная борода — не напоминали ничего русского: чистокровный испанец, родившийся волею судеб в распрерусском городе Переяславле-Залесском.

Работали тогда в натурном классе не очень важно, — плохо рисовали и ещё хуже писали. Этюды Кардовского принадлежали неизменно к числу лучших. Они были сильнее по цвету и лучше вылеплены.

После первой же головы меня перевели в натурный класс, где я с Дмитрием Николаевичем писал одновременно только один этюд, так как его за этот последний вскоре перевели в мастерскую и он перешёл к И. Е. Репину. В следующем году я также был переведён в мастерскую и поступил к Репину.

Весною 1896 г. мы с Дмитрием Николаевичем задумали поехать за границу посмотреть выставки, музеи и, если удастся, поработать в хорошей школе, чтобы подучиться. Мы слишком ясно видели своё неуменье и до ученья были очень жадны.

Иллюстрациями я сколотил к тому времени кое-какие деньжонки на поездку, он тоже как-то устроился, и в июне 1896 г. мы пустились в путь. Я уже однажды успел побывать за границей — в Германии, Франции, Италии — почему мог сойти за чичероне. Поехали в Берлин, где пробыли только несколько дней, и направились в Париж. с. 28

Поездка в Париж была предельной мечтой тогдашней передовой художественной молодёжи, тщетно искавшей живописи на выставках, той живописи, к которой она сама стремилась, но которую знала только по репродукциям. Отдельные хорошие вещи были редкими явлениями на захиревших передвижных выставках. Перед ними всегда толпились академисты. Пальцев одной руки достаточно, чтобы перечислить имена авторов этих вещей: Репин, Суриков, Серов, Коровин, Левитан.

В Париже мы пробыли около месяца. Поселились в маленьком отельчике вблизи Пантеона и Сорбонны, куда мы ходили смотреть стенные росписи Пюви де Шаванна. Побывали в Лувре и Люксембурге. В последнем была сосредоточена тогда вся новейшая французская школа и там мы впервые увидели давно нам известного по воспроизведениям «Каина», картину знаменитого педагога Кормона, парижского Чистякова. «Каин» удовлетворил нас со стороны рисунка и формы, но очень не понравился по живописи, какой-то поджаренный, желто-коричневый.

Мы разыскали группу русских петербуржцев и москвичей, учившихся уже несколько лет у Кормона: — Борисова-Мусатова, Альбицкого, Шервашидзе и репинскую ученицу Званцеву. На другой день они повели нас в свою школу. Надо, однако, сказать, что мы шли туда уже с предвзятым отношением, вызванным знакомством с неприятным «Каином». Тогда мы не знали ещё, что можно быть превосходным педагогом, не будучи великим художником.

Как и следовало ожидать, работы «кормоновцев» пришлись нам тоже не по душе. Особенно нехорошей показалась нам их живопись. Когда же мы узнали, что всё кормоновское рисование построено на сложной системе мерки, мы вовсе охладели к Парижу. Не дав себе труда ознакомиться с другими школами — Жюльена, Жан Поль Лоранса и других — мы решили ехать в Мюнхен, куда и прибыли в июле.

В Академии наш товарищ по репинской мастерской Браз очень нахваливал Мюнхенскую школу Холлоши, в которой сам учился, и мы намеревались поступить в неё. На месте, однако, выяснилось, что лучшая из мюнхенских школ — школа Ашбэ, к которому мы и направились.

с. 29 Ашбэ повёл нас в свою школу, оказавшуюся в деревянном доме, выстроенном в «русском стиле», как казалось немцам. Увидав лучшие работы учеников, развешенные по стенам, мы сразу оценили их высокое качество и, не задумываясь, тут же записались в его ученики, то есть попросту внесли вперёд месячную плату и назвали старосте свои фамилии.

