

*В. Марковъ.*



Принципы творчества въ пластическихъ  
искусствахъ.

[www.NLR.ru](http://www.NLR.ru)

Российская  
ФАКТУРА  
Национальная

СПБ. 1914.

Издание О-ва Художниковъ

«Союзъ Молодежи».



## Содержаніе.

---

	Стран.
Основные факторы обусловливающіе фактуру.	
Матеріаль. Блескъ. Красочные пигменты. Нематеріальная фактура. Матеріаль на которомъ приходится работать. Инструментъ. Манера. Связующіе матеріалы. Порабощеніе одного матеріала другимъ. Рама . . . . .	1—12
Скульптура.	
Принципъ «прислоненія» въ круглой скульптурѣ. Принципъ простыхъ и геометральныхъ массъ въ круглой скульптурѣ. Принципъ введенія въ круглую скульптуру плоскостей: Принципъ нарочитаго выдвиганія и отодвиганія, подъема и спуска массъ и плоскостей въ круглой скульптурѣ. Барельефъ. Принципъ „прислоненія“ въ барельефѣ. Принципъ „спекулятивныхъ подъемовъ въ барельефѣ“ . . . . .	12—21
Архитектура.	
Матеріалы. Нематеріальная фактура. Принципъ „прислоненія въ архитектурѣ. Принципы“ основныхъ формъ и „спекулятивныхъ подъемовъ. Свѣтъ. Порабощеніе одного матеріала другимъ. Рама . . . . .	22—25

**Техника природы.**

Фактура, вызванная органическою необходимостью. Природа—имитаторъ. Природа, какъ создатель „новой“ и „старой“ фактуры . . . 25—28

**Техника челоуѣка.**

Школа и традиціи. Техника рукъ. Машинная техника . . . . . 29—34

**Имитация,**

Имитация одного матеріала другимъ. Имитация многихъ матеріаловъ однимъ. Символическая имитация. Имитация старины . . . . . 35—41

**Любовь къ матеріалу** . . . . . 42—44

**Поверхность.**

Поверхность картины. Поверхность скульптуры. Сиккативъ. Чистка иконъ . . . . . 45—53

**Наборъ матеріаловъ.**

Наборъ матеріаловъ въ природѣ. Наборъ матеріаловъ въ искусствѣ. Органическая, механическая и эстетическая связь между матеріалами. Порабощеніе одного матеріала другимъ . . . 54—63

**Камертонъ.**

Безсознательный камертонъ. Сознательный камертонъ . . . . . 64—70

# ФАКТУРА.

## Основные факторы обуславливающие фактуру.

Мы обыкновенно понимаемъ подъ фактуру живописи то состояніе поверхности картины, въ которомъ она представляется нашему глазу и чувству. Но фактура, какъ мы ниже увидимъ, имѣетъ тождественное понятіе и въ области скульптуры, и архитектуры, и во всѣхъ тѣхъ искусствахъ, гдѣ производится красками, звуками или иными путями нѣкоторый „шумъ“, воспринимаемый тѣмъ или другимъ способомъ нашимъ сознаниемъ.

\* \* \*

При анализѣ этого принципа выдвигается само собою матеріаль: безъ него ничего не скажешь, ничего не сдѣлаешь. Иногда онъ является нашимъ добрымъ союзникомъ, нашимъ другомъ, иногда же онъ нашъ врагъ, съ которымъ приходится бороться. Матеріаль.

Съ платиной многого не сдѣлаешь; для обработки пластической она представляетъ большія трудности. Камень же можно рубить, пилить, тереть и т. д.

Но возьмите матеріаломъ волосы.

Тутъ исторія культуры можетъ яснѣе всего показать, какія разнообразныя формы достигаются этимъ матеріаломъ.

Житель Огненной земли даетъ имъ волю расти и его волосы жестки какъ кустарникъ. Ассирія ихъ закручиваетъ; бушмены перевязываютъ и переплетаютъ заячьими хвостиками, перьями, металлическими пуговицами.

Австралія пудритъ волосы красной охрою и связываетъ ихъ тѣстомъ изъ жира и охры. Гвинея соединяетъ ихъ воскомъ, отчего они блестятъ какъ полированные, посыпаетъ бѣлымъ пухомъ какаду.

Японія удѣляетъ много заботы формамъ своихъ причесокъ, а Китай даже проборъ посреди головы дѣлаетъ орнаментально.

Эпоха рококо—парики, и другіе эпохи создали прически самыхъ разнообразныхъ формъ и фактуръ.

Любовь къ матеріалу побуждаетъ человѣка.

Украшать и обрабатывать его, что даетъ возможность получать отъ него всѣ ему свойственныя формы, „шумы“, то, что мы наз. фактурой.

Матеріаль это мать фактуры. Каждый вновь появившійся матеріаль можетъ дать новыя элементы, изъ которыхъ составляются новыя безконечныя ряды фактуръ.

Ради созданія пріятной фактуры мы не брезгаемъ никакими матеріалами.

Мы и теперь покрываемъ наше тѣло и пудрой и мазями, чтобы оно было пріятнѣе для глаза.

Въ Гвинее дикари закрашиваютъ все тѣло смѣсью изъ тертаго угля и жира, и они горды, когда имъ удастся получить глубокой металлической тонъ.

Но этого мало; для того, чтобы украшать поверхность, человекъ также не брезгаетъ никакими приемами.

Что мы дѣлали съ нашимъ тѣломъ? — татуировали, покрывали рубцами, прокалывали, обрабатывали, обвѣшивали! Примитивный человекъ навѣшивалъ на себя почти все, что ему нравилось и переносилъ всякія страданія только ради того, чтобы его тѣло имѣло желаемую фактуру. Тѣмъ болѣе теперь, — наши одежды, шали, парфюмерія, цвѣта помогаютъ намъ создать нѣкоторый шумъ для глаза. Да спросите любую особу изъ общества, можетъ ли она жить безъ красивой фактуры, не любоваться своими волосами, руками?...

Непреодолимое побужденіе къ созданію пластическихъ красотъ имѣлось и имѣется у всѣхъ народовъ; ихъ не останавливала крайняя бѣдность матеріаловъ.

