

говорит, „что трудно „записать“ воздушность и ласку, тот романтизм молодости, что питают работы Серебряковой и придают им совсем особенное очарование“.

Следующий этап в развитии Серебряковой отмечают „Жатва“ и „Беление холста“. Ее стиль становится монументальным; крестьяне вырастают в величественные образы, достойные Франчески Коссы. Линии и формы приобретают четкость и силу фресковой живописи.

Выше мы указывали на то, какой большой долей непосредственной художественной привлекательности обладает искусство Серебряковой. Что всего более в ней удивляет—это гармоническая целостность натуры. Серебрякова, разумеется, чужда всякой „старинки“. Ей не нужно „старинствовать“ просто потому, что старинные мастера ей сродни внутренне. Несомненно, что итальянские впечатления сыграли не малую роль в развитии искусства Серебряковой. И нам думается, что они наложили на него печать не только внешнего влияния, но и внутреннего, найдя родственный отклик в душе художницы. Эрнст рассказывает о художественных привязанностях Серебряковой. Он называет имена Тинторетто, Рубенса, Иорданса, как больше всего поразившие художницу. Нам хочется спросить лишь об одном: полагает ли Эрнст, что названные великие мастера ближе всего по духу Серебряковой?

Думается, что это не так. И в нашем представлении искусство Серебряковой вызывает в памяти мастеров более ясных, гармонических и классически-покойных.

Книжку Эрнста мы принимаем как дань современника—необыкновенной художнице. На 30 страницах он не смог нам рассказать обо всем, что так удивительно интересно, когда речь идет о Серебряковой. Приходится читать между строк не меньше, чем самые строки. Но мы должны быть благодарны Эрнсту и за сжатый очерк искусства Серебряковой, и за скупые сведения ее биографии, и за такие „милые“ человеческие подробности, в роде того рассказа, как юная художница, желая выразить свой восторг перед „Персеем, освобождающим Андромеду“ Рубенса, „роняла на паркет платок и, как будто для того, чтобы поднять его, становилась перед картиной на колени“. Лишь против некоторых оборотов и „словечек“ автора монографии, характерно мир-искусстнических, может возразить читатель. Притом не по придирчивости, а потому, что в книге о Серебряковой им не место. Но это, конечно, мелочи, может быть слишком незначительные, чтобы на них останавливаться. О них легко забываешь, под непосредственным впечатлением от книги,—охваченный тем особым чувством, которое возникает безотчетно всегда, когда приходишь в соприкосновение с искусством большим и настоящим.

*В. Блох.*

Николай Тарабукин. Опыт теории живописи. Изд. „Аврора“. Москва. 1922 г. стр. 59. 80.

В небольшой русской литературе об искусстве работе Н. Тарабукина следует отвести особое место. Она посвящена не общим вопросам искусства, не эстетики и не психологии творчества, а теории живописи в узком специальном смысле слова, подобно уже существующим теории музыки, теории



стиха и др. Интерес этой работы в значительной мере проистекает из полной законченности и определенности взглядов автора на живопись. Его точка зрения исключительно формальная; он отвергает с завидной решительностью право на существование всякого иного отношения к живописи, — и в этом смысле Н. Тарабукин находит себе аналогию в деятелях известного петербургского кружка „Опояз“, с такой же прямолинейностью применяющих формальный метод при изучении литературных и поэтических произведений. Введение в книгу и ее заключительные главы посвящены как раз полемике, отрицанию исторического подхода к живописи, психологического и гносеологического, и утверждению формально-производственного, как единственно „научного“, не порочащего, по взглядам автора, престижа искусства. „Содержанием произведения искусства является его форма, и о каком-то ином „содержании“ „говорить с точки зрения формального метода не приходится“ (стр. 14)—вот слова не новые, но ясно выраженные, которые формулируют отправную точку зрения Н. Тарабукина. Она страдает узостью и односторонностью—в этом сомнений быть не может. И если под ее углом можно рассматривать современное художественное течение,—скажем прямо,—она никуда не годится, когда дело идет о старой живописи. В лице Н. Тарабукина мы имеем чрезвычайно любопытный тип писателя, очень чуткого, как, может быть, мало кто другой, к современному искусству, но, *horribile dictu*,—с о з н а т е л ь н о отворачивающегося от старого. Вот почему нам думается, что его метод не только возможен, но и обязателен при суждении об импрессионизме, кубизме, супрематизме и т. д., но до смешного недостаточен, когда речь ведется о Кранахе или Леонардо.