Мы наняли неподалёку мастерскую и начали свою новую школьную жизнь, одержимые одной упорной, неотвязной мыслью — учиться, учиться, учиться. И забыв всё на свете, мы учились, учились, учились.

Уже в Петербурге мы были невысокого мнения о нашем уменье, но всё же не подозревали, до чего действительно низка была наша профессиональная грамотность даже в части элементарной.

Мы работали с утра до вечера, пока было светло, оставаясь в школе после окончания всех занятий, после того как наши товарищи рассыпались кто куда, — за город, на велосипедах, по кафе, по бильярдным. Неистово принялись за анатомию, без конца рисовали кости, мышцы, ходили в анатомический театр, морг.

Через год мы были уже наиболее умелыми и любимыми учениками Ашбэ. Много наших работ давно уже висело в оригиналах.

По праздникам мы работали дома, занимаясь композицией. Дмитрий Николаевич обладал необыкновенным даром рисовать и писать от себя, причём в его тогдашних вещах не было и намёка на то, что зовётся «отсебятиной»: всё производило впечатление сделанного по натуре. Он мог по памяти передавать давно пережитое впечатление, точно восстановить событие, обстановку, характеры действующих лиц, — всё до мельчайших деталей.

Как сейчас помню выхваченную им из жизни сцену — праздничное гулянье на берегу озера в Переяславле-Залесском. Зрительная память Дмитрия Николаевича столь остра, что рисуя от себя, он действительно почти рисует с натуры.

Ещё одна счастливая особенность его дарования: он с завидной лёгкостью и быстротой мог повернуть у любой фигуры уже нарисованную руку или ногу в противоположную сторону, — поднять вверх опущенную вниз, опустить поднятую, отвести назад протянутую вперёд, тут же перестроив соответствующим образом складки одежды.

Всё это ему давалось и даётся поныне столь легко только потому, что он обладает исключительной, прямо феноменальной зрительной памятью. Такой памяти на своём долгом веку я во второй раз в жизни не встречал.

с. 30 Особенно она помогала ему в изображении животных, которых он знал и любил до страсти. Он вечно рисовал собак, притом не одной какой-нибудь породы, а всех пород — от дворняжек и убудков до породистых. Подобно Серову, первых он даже предпочитал вторым. Оттого так прекрасно, так подлинно по-чеховски он сумел позднее иллюстрировать знаменитую «Каштанку».

Чехов — его особенно нежная любовь. Так как я тоже уже давно увлекался чеховскими рассказами, то мы как нельзя более сошлись на этой общей привязанности. Дмитрий Николаевич выписал из России сборники его рассказов и вечерами мы отводили душу на этой высокой литературе. Он прекрасно читал Чехова вслух, смакуя каждое слово рассказа.

Мы были несказанно рады, когда несколько лет спустя оказалось, что Чехова оценили уже в Германии, что его во множестве переводят, а в литературных и художественных кругах даже ставят выше Мопассана.

За всё время нашей совместной жизни в Мюнхене между нами не пробежала ни одна кошка. Да и не могло возникнуть недоразумений с человеком столь обаятельной души, чудесного характера, высокой порядочности и сердечной чистоты.

Он раньше меня уехал из Мюнхена, вернувшись снова к Репину в его мастерскую, где вскоре же превратился из ученика в его помощника, а затем и в руководителя самостоятельной мастерской.

Здесь, а впоследствии в Москве и снова уже в Ленинграде он научил не одну сотню своих учеников тому, чему сам научился у Ашбэ и что углубил и расширил своей долгой педагогической и творческой деятельностью. Нет ни одного ученика Д. Н. Кардовского, который не вспоминал бы с тёплым чувством и признательностью дни своего учения у него.

Игорь Грабарь.

Мастерская в Академии

С Дмитрием Николаевичем Кардовским я познакомился в конце 1904 года, когда очередной группе учеников, окончивших общие классы Академии Художеств, предстояло перейти в мастерские.