Эскимосы живописуютъ красной охрою или чернымъ углемъ, намоченнымъ масломъ на кускѣ кожи кита; свои маленькіе церви они сооружаютъ изъ шкуръ тюленей. Новая Зеландія дѣлаетъ изображенія людей и боговъ изъ губчатого вещества; въ сухомъ видѣ они непонятны, но послѣ прилива или дождя эти фигуры раздуваются и формы и фактуры создаются оригинальныя, недоступныя другому матеріалу.

Не избѣгъ пластическаго примѣненія и такой матеріаль, какъ кости самаго человека, его кожа, глаза и прочее.

Въ одной церкви богемскаго города многія украшенія и части самой церкви, какъ на примѣръ, пилоны, люстры, гербы, профили, сооружены изъ человѣческихъ костей. Подобное мы находимъ и

у индѣйцевъ, которые на лентѣ изъ человѣческой кожи набираютъ косточки пальцевъ и носятъ ихъ на шеѣ, какъ ожерелье. Въ библіотекахъ мы находимъ книги, переплетъ которыхъ сдѣланъ изъ человѣческой кожи; это практикуется и по сіе время. Въ Чикаго одна дама изъ высшаго общества носитъ ожерелье изъ глазъ переуанскихъ жителей, препарированныхъ особымъ способомъ. Вышивки изъ человѣческихъ волосъ были одно время очень распространены. Еще недавно въ Японіи въ честь павшихъ героевъ приготовлено было большое изображеніе Будды, для котораго около 85,000 женщинъ пожертвовали свои волосы.

Но, что еще болѣе странно, прибѣгаютъ къ такимъ матеріаламъ, которые совершенно неудобны для выраженія пластическихъ идей.

Кунсткамеры въ музеяхъ богаты такими чудами. Припомню только нѣкоторыя. Мы находимъ букеты цвѣтовъ составленные изъ крыльевъ бабочекъ и изъ чешуи рыбъ. Мы встрѣчаемъ писанныя красками изображенія святыхъ на пленкѣ личнаго бѣлка. Имѣются изъ соломы мозаики, картины, облаченія, одежды; въ Вѣнѣ хранится митра изъ перьевъ колибри; мы встрѣчаемъ пейзажи изъ пестраго песку, изъ пыли и пр. и пр.

\* \* \*

Блескъ.

Наиболѣе яркимъ примѣромъ тяготѣнія къ извѣстной фактурѣ является любовь ко всему блестящему; выражается она почти у всѣхъ живыхъ существъ.

Блестящіе фрукты, бабочки, перья, камни, блестящіе зубы, кристаллы, свѣтила—всегда занимали глазъ. Высшее украшеніе дикарей Южной Америки—



это осколки стекла, которые подвязываются къ ожерельямъ. Бушмены счастливы, если могутъ достать металлическое кольцо. Сороки крадутъ блестящіе предметы, животные ими играютъ. Послѣдніе примѣры заставляютъ насъ думать, что чувства фактуры не лишены и звѣри.

Изобиліе блеска можетъ быть и нежелательнымъ; мы смягчаемъ блескъ металловъ, дѣлаемъ стекло матовымъ, затемняемъ политуру, выдвигаемъ камень шероховатой стороной.

Въ Москвѣ имѣются купола разныхъ блесковъ—до душныхъ синихъ.

Мы любимъ, когда блестятъ металлическіе части на дверяхъ, но чтобы цѣлые монументы изъ бронзы точно также блестѣли—этого мы избѣгаемъ.

Въ индустриіи у насъ появились переливчатые цвѣта, какъ напр. въ тканяхъ, отливающие металломъ, цвѣта, дающіе транспарантные и фосфорисцирующіе эффекты.

Вообще, можно сказать, что различная степень гладкости, прозрачности, интенсивности красокъ, оксидировки и пр. вызываютъ самые разнообразные блески.

\* \* \*

Если мы возьмемъ какой-либо чистый красочный пигментъ, то увидимъ, что онъ всегда будетъ имѣть свою структуру, свою „шкурку“, свою фактуру. Если сравнить краски землистыя, песчаныя съ лаками, растительными, химическими, то разница станетъ очевидной. Даже, если взять одну только охру, мы увидимъ, что она не существуетъ какъ нѣчто постоянное; имѣются безчисленные сорта разныхъ химическихъ и меха-

Красочные  
пигменты.

ническихъ соединеній, болѣе жирные и болѣе сухіе, смотря отъ примѣсей, и конечно, обладающіе разными свойствами, и разнымъ образомъ вяжущіеся съ другими матеріалами, какъ-то вода, масло, краски-же.

Краски добывались народами разными путями, изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ. Изъ чего, на примѣръ, ни выдѣлывалась желтая краска! Ее брали изъ гнѣздъ извѣстнаго рода муравьевъ, изъ помета верблюдовъ, изъ сѣры, глины и т. д.

Въ нѣкоторыхъ родахъ живописи (напр. во фресковой) фактура отдѣльныхъ пигментовъ особенно замѣтна.

Но въ живописи мы большей частью имѣемъ дѣло съ пигментами, которые растираются въ пыль, связываются масломъ, тѣстомъ, чѣмъ „шкурка“ краски несомнѣнно убивается. Все же мы видимъ, чувствуемъ „шкурку“ самой краски, отличаемъ растительную краску отъ песчаной.

И въ природѣ мы отличаемъ и чувствуемъ фактуру и матеріаль, несмотря на рефлексы, нивелирующій воздухъ, и другія преграды.

Смѣшивая пигменты между собою мы замѣчаемъ, что индивидуальныя особенности каждой краски теряются; иногда бѣлила, какъ примѣсь къ каждой краскѣ, видимо нивелируетъ всѣ самостоятельныя природныя черты пигментовъ. Но все-же фактуру пигментовъ совершенно уничтожить нельзя, только видоизмѣнить въ извѣстныхъ границахъ; полученный патъ, такъ или иначе, будетъ дѣйствовать на насъ.

\* \* \*

Хотѣлось бы сказать нѣсколько словъ относительно фактуры въ области живописи, порождаемой ея нематеріальной сущностью. Нематеріальная фактура

Ошибочно было бы думать, что только матеріаль, способъ его обработки и сочетаній даетъ фактуру предмета.