Здесь важно отметить следующее: пользуясь методом Н. Тарабукина суждения об искусстве (современном) перестают быть невыносимыми „разговорами“ и переливанием из пустого в порожнее, становятся нужными, интересными и, что главное, не безответственными. В бочку художественно-критического меда Н. Тарабукин вливает превосходную ложку дегтя, как нельзя более кстати и во время и среди беспредметных оханий и аханий отныне будет раздаваться его твердый голос: а почему? Объясните что вам нравится. Ведь это дрянная фактура, никудышная композиция и т. д., и т. д.

Со всеми оговорками в бесконечной узости, сектантской односторонности и мертвящей сухости (ведь вопрос еще в том, можно ли вообще с методом подходить к произведению искусства!) формальный метод в живописи (подобно тому как и в литературе) заслуживает внимания, поскольку он сближает судящего и предмет суждения, утверждая последний как „данность“, как нечто вполне самодавлеющее, управляемое своими собственными законами. Центр тяжести работы Н. Тарабукина, однако, не в идеологической ее стороне. Он сам слишком конкретен и прямолинеен, чтобы быть идеологом. И предлагаемая им идеология нового искусства, „ресизма“ (от латинского *res*), делания художественных вещей, короче производственного искусства \*) — страдает изрядной долей наивности и отдает (самый термин и пр.) фокус-покусом. Важнее, может быть, указать другое: „ресизм“ не может оздоровить современное искусство; напротив, идея производственного искусства лишь подчеркивает тот безнадежный тупик, в котором очутились живописцы наших дней, с некоторых

\*) Автор не отождествляет, как будто, ресизм и производственное искусство. Но в чем их отличие—остается читателю неизвестным.



пор оглядывающиеся назад и с умилением взирающее то на барбизонцев, то на Лоррена, то на Энгра. Сказать правду, идея производственного искусства, модная еще год—два тому назад, кажется теперь ненужной и поношенной ве-тошью, которую стоит бросить и—*vogue la galère!* Но само внимание к формально-производственной стороне живописи, как мы уже указывали выше, не только полезно, но и важно. Н. Тарабукин подробно и последовательно рассматривает понятия „формы“ (гл. 1), „колорита“ (гл. 2), „фактуры“ (гл. 3), „конструкции и композиции“ (гл. 4), как основных элементов, из которых складывается, по его мнению, материальный субстрат живописи. Эти главы целиком оправдывают работу Н. Тарабукина. Определения, подчас весьма меткие, даваемые им, стоит продумать. Подробнее останавливаться на них мы не имеем возможности. Отметим лишь особенно тонкие градации понятия „формы“ и интересное наблюдение в главе о „фактуре“. Несколько разочаровывает глава 2 о „колорите“, в которой музыкальные аналогии, к которым прибегает автор, не способствуют уяснению дела. В заключение подчеркнем еще раз: работа Н. Тарабукина легко уязвима и просто легкомысленна в своей идеологической части, но серьезна, существенна и важна в „деловых“ главах, посвященных специально „теории живописи“. Такой работы у нас до сих пор не было. Разве лишь „лекции“ Пунина могут быть поставлены в ряд с книгой Н. Тарабукина. Последняя, однако, выгодно отличается от „лекций“ конкретностью разработанного материала и деловитостью суждения.

В. Блох.

Печные поливные кафли XVIII—XIX вв. Из собрания ярославского древнехранилища 15 раскрашенных от руки литографий. Текст Н. Ашукина, литографии художника Н. А. Фокина, рисунок обложки художника А. И. Малыгина. Ярославль. Издание Ярославского Художественного Общества. 1918 г. in 4<sup>o</sup>, 7 стр. текста + 14 таблиц и 1 концовка.

Думается, всякий в ком живы интересы к отечественной старине, с чувством особого удовлетворения оценит новое превосходное издание Ярославского Художественного Общества. Мы говорим удовлетворения, прежде всего, имея ввиду исключительность самих художественно-бытовых сокровищ Ярославского края, давно, по-праву, достойных быть изданными. С другой стороны, необходимо отметить самый факт появления подобного издания, как чрезвычайно характерное указание на несомненное пробуждение серьезного и глубокого интереса к искусству на местах, где еще живы до сих пор остатки нашего прошлого, с каждым днем все более сходящего на-нет, высокого мастерства.

Ярославль уже и раньше занимал особое место в ряду прочих провинциальных центров, в лице того-же Художественного Общества и частного издательства К. Ф. Некрасова, явив пример чуткого внимания к местной старине и обогатив нашу скудную литературу рядом монографий, посвященных, главным образом, памятникам Ярославского церковного зодчества XVII века. Продолжая, таким образом, уже начатое задолго до революции дело и выпустив в свет „Ярославские кафли“, Художественное Общество лишь выполняет свое основное первоначальное задание: „давать, по мере сил, живые очерки фресковых росписей, зодчества, иконного богатства и декоративно-прикладного искусства (керамика, ювелирное дело) города-музея, в связи с историей быта и