с. 31

В целом ряде бывших тогда в Академии мастерских, мастерская Ильи Ефимовича Репина была наиболее популярной. Хотя Илья Ефимович принимал учеников с большим разбором, тем не менее она, по сравнению с другими мастерскими, выросла до необыкновенных размеров. С такой мастерской трудно было справиться Илье Ефимовичу, да и к тому же интерес к педагогической деятельности у него к этому времени остыл. Вставал вопрос о помощнике и выбор его пал на одного из своих учеников, недавно окончившего Академию (в 1901 г.) — Дмитрия Николаевича Кардовского, культурность которого Илья Ефимович очень высоко ценил, а педагогический талант угадал.

Из основной мастерской Ильи Ефимовича выделилась небольшая группа учеников, заботы о которой Илья Ефимович поручил Дмитрию Николаевичу. Ей была отведена отдельная мастерская на литейном дворе.

Изолированность помещения и полное доверие, оказанное Ильёй Ефимовичем Дмитрию Николаевичу в руководстве мастерской, позволило ему ставить дело так, как он считал необходимым и правильным. Это не замедлило сказаться с первых же профессорских обходов мастерских.

Хотя мы, ученики классов, слабо разбирались в вопросах методики, однако от нас не могло ускользнуть, что в филиале дело ведётся не совсем так, как в других мастерских. Как будто внешне почти ничего не изменилось — те же постановки по рисунку и живописи, а между тем, приглядевшись поближе, мы видели, что в работах учеников филиала было преодоление каких-то задач, мы видели, что в рисунках отсутствует безудержная размашистость, они были скромны и в то же время содержательны, в живописи было больше цвета и света.

с. 32

Все эти особенности, очевидные даже при поверхностном обзоре ученических работ мастерской, рождали споры среди учеников, рождали друзей и недругов, особенно среди профессоров, как это и сказалось позднее.

Когда настало время перейти нам в мастерскую, желающих записаться в мастерскую Дмитрия Николаевича было много, но так как она считалась отделением мастерской И. Е. Репина, такт нам подсказывал, что нужно идти сначала к нему, а там дальше, при удаче, перейти к Дмитрию Николаевичу. Нас собралось человек десять и мы решили все вместе отправиться к Илье Ефимовичу. Он вышел к нам и, узнав причину нашего прихода, очень удивился, что мы все хотим у него работать. «Ах, зачем вы идёте ко мне учиться?» — были его слова. (Оказывается, как мы узнали впоследствии, он всегда выражал удивление, когда к нему просились в мастерскую.) Оглядев всех нас, он вынул из кармана записную книжку, внимательно в ней что-то искал и, наконец, спросил: «Скажите, среди вас есть Карягин?» Карягин немного выдвинулся вперёд. «Так вот, вас я одного могу принять, а вам, — обращаясь к остальным, — советую обратиться к Дмитрию Николаевичу, если он сможет вас принять».

Мы только этого и хотели и сразу же отправились на литейный двор к Дмитрию Николаевичу. Вышел он к нам в сером халате. Выслушав нас, он пожелал познакомиться с нашими работами. Помню, нас это очень смутило, но делать было нечего, нужно было нести. И только после внимательного знакомства с работами он некоторых из нас принял в мастерскую.

Серьёзная рабочая атмосфера царила там. Первый состав учеников мастерской — Анисфельд, Савинов, Абугов, Евстафиев и другие, которых я ещё застал в мастерской, были подлинными подвижниками и энтузиастами. Во время работы соблюдалась глубокая тишина. Все чувствовали необходимость дисциплины, которая, однако, никого не стесняла.

Дмитрий Николаевич новому ученику всегда уделял много времени, разъяснял ему форму носа, глаза, головы и, наконец, фигуры человека, как сложного объёма, и как их строить.

При этом он всегда рисовал на полях рисунка построение той или другой части лица или фигуры человека. Говоря о схеме, Дмитрий Николаевич никогда не упускал случая говорить о характере живой формы.