Если мы на чистой поверхности листа бумаги сдѣлаемъ черту, то уже тѣмъ самымъ мы измѣнимъ фактуру данной плоскости, такъ какъ каждое пятно, черточка на пустой, гладкой поверхности кромѣ фактической есть еще ея кажущаяся шероховатость,—нарушеніе глади и тишины.

Большее количество изображеній на чистой поверхности дастъ другой „шумъ“ для глаза, нежели плоскость, на которую нанесено мало формъ. Сочетаніе цвѣтовъ можетъ дать впечатлѣніе покоя или-же дѣйствовать раздражающе. Различно дѣйствуетъ на насъ линія прямая, волнистая или ломанная. Контрасты свѣтотѣни даютъ для глаза иной „шумъ“, нежели безразличный полусвѣтъ или полутѣнь.

Даже ассоціаціи, вызываемыя матеріаломъ или творческими символами могутъ дать ощущение различныхъ нематеріальныхъ „шумовъ“ и фактуръ.

Нѣкоторые полагаютъ, что желѣзо не обладаетъ способностью вызвать у насъ понятіе тяжести, объема, но что это доступно камню, что желѣзо даетъ устойчивость безъ проявленія могучей силы и потому памятники изъ камня болѣе монументальны. Находятъ, что красные пигменты волнуютъ, что синіе успокаиваютъ, что нѣкоторыя краски «здоровыя», а анилиновые, напимѣръ, «больныя» и пр. и пр...

На основаніи выше сказаннаго думаю, что и

всѣ принципы творчества, играютъ большую роль въ созданіи фактуры нематеріальной. Итакъ, выборъ пигментовъ въ свѣтовомъ и цвѣтовомъ отношеніи, формальное содержаніе, ассоціаціи, всѣ принципы творчества — все это создаетъ фактуру нематеріальную.

\* \* \*

Матеріаль  
на которомъ  
приходится  
работать.

Важна та поверхность, на которой придется писать; отъ нея зависитъ тотъ характеръ, который получаетъ пигментъ, зависитъ манера. Будь это шелкъ, или известь, или масляный грунтъ, краска будетъ растекаться своеобразно. То же и въ скульптурѣ. Структура и степень твердости матеріала указываютъ дорогу куда скользить инструменту.

\* \* \*

Инстру-  
ментъ.

Отъ инструмента зависитъ, какія формы возможны, и какая возможна обработка.

Старья кисти даютъ случайные мазки, шпатель располагаетъ краску гладкими, блестящими и сочными слоями, и т. д.

Мы знаемъ изъ исторіи, что самыми бѣдными средствами можно было вызвать то, чего не достигли самыми усовершенствованными инструментами.

Орнаментъ церкви Стратилата въ Новгородѣ сдѣланъ простыми желѣзными инструментами. Въ Австраліи много цѣннаго создано только при помощи остраго камня, обсидіана, раковины, зуба, или даже просто начерчено ногтемъ.

Конечно, бѣдность инструментовъ иногда

требуетъ затраты мускульной энергіи и многія старыя произведенія ясно объ этомъ говорятъ. Въ нихъ мы можемъ прослѣдить слѣды темперамента, слышать говоръ участвовавшихъ инструментовъ и оцѣнить ихъ эффекты.

\* \* \*

Манерѣ многими придается громаднѣйшее значеніе въ созданіи фактуры и многіе ошибочно понимаютъ подъ фактурую только манеру.

Манера.

Какъ положень, растертъ мазокъ, въ одномъ этомъ узнаютъ артиста благороднаго или пошлаго.

Пуантель, рельефныя густыя мазки, лисировки, вылизываніе, усиленное наслоеніе красокъ считаются многими необходимыми приѣмами, при помощи которыхъ можно получить хорошую поверхность картины; дикіе удары кисти, работа пальцами, мастихиномъ, соскабливаніе ножикомъ, работа, то небрежная, то аккуратная, должна оживлять поверхность.

Базари пишутъ: примитивисты употребляли нѣсколько палитръ, предназначая каждую для особаго тона. Лоренцо ди Креди былъ особенно щепетилень въ отношеніи техники: его палитра имѣла иногда отъ 20 до 30 тоновъ и для cadaго тона онъ употреблялъ особую кисть. Амико Аспертини вмѣсто палитры употреблялъ горшечки, какъ для фресковой живописи, и обвѣшивался ими вокругъ пояса.

Когда Ватто возвращался къ начатому холсту, онъ равнодушно протиралъ его масломъ и переписывалъ сверху. Очень рѣдко онъ сщищалъ свою палитру и нѣсколько дней писалъ разъ выжитыми красками. Его масленка, которую онъ безпрестанно употреблялъ въ дѣло, была наполнена соромъ и

пылью, а масло въ ней перемѣшано различными красками, которыя стекали съ кистей по мѣрѣ того, какъ онъ макалъ ихъ въ масленку.

\* \* \*

Связующіе  
матеріалы.

Многіе ненавидятъ масло, уничтожаютъ его особымъ всасывающимъ грунтомъ, или прибавляютъ къ краскѣ керосинъ, сиккативъ и пр.

Прудонъ вмѣсто масла искалъ другую болѣе тонкую связь для красочныхъ пигментовъ. И послѣ многихъ опытовъ приготовилъ тонкую помаду, которая давала картинамъ почти фаянсовый видъ и, подобно фаянсу, сообщала поверхности легкія призрачныя отраженія.

Извѣстный матеріаль, употребляемый какъ связь, измѣняетъ красочную цѣнность. Нѣкоторыя красочныя комбинаціи, непріятныя съ одной стороны и невыполнимыя съ другой въ матеріалахъ какъ, напр., шерстяномъ, вполне приемы, возможны и богаты, напр., въ шелку, гдѣ они щеголяютъ своими металлическими рефлексами и блескомъ.

\* \* \*

Порабощеніе  
одного мате-  
ріала дру-  
гимъ.

Какъ послѣ дождя камешки сверкаютъ жемчужинами, переливаются красками и каменная мостовая становится неузнаваемой, такъ мѣняются цвѣтные предметы отъ лаковъ, смоль и глазури.

Обычай покрывать живопись смолами намъ принесъ Востокъ.

Иконы заливаются олифою. Византійскія миниатюры въ рукописяхъ также часто покрывались смолами, олифою и пр.

Порабощеніемъ одного матеріала другимъ или взаимодействіемъ нѣсколькихъ получается новая фактура.

Китаецъ обрабатываетъ свои фаянсы глазурью и живописью до того, что чудится, что вазы только что вынуты изъ воды и думаешь, что держишь въ рукахъ мокрый предметъ.

Вообще наслоеніемъ разныхъ фактуръ получаемъ фактуры новыя, неожиданныя. Есть фаянсъ съ металлическимъ сіяніемъ, полученный перетекающими слоями стекляннхъ глазурь, есть вазы съ матовымъ блескомъ, или будто обсыпанныя пудрой, тонкія, прозрачныя какъ бумага и пропускающія свѣтъ, мутныя, грязныя, интенсивныя, оксидированныя, покрытыя патиной времени.

\* \* \*

Рама.

Рубинъ, сафиръ, какъ бы они ни были отшлифованы, теряются, если не получаютъ оправы и поэтому необходимымъ спутникомъ каждаго обработаннаго предмета должна быть его рама. Что касается матеріаловъ, служащихъ для рамы, хочется подчеркнуть, что Европа любитъ имѣть для своихъ картинъ матеріалъ чуждый самой картинѣ.

Востокъ (Китай, Японія) дѣлаетъ раму изъ того же шелка, только беретъ по рисунку орнаментъ густой, пестрый въ противовѣсъ къ картинѣ, которая большею частью проста и не нагромождена.

Но фонъ можно считать также рамою.

Ирландецъ размѣщаетъ свои фигуры на ковровомъ орнаментѣ. Японецъ на пустомъ фонѣ; здѣсь

пустота служить рамой, затѣмъ кругомъ идетъ пестрая лента—настоящая рама; потомъ сверху и снизу палочки, потомъ стѣна и. т. д.; мы видимъ, что имѣемъ дѣло съ двойными, съ тройными рамами, рама помѣщается въ раму.

---



## Скульптура.

Самой случайной фактурой надо признать ту, которую создаетъ природа; человекъ же всегда сознательно видоизмѣняетъ матеріаль, подчиняетъ его своему желанію и создаетъ свои формы, свою фактуру.

Въ Америкѣ, въ Гватемалѣ, Флоридѣ и другихъ странахъ мы встрѣчаемъ много каменныхъ скульптуръ, фактуру которыхъ я хочу отмѣтить.

Взятая глыба камня и превращена нѣсколькими искусными приемами въ подобіе человека или звѣря. Общая форма камня при этомъ почти сохранилась; всѣ формы человеческого или звѣринаго тѣла и ихъ движенія подчинены формамъ камня, нѣкоторыя формы то вылупляются и выступаютъ, то утопаютъ въ камнѣ; то лишь выцарапаны нужныя линіи — и камень ожилъ.

Подлинно сказано: когда люди смолкнутъ, то камни заговорятъ. Въ данномъ примѣрѣ мы видѣли, что художникъ не навязывалъ камню формы ему несвойственныя, а далъ только тѣ,

Принципъ „прислословія“ (\* въ круглой скульптурѣ.

---

\*) Авторъ извиняется за метафорическую терминологию, къ которой ему приходится прибѣгать. Этотъ принципъ можно было бы назвать и принципомъ связности съ матеріаломъ, приспособленія къ матеріалу, зависимости отъ матеріала и т. д. и т. д. Но авторъ не задается цѣлью установить точную терминологию, также не пользуется подчасъ непонятнымъ жаргономъ художниковъ, а желаетъ наглядными примѣрами выяснить принципы фактуры.

которыя можно дать, не разрушая впечатлѣнія массы камня.

Деревянная скульптура, позднихъ эпохъ, которую мы находимъ на Пасхальномъ островѣ (Рапа-ни), часто изогнута въ дугу; это объясняется тѣмъ, что на островѣ почти нѣтъ дерева, употреблялось исключительно дерево старыхъ лодокъ, которое имѣло большей частью дугообразную форму. И хотя жители острова добросовѣстно лѣпили и имѣли острые ножи изъ обсидіана, имъ и въ голову не приходило навязывать первичной формѣ новые діаметрально-противоположныя формы. Тутъ матеріаль, его форма являлась носителемъ готовыхъ общихъ формъ.

Въ древнія времена приготовлялись статуетки изъ зубовъ мамонта, изъ костей оленей, лошадей, и, ввиду твердости матеріала или примитивности инструментовъ, древніе мастера «прислонялись» къ формамъ матеріала и получались формы заранѣе predeterminedенныя сущностью матеріала.

Точно также въ готикѣ мы часто видимъ, какъ форма слоновой кости вліяетъ на композицію фигуръ.

Итакъ, матеріаль часто своими формами прямо-таки диктуетъ однѣ формѣ и запрещаетъ другія.

Напротивъ неудержимый натурализмъ нейтрализуетъ матеріаль. Монументальность, вѣдь, въ томъ и заключается, чтобы былъ спасенъ матеріаль, не уничтожена его масса, если онъ обладаетъ таковой.

Не ломать его, не продыравливать, а скорѣе изъ него выходить, къ нему приспособляться, скользить по нему, обработать экономно.

Если взять каменные египетскія скульптуры болѣе старыхъ періодовъ, видно что онѣ порываются дать впечатлѣніе общей массы: нѣтъ пролетовъ между

ногами и руками, все связано камнемъ, мерцають формы и массы, получается въ общемъ болѣе красивая фактура, нежели въ позднихъ скульптурахъ гдѣ масса уже пробита, глазъ долженъ перескакивать пустоты, т. е. пролеты, чтобы опять попасть на массу; впечатлѣніе массы камня совершенно уничтожено, — уже стоитъ человѣкъ съ растопыренными ногами — и нѣтъ больше той мистической фактуры «прислоненія» къ простымъ массамъ, формамъ.

Въ декоративной скульптурѣ мы часто видимъ такое прислоненіе къ даннымъ формамъ.

Фигуры на капителяхъ *Vezelay* слѣдуютъ формамъ самой капители и не выскакиваютъ настолько, чтобы капитель страдала отъ этого.