с. 33 Казалось бы, что мы должны были иметь представление о вещах, которые Дмитрий Николаевич нам говорил, и в мастерской заняться более высокими вещами. Между тем, мы приходили очень сырыми и без достаточных знаний, но зато очень часто не в меру развязными. К таким Дмитрий Николаевич применял свой приём, который мы называли «сбить спесь». Он состоял в том, что разбирая рисунок новичка, Дмитрий Николаевич, шаг за шагом, показывал всю его несостоятельность, давал понять, что в изучении натуры участие глаза и «чувства» ещё далеко не достаточно. Необходимо при этом ещё логическое мышление. Он говорил, что мысль, глаз и чувства должны быть настолько координированы, чтобы получилось единое, неразрывное целое и передавало знания к «концам наших пальцев».

В преподавании живописи Дмитрий Николаевич проявлял изумительный такт. Подходя к этюду ученика, он старался понять палитру его.

Задачам тона Дмитрий Николаевич в своей системе уделял большое место и это было её особенностью.

Говорил он всегда просто с поразительной ясностью и точностью почти математической, не стараясь смягчить порою жёстких определений.

В постановке натуры у Дмитрия Николаевича никогда не было ничего случайного. Каждая постановка, будь то для рисунка или для живописи, имела ту или иную задачу.

Как правило, каждый месяц мы представляли эскизы на заданную тему. Обсуждение их Дмитрий Николаевич производил «всенародно», то есть в присутствии всех учеников. Дмитрий Николаевич был скуп на похвалы, поэтому его похвала расценивалась нами очень высоко, но и порицания его мы принимали близко к сердцу.

В круг своих обязанностей Дмитрий Николаевич ставил себе не только обучение своих учеников художественному ремеслу, но также и поднятие их культурного уровня. Не раз он ссылался на того или другого из великих мастеров, указывая как разрешалась им та или другая задача. Для большей наглядности он выделил часть фотографий из своей личной коллекции и развесил на стенах нашей комнаты отдыха при мастерской, так называемой «чайной». Знакомил нас с частными собраниями картин, бывшими недоступными для общего обозрения, и прочим.

с. 34 Все эти заботы Дмитрия Николаевича о своих учениках рождали в них неподдельное тёплое чувство к своему учителю. Хотя по возрасту он был немногим старше некоторых из нас, мы за всё то, что он делал для нас, стали называть его «отцом». И это так вошло в жизнь, что и теперь, когда мы, «кардовцы», встречаемся и говорим о Дмитрии Николаевиче, мы иначе его не называем.

Наше отношение к нему особенно проявилось, когда по Академии разнёсся слух, вскоре подтвердившийся, что Илья Ефимович Репин уходит из состава профессоров Академии.

С уходом И. Е. Репина, положение Дмитрия Николаевича как его помощника становилось неустойчивым: чтобы продолжать руководить мастерской, ему предстояло баллотироваться на должность профессора.

Зная, что в профессорской среде у Дмитрия Николаевича друзей немного, мы крайне волновались за исход баллотировки. Пределом наших волнений был день заседания Совета Академии.

К великой нашей радости вопрос разрешился в благоприятном для всех нас смысле: Дмитрий Николаевич был избран.

На следующий день, собравшись в мастерской раньше обычного, мы ждали Дмитрия Николаевича с особенным нетерпением и, когда он вошёл, мы встретили его громом аплодисментов. Это было первое открытое изъяснение наших горячих симпатий к нему.