\* \* \*

Помимо условной зависимости отъ извѣстныхъ массъ, диктующихъ формы извѣстнаго распорядка, мы имѣемъ фактуру, отъ формъ матеріала не зависящую. Здѣсь мы сами выдумываемъ основныя формы, которыхъ уже болѣе не разрушаемъ деталями.

Примитивы прибѣгаютъ при изображеніи человѣка къ самымъ простымъ основнымъ формамъ.

Мы находимъ идоловъ въ формѣ столба, ихъ головы приближаются къ шару, конусу, всѣ части тѣла чрезвычайно упрощены.

Напримѣръ, въ африканскомъ искусствѣ иные идолы дѣлаются длинными какъ палка; только голова и ягодичная область намѣчаются шарообразными формами; сохраняя гармонію этихъ простыхъ формъ, архитектурныхъ опоръ, вводятся затѣмъ добавочныя, пояснительныя детали.

Въ раскопкахъ ефесскихъ памятниковъ имѣются

Принципъ простыхъ и геометрическихъ массъ въ круглой скульптурѣ.

скульптуры, гдѣ основная форма едина, однообразна, напримѣръ, тумба, колонна; изображенная женщина прислоняется всѣми формами своими къ цилиндру, ничто изъ него не выходитъ, опущенные руки, волосы—все прилаживается къ основной формѣ—цилиндру.

Въ Флоридѣ много скульптуръ, разбивка которыхъ состоитъ изъ понятныхъ, энергичныхъ и простыхъ массъ, причемъ нѣкоторыя части тѣла совершенно отсутствуютъ, нѣтъ, напр., живота, шеи; грудь прямо переходитъ въ ноги. Во время творчества всегда многое абстрагируется т. е. многое опускается; не интересуешься числомъ волосъ, морщинъ, и изображеніе человѣка достигается иногда нѣсколькими черточками; вотъ почему мы и не замѣчаемъ, когда въ угоду пластическому замыслу отсутствуютъ важныя части тѣла, органическія части космоса.

Принципъ введенія въ круглую скульптуру плоскостей.

У многихъ народовъ, (эскимосовъ, негровъ) вводится въ круглую скульптуру сознательно, какъ опора для дальнѣйшихъ формъ, плоскость. \*) На этой основной плоскости размѣщаютъ нѣкоторыя линіи и формы, напримѣръ, щеки, глаза,

\*) Этотъ принципъ отмѣтилъ также Фробеніусъ въ своихъ трудахъ, посвященныхъ Африканской скульптурѣ (см. Band 7. Publ. des K. Ethnogr. Mus. zu Dresden).

Мною готовится специальный трудъ, въ которомъ будетъ выяснено значеніе этого принципа и проявленія его въ искусствахъ различныхъ народностей. Вопросъ этотъ интересенъ въ томъ отношеніи, что въ нѣкоторыхъ искусствахъ плоскость является единственнымъ способомъ для выраженія творческой мысли и достигаетъ высокой эстетической цѣнности, тогда какъ этотъ принципъ въ искусствахъ другихъ народовъ совершенно неизвѣстенъ.

губы и подбородокъ, а лобъ, брови, носъ уже приподнимаются на новую плоскость.

Этотъ принципъ хранился традиціями чрезвычайно долго и прослѣдить его можно еще теперь, въ скульптурахъ, сдѣланныхъ еще подъ европейскимъ вліаніемъ.

\* \* \*

Въ византійскихъ скульптурахъ мы видимъ дальнѣйшее развитіе этихъ принциповъ, и находимъ также использованными и старыя, отчасти уже указанные выше.

Въ Абрुццахъ сохранилось много мадоннъ, сдѣланныхъ по Византійскому принципу; это „спекулятивная“ фактура, „спекулятивные“ подъемы и спуски, выдвиганія и отодвиганія массъ, поверхностей, укорачиваніе и удлиненіе формъ и т. д. Напримѣръ, голова мадонны, большая, круглая, словно выступаетъ, части же ея тѣла сильно отходятъ, руки тонуть въ заднихъ плоскостяхъ, голова Христа еще немного выпукла, все остальное, скажемъ, потушено, убито, плоско, не рельефно; важное подчеркнуто, неважное выведено изъ строя; хочется даже сказать, что принципъ тотъ же, что и въ византійской лирикѣ, духовныхъ пѣсняхъ, гдѣ все построено не на риѣмѣ, а на акцентѣ, на подъемѣ и спускѣ.

Принципъ нарочитаго выдвиганія и отодвиганія, подъема и спуска массъ и плоскостей въ круглой скульптурѣ.

Это сознательное выдвиганіе и отодвиганіе формъ есть, впрочемъ, принципъ очень старинный, который держался тысячелѣтіями и воскресъ опять въ Византіи. Въ раскопкахъ Малой Азіи, въ Эфесѣ, относящихся къ 8 ст. до Р. Хр., въ Эфесскомъ Артемизіонѣ, а также въ раскопкахъ Нимруда, мы находимъ фигурки изъ слоновой кости, гдѣ замѣчается то-же выдвиганіе и отодвиганіе массъ. И въ

Эфесскихъ раскопкахъ чувствуется такое мастерство во владѣніи этимъ принципомъ, что можно смѣло сказать, что все это было извѣстно давнымъ давно или занесено изъ другихъ дальне-восточныхъ странъ.

И, какъ ни какъ, эта игра подъемами и спусками—законъ вообще міровой. Въ костюмахъ всѣхъ эпохъ мы видимъ озабоченность подъемами складокъ, ихъ игрою.

Законодатели моды «разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ» создаютъ въ одеждахъ новыя массы, подъемы и спуски, большею частью не соответствующіе реальному построению тѣла и реальнымъ даннымъ (кринолины, тюньюры, стянутыя тальи, поднятая грудь и т. д.). вмѣстѣ съ измѣненіями моды, измѣняется и положеніе и соотношеніе «спекулятивныхъ» подъемовъ, спусковъ и массъ.

И въ готическихъ скульптурахъ еще по складкамъ одежды мы можемъ прослѣдить остатки византійскихъ принциповъ подъема и спуска.

Теперь будетъ ясно, что плоскости и подъемы созданные разумомъ не уживаются съ тѣми, что создаетъ природа; эти два міра служатъ разнымъ богамъ, враждуютъ между собою.