Избрание Дмитрия Николаевича мы отпраздновали у себя в мастерской вечеринкой. Предварительно мы решили поручить кому-нибудь из нас сказать Дмитрию Николаевичу приветственное слово. Остановились мы на Савинове. После шумной встречи и смолкнувших

аплодисментов Савинов стал говорить, но в самом начале своей речи запутался, остановился, махнул рукой и просто подошёл к Дмитрию Николаевичу и крепко пожал ему руку. Это, пожалуй, лучше всяких речей выражало наше к Дмитрию Николаевичу чувство. Дмитрий Николаевич это очень хорошо понял и, обратившись к нам, сказал: «Господа, не надо мне говорить речей, позвольте лучше мне сказать вам несколько слов». Я не могу точно передать слова Дмитрия Николаевича, но я помню смысл сказанного. Он говорил, что наши взаимные отношения являются одним из главных условий нашего преуспевания и в настоящем и в будущем. Без взаимного доверия немыслимо никакое обучение. Он изложил кратко, как всегда, свои взгляды на дело обучения «художественному ремеслу», как он считает правильным осуществлять их и, наконец, сказал, что посвятивший себя искусству, должен помнить, что природа есть наиглавнейший учитель и кто хочет быть хорошим художником, не должен отрывать от неё и научиться вскрывать «закон естества».

Впоследствии такие вечеринки стали традиционными, они приурочивались обыкновенно к новому году, после зимнего профессорского обхода мастерских. На них почти всегда бывал Дмитрий Николаевич.

Так, работая и изредка веселясь, мы подходили к концу нашего пребывания в мастерской. Не без трепета мы вступали в дипломный год или, как тогда говорили, «выходили на конкурс». Трепет наш имел основания большие, чем у выходящих на конкурс из других мастерских.

Сквозь толщу стен зала заседаний Совета Академии до нас глухо доносились бури, которые Дмитрий Николаевич переносил, защищая свои взгляды и работы своих учеников. В Совете он почти всегда бывал в меньшинстве. К нему обыкновенно примыкали — Ян Францевич Ционглинский, живой и честный энтузиаст, и Василий Васильевич Матэ, всем нам известный своей либеральностью. Мы знали, что всё это ставило нас под угрозу неполучения диплома.

Особенно болезненно переживали мы отказ Совета в звании талантливейшему живописцу Борису Анисфельду и другим.

Помню, мы случайно собрались в коридоре близ верхней канцелярии, взволнованно обсуждая последнюю печальную новость — Дмитрий Николаевич вышел из канцелярии возбуждённый, каким мы его никогда не видели. Мы его окружили. По нашим лицам он понял, что мы всё уже знаем. «Трудно работать при таких условиях, — сказал он. — Хоть уходи».

В устах Дмитрия Николаевича это звучало для нас очень неожиданно. Мы знали его всегда очень сдержанным. Он никогда не касался при нас своих взаимоотношений с Советом. Вдруг такая интимная нота как-то ещё более нас сблизила. Мы ещё теснее сплотились вокруг него.

Выйдя на конкурс, мы получали по отдельной мастерской в третьем этаже главного здания с окнами, расположенными в академический сад. Там Дмитрий Николаевич продолжал нас посещать, и заботливо вёл нас вплоть до развески наших картин в больших залах Академии.

Каждый из нас, учеников Дмитрия Николаевича, покидая стены его мастерской, уносил с собою искреннюю благодарность за всё то, что он получил от своего «отца». Та духовная связь, которая крепла с каждым днём пребывания в мастерской, сохранилась и по сей день и была стимулом дальнейшего нашего роста.

П. Шиллинговский.

«Мои открытия». (Из признаний художника)

Д. Н. Кардовский принципиальный противник всякого рода деклараций и высказываний о своих творческих и педагогических принципах, о своей школе, методах и системе.

Школа, метод и система Кардовского такие чёткие, запоминаемые, результативные, заслужившие такое общеположительное признание его многочисленных учеников, из которых уже многие на сегодня стали учителями, — складывались в практической работе с карандашом или кистью в руке, за мольбертом или над листом ватмана.