Родѣнъ сказалъ, что скульптура это искусство выбоинъ и горбовъ. Хотѣлось бы, чтобы эти слова были бы поняты въ полномъ смыслѣ; но у Родѣна есть реальное, органическое въ переходахъ отъ глубокаго къ высокому и отъ высокаго къ глубокому, есть природа, случайное, но нѣтъ скульптуры.

Широкое поле для изслѣдованія „спекулятивной“ игры подъемами и спусками плоскостей представляетъ искусство негровъ и народовъ Сѣверной Азіи.

\* \* \*

Разсмотримъ еще немного подробнѣе барельефъ. Здѣсь намъ дается одна основная плоскость и на ней игра выпуклостей.

Барельефъ.

Но тѣ барельефы, гдѣ реальныя фигурки прислоняются къ плоскости, тѣ барельефы не имѣютъ какой-либо особой игры плоскостей и подъемовъ. Реальныя фигуры кажутся приклеенными къ плоскости случайнымъ образомъ, подъемы возможны и допустимы только въ предѣлахъ анатоміи изображенныхъ фигуръ. По этому фактура такихъ барельефовъ совершенно случайна, и лишена интереса.

\* \* \*

Нѣкоторая любовь къ болѣе свободной фактурѣ, но при этомъ связанной со случайными формами матеріала, слѣдуетъ быть отмѣченной уже въ доисторическомъ искусствѣ. Въ пещерахъ Франціи и Испаніи, гдѣ найдены были живопись, рисунки и скульптура, относящіяся за 20 тысячъ лѣтъ до Р. Хр., мы находимъ, что барельефъ на стѣнахъ находится въ условной зависимости отъ шероховатостей стѣны. Случайные выступы на стѣнахъ были использованы такъ, чтобы вылѣпить головы людямъ и животнымъ.

Принципъ «прислоненія» въ барельефѣ.

\* \* \*

Болѣе сознательное отношеніе къ плоскости и ея подъемамъ хотѣлось бы отмѣтить въ стиляхъ Августа и ампиръ; тутъ уже чувствуется нѣкоторый расчетъ въ украшеніи плоскости подъемами; также „спекулятивенъ“ временами барокъ — тутъ сознательное раздуваніе рельефовъ.

Принципъ „спекулятивныхъ“ подъемовъ въ барельефѣ.

Бываютъ случаи, когда практика жизни заставляетъ насъ продумать всѣ подъемы и спуски и приводить ихъ въ соотношеніе съ основной плоскостью. Такъ при изображеніяхъ на надгробныхъ плитахъ, особенно такихъ, которыя покрываютъ полы церквей, мы должны умѣть разыграть плоскость возвышенностями; должны знать, что достойно и необходимо для поднятія и что нѣтъ; выпуклый носъ, животъ или другіе реальные рельефы невозможны,—они мѣшали бы ходить, и, что важнѣе, нарушали бы характеръ и декоративное понятіе плоскости плиты и пола. Медальерное искусство также должно считаться съ основной формой медали.

Но любовь къ плоскостямъ, исканіе представительно-декоративнаго подъема, породили сознательную условность, выработанную школою, традиціями.

Капители въ Софійскомъ Соборѣ умышленно плоскіе, но все же нарядные; здѣсь листва потеряла свой собственный рельефъ и реальность; появляются декоративные, діагонально расположенные плоскости и подъемы.

Еще на одномъ простомъ примѣрѣ покажу, какъ могутъ быть согласованы подъемы и спуски въ барельефѣ.

Для этого возьмемъ тверской Уткинскій пряникъ—бабу, штампованный со старинной формы. Если смотрѣть на этотъ пряникъ въ профиль, то мы уже видимъ всѣ существенные, главные подъемы; больше всего выходитъ районъ юбки, затѣмъ корзинка со скрещенными или держащими эту корзину руками; какъ общая масса, она рѣзко ограничена отъ подъема всей юбки; затѣмъ третье самостоятельное пониженіе это—лицо, уже



почти сливающееся съ основною плоскостью. Весь этот барельефъ получаетъ видъ маленькаго клина, у котораго одинъ конецъ тоньше, другой же постепенно утолщается, причемъ голова представляетъ начало, какъ сказано выше, чуть ли не основную плоскость. Этотъ постепенный, усиливающийся подъемъ есть «спекулятивный» приемъ играть выпуклостями, орнаментально рассуждать. Если мы рассмотримъ пряникъ en face, то мы увидимъ, какъ каждая изъ этихъ частей трактована. Возьмемъ юбку. На ней нѣтъ подъема и спуска складокъ, этого хаоса случайныхъ рельефовъ; весь подъемъ юбки имѣетъ плоскій рельефъ и на этой ровной поверхности красуется одинъ только приплюснутый шарикъ, изображающій пуговицу. Глазъ воспринимаетъ и любитъ этими двумя зафиксированными подъемами, т. е. юбкой и пуговицей. На груди то же самое; отмѣчены только нѣкоторыя выпуклости, которыя играютъ между собою, и служатъ вмѣстѣ съ тѣмъ передачей къ послѣдней области подъема, т. е. головѣ. Послѣдняя почти плоска, но, сообразно общему спуску, подбородокъ больше выходитъ, нежели лобъ, и подбородокъ и губы больше выступаютъ нежели носъ. Носъ лежитъ на одной высотѣ со щеками и отдѣленъ отъ нихъ только бороздами, что оказалось достаточнымъ для обрисовки выпуклости носа. Ниспадающіе волосы, обрамляющіе голову, выѣплены по тому же закону, т. е., чѣмъ ближе ко лбу, тѣмъ онѣ спускаются ниже.

Интересно еще отмѣтить, что въ данномъ примѣрѣ особая форма клина не является случайностью; художникъ ее умышленно выбралъ, такъ какъ она символическимъ образомъ въ барельефѣ передаетъ впечатлѣніе конусообразнаго тѣла женской фигуры въ платьѣ.

---

## Архитектура.

Материалы.

Остановимся теперь немного на архитектурѣ. То, что было сказано относительно скульптуры, примѣнимо и тутъ. То же богатое использованіе матеріаловъ. Дома строятся изъ большого набора разныхъ матеріаловъ, разной обработки, разной структуры. Въ одномъ и томъ-же домѣ мы находимъ снаружи грубый фундаментъ, потомъ рустикъ, потомъ гладкія стѣны, — до блестящихъ мѣдныхъ крышъ и трубъ; все это живопись въ бронзѣ, камнѣ, глинѣ, металахъ, стеклахъ и т. д.