Д. Н. Кардовский внимательный, занимательный и обаятельный собеседник, много переживший и перечувствовавший, выдавший бесконечное количество замечательных людей своей эпохи, умеющий двумя-тремя фразами, а иногда даже словами, восстановить перед

с. 35

с. 36

собеседником как живой облик любого из своих современников, — делается молчаливым, застенчивым, когда вопрос заходит о методе его преподавания.

В процессе общей беседы, если воспоминания касаются его собственного учения, его учителей: Репина, Чистякова, Ашбэ или других крупнейших художников, его сотоварищей по мастерским Академии, — слова и образы Д. Н. Кардовского становятся особенно яркими, конкретными и осязательными. Во всех остальных случаях скромность, сдержанность и неразговорчивость Д. Н. Кардовского уже вошли в пословицу.

— Мне лучше показать, чем рассказывать, — обронил как-то в беседе художник, и это, может быть, одна из характернейших сторон жизненного и творческого облика замечательного мастера и педагога.

с. 37 Однажды только в беседе о процессах творческого роста и развития, как-то случайно, «мимоходом», скорее по линии воспоминаний о прожитом и пережитом, чем по линии формулировки принципиальных основ теории развития художественного дарования, Д. Н. Кардовский коснулся некоторых моментов своего личного формирования как художника, ставших в некоторой степени, может быть, отправными точками его художественной и педагогической практики.

— Первое моё открытие в области живописи, — признался Д. Н. Кардовский, — произошло таким образом: моя мать, сама занимавшаяся живописью, подарила мне, когда я был гимназистом лет 12—13, свой ящик с масляными красками и олеографию, на которой был изображён белокурый ребёнок, запикивающий свою куклу в кувшин с молоком и с любопытством смотревший на свою проделку.

Одновременно мать подарила мне, одинакового с олеографией размера, картонку, покрытую для масляной живописи белым грунтом.

На этой картонке я должен был скопировать подаренную олеографию. Но так как я никогда в жизни ещё кистями и масляными красками не работал, то мать решила мне показать, как это делается.

Она стала писать лицо ребёнка на белом грунте картона и, по-моему, сделала это неверно: лицо, как мне показалось, вышло слишком тёмное.

Я на это ей указал, но она ответила, что это мне кажется только потому, что около лица ничего нет: — на олеографии был тёмный фон, а тут белый грунт и потому лицо мне и кажется тёмным. И действительно, когда она сделала фон около головы, то лицо посветлело.

Это было моё первое открытие и постижение закона отношений в живописи.

В рисунке такое же открытие мною было сделано, когда я ещё в гимназии не учился, но рисовал уже без конца. Хотя у нас в деревне, где я в это время жил, кроме двух прудов и дрянненькой речонки никаких водных пространств не было, но мне почему-то срочно понадобилось, вероятно, под впечатлением какой-нибудь иллюстрации в журнале, изобразить корабль. И вот я нарисовал корабль и на его уровне провёл горизонтальную линию, отчего вдруг мой корабль отделился и получились в рисунке глубина и пространство. Это открытие было настолько сильно, что я никогда уже, в дальнейшей жизни, не испытывал такого впечатления от пространства. Это на меня так подействовало, что везде, во всех следующих рисунках я стал приделывать горизонтальную линию, но то, что пережилось мною в первый раз, никогда уже не повторилось.

с. 38 Это были мои первые, запомнившиеся достижения или открытия в рисунке и живописи, которые стали пополняться только после того, как я попал в мастерскую к П. П. Чистякову в Академии Художеств.

У П. П. Чистякова с его положением — «чем ближе к натуре, тем лучше, а как точь-в-точь — так нехорошо», начались для меня новые сильные впечатления.

П. П. Чистяков, как известно, никогда не шёл банальным путём в своей педагогической работе: — «это длиннее» — «это короче» — «это уже», а «это шире», а всегда стремился идти путём построения формы и отношений.