\* \* \*

Нематериальная фактура.

Но фактура дома, его „шумъ“, создается еще и арками, и плоскостями, и пустотами, и окнами, и профилями, — его стилемъ. Эти портики, порталы, башни, контрфорсы, колонны, лоджии, лѣстницы беспокоятъ нашъ глазъ. Также внутри: будь это длинныя залы базиликъ, или же перспективныя сокращенія сводовъ и пересѣченія дугъ, эмпоры, пилястры византійскихъ храмовъ, — все даетъ разную фактуру. Величина, высота, краски, богатство, бѣдность — все это факторы, вліяющія на фактуру.

\* \* \*

И архитектура прислоняется къ окружающимъ даннымъ, всему матеріалу, имѣющемуся уже на лицо, формамъ его.

Принципъ-  
«Прислоне-  
нія» въ ар-  
хитектурѣ.

Въ Ассизи гора использована для церкви; внизу ходъ, подъ горою, другой же—вверху на горѣ. То же самое Сіена. Въ Ватерлоо, на Явѣ, стоитъ громадная скала, приспособленная для церкви. Горные города: дома прилѣпляются къ горамъ, къ скаламъ. Городъ Тревѣ имѣетъ строго конусообразную форму, т. к. вся гора—конусъ. Стѣны домовъ и храмовъ образуются случайными плоскостями, уступами горъ; это можно наблюдать въ Апениннахъ, Абруццахъ.

Даже своимъ матеріаломъ постройка часто не отходитъ отъ данной мѣстности, чѣмъ получается тайное „прислоненіе“ при наличіи иногда чуждыхъ природѣ формъ. Напримѣръ, красная известь Юры, проникающая поля, воды, дороги, даетъ красный матеріалъ для построекъ.

\* \* \*

Въ архитектурѣ имѣется та же игра плоскостями, тѣ же основныя плоскости, основныя массы, къ которымъ прилѣпливаются мелкія плоскости и мелкія массы, тѣ же основныя пространства, пустоты, которыя являются базой и центральной идеей всей постройки.

Принципы  
основныхъ  
формъ и  
„спекуля-  
тивныхъ“  
подъемовъ.

Мы видимъ (въ Греціи кубы и культъ равенства угловъ. Въ Византіи—купола, подъемы, спуски, пере-сѣченія. Въ готикѣ—конусъ и на немъ массу длинныхъ, перебѣгающихъ иглъ.

\* \* \*

Въ архитектурѣ еще приходится считаться со свѣтомъ, какъ важнымъ факторомъ для полученія своеобразной фактуры.

Свѣтъ.

Пустоты распредѣляются такъ, чтобы сквозили другіе пустоты, дали. Свѣтъ можетъ внезапно откуда-то то вырваться, то спрятаться, то упорно и длительно бить въ глаза; извѣстно, что помѣщеніе, храмъ отъ положенія одного только окна получаетъ пріятный или непріятный „шумъ“.

\* \* \*

Порабощеніе  
одного мате-  
ріала дру-  
гимъ въ ар-  
хитектурѣ.

Атмосферическія вліянія, туманъ, солнце, такъ много съѣдающіе своимъ свѣтомъ или рефlekсами, лунная ночь, дожди, утреннія и вечернія зори—эти временныя и все мѣняющіяся покрытія,—видоизмѣняютъ архитектуру точно такъ же, какъ лаки мѣняютъ картину.

\* \* \*

Рама.

Своеобразныя рамы можетъ имѣть и архитектура. Въ природѣ, зимою, когда всѣ горизонтальныя плоскости покрываются снѣгомъ, получаютъ горизонтальныя пустоты,—всѣ вертикали начинаютъ играть, отдѣляться; такъ деревья получаютъ сильную энергичную раму.

Таковыми рамами богата и архитектура. Бѣлый, ажурный мраморный храмъ въ Пизѣ спокойно лежитъ на зеленой лужайкѣ, въ тишинѣ, за городомъ. Вообще, архитектура можетъ имѣть часто удивительную раму, будь это небо, площадь передъ ней или окружающая ее, или ввидѣ пустоты или пестроты.

## Техника природы.

Издревле природа обрабатываетъ всѣ матеріалы, создаетъ фактуры. Органическая жизнь на землѣ это — хаосъ постоянно смѣняющихся фактуръ. Природа имѣетъ свою особую, постоянную технику въ созданіи этихъ фактуръ. То, что создаетъ органическая и неорганическая природа, насъ, конечно, поражаетъ; она дѣлаетъ такія кунштуки, что диву даешься, но дѣлаетъ она ихъ издревле, все однимъ и тѣмъ же способомъ, въ одномъ и томъ-же направленіи.

Фактура, вызванная органическою необходимостью.

Природа врагъ простыхъ формъ; однѣ и тѣ же запутанныя формы она производитъ и будетъ воспроизводить. Пчела дѣлаетъ все тѣ же соты, деревья имѣютъ все тѣ-же листья; все тѣ-же атмосферныя явленія и атмосферныя настроенія; тѣ-же оптическія краски, свѣта; тѣ-же движенія, тѣ-же фактуры. Такъ какъ все это производство является исконной органическою необходимостью, то, исходя изъ этой точки зрѣнія, пожалуй, правъ Толстой— говоря, что для искусства нѣтъ мѣста на землѣ.

\* \* \*

Но, можетъ быть, въ одномъ направленіи можно было бы отмѣтить природу, какъ художника.

Природа-имитаторъ.

Мы имѣемъ кораллы, растущіе на подобіе обезьянъ, иногда даже встрѣчаются группы, какъ напр., изображающая Св. Георгія, борющагося съ дракономъ, причемъ гидра снабжена нѣсколькими головами и переплетающимся тѣломъ.

Каменоломни намъ давали изображенія птицъ, животныхъ, портреты историческихъ личностей. Корни и сучья деревьевъ даютъ чертей, лѣшихъ и нимфъ.