В обстановке чистяковского руководства и его мудрых указаний началось для меня, но уже сознательным путём, дальнейшее постижение закона отношений в живописи и рисунке.

Следующим этапом моих познаний в этой области была мастерская И. Е. Репина, который системы преподавания не имел, но, как необычайный мастер, знавший очень многое сам, умел очень много показать действием и конкретным примером.

Я как сейчас помню, как он берёт у кого-нибудь из учеников в мастерской кисти и палитру и начинает при нас же, по этюду ученика, писать и приговаривать: «вот так надо по форме, вот так», и при этом действительно делает «по форме».

Иногда он из кокетства добавлял: «Это всегда было моей мечтой и никогда я этого не умел». Но это был уже поклёп на себя, потому что никто из русских художников не умел больше делать по «форме».

Последний заключительный момент моих познаний этих законов был в школе Ашбэ, у которого был пресловутый его принцип — «дер кугель» (принцип шара).

Исходя из этого принципа, на основе разложения на три момента: свет, полутень и тень, — мы изучали форму и её построение.

А так как рисунок есть основа всякого нашего дела, то на этом «принципе шара» мы и рисовали без конца и изучали рисунок для того, чтобы на его основе строить всё — начиная с тона и кончая цветом.

Отмеченные мною моменты, которые я называю моими «открытиями», собственно, пожалуй, и являются основными, определившими мой творческий путь и мою творческую практику, — сказал Дмитрий Николаевич и, помолчав немного, умело перевёл разговор опять на воспоминания о своих славных учениках, его законной гордости и неизменной нежной любви.

В. Лобанов.

Список иллюстраций

1. Портрет Д. Н. Кардовского — С. 4.
2. Д. Н. Кардовский. Голова женщины. 1897 г. Уголь. — С. 8.
3. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Каштанке» А. П. Чехова. 1903 г. — С. 8.
4. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Каштанке» А. П. Чехова. 1903 г. — С. 8.
5. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Каштанке» А. П. Чехова. 1903 г. — С. 8.
6. Д. Н. Кардовский. Пушкин в Царском селе. 1909 г. Гуашь. — С. 8.
7. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Княгине Лиговской» М. Ю. Лермонтова. 1913 г. — С. 8.
8. Д. Н. Кардовский. Гоголь. 1933 г. Рисунок карандашом. — С. 10.
9. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Княгине Лиговской» М. Ю. Лермонтова. 1914 г. — С. 10.
10. Д. Н. Кардовский. Валы в Переславле-Залесском. 1914 г. Акварель. — С. 12.
11. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Робинзону Крузо». 1918 г. — С. 12.
12. Д. Н. Кардовский. Милонов из «Леса» А. Н. Островского. 1921 г. — С. 16.
13. Д. Н. Кардовский. Эскиз декорации к «Бедность не порок» А. Н. Островского. 1924 г. — С. 16.
14. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Автопортрет. 1916 г. Пастель. — С. 18.
15. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет матери. 1914 г. Сангина. — С. 22.
16. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Липа. 1930 г. Уголь. — С. 22.
17. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет И. А. Жданова. 1923 г. Уголь, мел. — С. 24.
18. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Пушкин у цыган. 1937 г. Эскиз. Масло. — С. 24.
19. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Портрет Народного артиста СССР В. И. Качалова. 1937 г. Масло. — С. 24.
20. О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Кот Кузька. 1938 г. Пастель. — С. 24.
21. Д. Н. Кардовский. Иллюстрация к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского. 1932 г. — С. 32.
22. Д. Н. Кардовский. В лакейской. 1933 г. Акварель. — С. 32.

Географический указатель

Берлин город	11	Павловск город	10
Германия	11, 12	Париж город	9, 11, 12
Италия	11	Переславль город	10–12
Крым полуостров	9	Санкт-Петербург город	9, 12
Ленинград город	5, 13	Франция	11
Москва город	5, 13	Царское Село город	9
Мюнхен город	3, 7, 12	Чернигов город	9

Именной указатель

Абугов С. Л.	14	Маковский В. Е.	4
Альбицкий В. И.	11	Массалитинова В. О.	10
Анисфельд Б. И.	5, 14, 15	Матэ В. В.	15
Ашбэ А.	3, 12, 16, 17	Мопассан Г.	12
Богданов-Бельский Н. П.	10	Островский А. Н.	7
Борисов-Мусатов В. Э.	11	Поленов В. Д.	9
Браз О. Э.	12	Пушкин А. С.	7, 10
Васнецов В. М.	9	Репин И. Е. ...	3, 4, 9, 11, 13 , 13, 14 , 16
Гоголь Н. В.	4, 7, 18	Рубо Ф. А.	4
Грабарь И. Э.	3	Савинов А. И.	5, 14
Грибоедов А. С.	4	Савинский В. Е.	9
Делла-Вос О. Л.	9	Самокиш Н. С.	10
Достоевский Ф. М.	4	Серов В. А.	11, 12
Дубовский Н. Н.	10	Станиславский К. С.	4
Евстафьев П. С.	14	Суриков В. И.	4, 9, 11
Ефанов В. П.	5	Толстой А. Н.	4, 7
Жданов И. А.	18	Толстой Л. Н.	7
Жюльен Р.	12	Тургенев И. С.	7
Залеман Г. Р.	9	Фигнер В. Н.	10
Званцева Е. Н.	11	Холлоши Ш.	12
Зверев В. А.	5	Ционглинский Я. Ф.	15
Карягин П. П.	13	Цорн А.	4
Качалов В. И.	18	Чаплыгин С. А.	10
Кормон Ф.	11	Чехов А. П.	7, 12
Корнильева модель	9	Чистяков П. П.	3, 16
Коровин К. А.	11	Шаванн П.	11
Куинджи А. И.	4	Шервашидзе А. К.	11
Лебедев В. В.	9	Шиллинговский П. А.	5
Левитан И. И.	9, 11	Шмаринов Д. А.	5
Левицкая Е. С.	10	Шрейдер Е. Е.	9
Леонов Л. М.	10	Шухмин П. М.	5
Лермонтов М. Ю.	7	Яковлев А. Е.	5
Лоранс Ж. П.	12		

Предметный указатель

Академия художеств 3, 5, 9, 11, 13, 14, 16	Мир искусства 3
графика Кардовского 3	Московское товарищество художников 10
декабристы 7	Новое общество художников 3, 10
книга	Общество поощрения художеств 9
«Горе от ума» 4	передвижники 5
«Каштанка» 4, 12	социалистический реализм 5
«Княгиня Лиговская» 18	Союз русских художников 10
«Пётр I» 4	театральная работа Кардовского 6–8
«Преступление и наказание» 4	Художественный театр 7, 8
«Красное эхо» фабрика 10	школа Кардовского 5, 14, 15
Лувр музей 11	школа-студия Делла-Вос-Кардовской .. 10
Люксембургский дворец 11	
Малый театр 7, 8	

Оглавление

Д. Н. Кардовский

Графика и живопись Д. Н. Кардовского (<i>Н. Машковцев</i>)	3
Д. Н. Кардовский — педагог (<i>Н. Радлов</i>)	4
Д. Н. Кардовский и театр (<i>Н. Гиляровская</i>)	6

О. Л. Делла-Вос

О. Л. Делла-Вос (<i>Мих. Сокольников</i>)	9
---	---

Из прошлых лет

О давно минувших днях (<i>Игорь Грабарь</i>)	11
Мастерская в Академии (<i>П. Шиллинговский</i>)	13
«Мои открытия». (Из признаний художника) (<i>В. Лобанов</i>)	15

Список иллюстраций	18
------------------------------	----

Географический указатель	19
Именной указатель	20
Предметный указатель	21