Но, повидимому, такая игривая техника природы все-же имѣетъ свой особый „шумъ“, чуждый техникѣ, получаемой рукой человѣка. Какъ же иначе объяснить себѣ тѣ многочисленные имитации подъ эту технику природы! Мы имѣемъ скульпторовъ, которые создаютъ, такъ называемую, „игру природы“ или, по крайней мѣрѣ, усиливаютъ, подчеркиваютъ ее.

Для этого выбираютъ подходящій матеріалъ ввидѣ стараго мрамора, мшистаго агата и т. п., подвергаютъ его химическимъ процессамъ. Такими работами славился въ свое время токарь въ Регенсбургѣ, Мартинъ Тейбнеръ.

\* \* \*

Природа,  
какъ создатель орнаментовъ.

Но, можетъ быть, природа чудный стилистъ, создатель орнаментовъ?

Морозъ на нашихъ окнахъ чаруетъ насъ орнаментомъ, пауки разводятъ по угламъ узоры; морскіе организмы низшаго разряда имѣютъ орнаментальную форму. Ходы и корридоры, которые протачиваетъ подъ корой древесный червь, даютъ такіе красивые узоры, что на одной выставкѣ, (Будапештъ 1906 г.), было сдѣлано предложеніе обучать такихъ жучковъ для инду-

стрии. Только врядъ ли удастся дрессировать всѣхъ вышеупомянутыхъ художниковъ и приучить ихъ разводить орнаменты, согласно волѣ человѣка.

\* \* \*

Есть еще одно обстоятельство, благодаря которому „природа“ является творцомъ цѣлаго ряда фактуръ. А именно: природа имѣетъ сильное физическое и химическое разрушающее дѣйствіе на матеріалы, болѣе сильное, чѣмъ рука человѣческая. Такъ провѣтрить камень, чтобы онъ сталъ походить на губку, на пробку, создать такую „новую“ фактуру, даже не всегда по силамъ нашимъ химикамъ. Конечно, природа идетъ дальше, и въ концѣ концовъ, все превращаетъ въ пыль, но бываютъ моменты, когда матеріалъ чрезвычайно пріятенъ фактурою разложенія.

Природа,  
какъ создатель „новой“  
и „старой“  
фактуры.

Намъ нравится старый мраморъ—черный, зеленый, потрескавшійся; старые, странные по фактурѣ и неузнаваемые по матеріалу монументы Коста-Рики. Колоколь китайскій, найденный на днѣ рѣки и пролежавшій тамъ около 3000 лѣтъ, кажется намъ обогащеннымъ нарядной фактурой окисей, трещинъ, отложеній и пр.

И надъ нашими, созданной человѣческой рукой фактурами, природа имѣетъ такое же вліяніе. Наши картины блѣднѣютъ, трескаются, темнѣютъ. Природа беспощадна, она нашъ врагъ, и, чтобы удержать первоначальную фактуру, намъ приходится защищать свое дѣтище, свой жемчугъ, разными хитрыми изобрѣтеніями.

Итакъ, благодаря природѣ-же, мы можемъ

установить для человѣческаго глаза два рода фактуры: новой и старой. Шумъ старой обуславливается „патиной времени“. Подъ этими 2-мя словами подразумѣвается всякое измѣненіе произведенное свѣтомъ, воздухомъ, слоемъ пыли, сыростью, идущее рука объ руку съ изнашиваніемъ поверхности. Мы любимъ, какъ шумъ новой фактуры, такъ и старой.

Многіе увлекаются поддѣлкою „патины“. Ковры и занавѣсы новые — буквально покрываютъ пылью; новую бронзу до тѣхъ поръ обрабатываютъ кислотами, пока она не получаетъ видъ старыхъ раскопокъ.



## Техника человѣка.

Въ противоположность фактурѣ природы, вся наша жизнь, обстановка съ ея формами, наши дома, улицы, картины и пр.—все это фактура созданная человѣкомъ, фактура уже совершенно иная.

Все, что дѣлаетъ человѣкъ относится къ двумъ мірамъ: міру техники, плюсъ міру искусства. Эти міры—два непонятныхъ, безконечныхъ міра; и каждый изъ нихъ просится быть принятымъ въ лоно другого. Совершенно обойтись другъ безъ друга они не могутъ. Мы видимъ, что при самой бѣдной техникѣ создаются многія богатые искусства и наоборотъ, при наличіи изумительной и богатѣйшей техники мы едва можемъ отмѣтить элементы искусства. Эти два міра то враждуютъ другъ съ другомъ, то помогаютъ другъ другу; но во всякомъ случаѣ, техника это факторъ, съ которымъ въ созданіи фактуры всегда приходится считаться.

Символически выражаясь, техника въ своей совокупности — это тотъ загадочный инструментъ, которымъ пользуются для достижений искусства.

Материаломъ человѣкъ выбираетъ то, что мало-мальски постоянно, органически не измѣняется, то, что можетъ подчинить своей волѣ и изъ чего онъ можетъ создавать формы. Дотрагиваясь до него духомъ своимъ и руками своими онъ заставляетъ эти матеріалы расти и мѣняться уже не по органическимъ законамъ, а согласно законамъ совершенно новымъ.

Школа и  
традиціи.

Касаясь до матеріала духомъ своимъ, мы развиваемъ наши ощущенія, нашъ умъ, технику мышленія. Подъ такой техникой я подразумѣваю находчивость, умѣнье пользоваться данными средствами, предугадыванія эффектовъ, компоновку, школу и т. д.

Хочу здѣсь подчеркнуть, что школа и традиціи играли большую роль во всѣ времена, безъ нихъ нѣтъ техники мышленія, нѣтъ искусства. Дайте теперешнимъ дикарямъ Африки или Океаніи, находящимся подъ европейскимъ вліяніемъ, наилучшіе инструменты, они вамъ не сдѣлаютъ такихъ идоловъ, какихъ въ древнія времена дѣлали ихъ прадѣды. Они теперь ничего не умѣютъ, ничего не знаютъ; они все потеряли, что унаслѣдовали ихъ прадѣды отъ доисторическихъ эпохъ, отъ эпохъ для насъ затерявшихся, но все же имѣвшихъ искусства и технику и подготовлявшихъ поколѣнія. То же самое можно сказать про русскихъ крестьянъ и ихъ искусства писать иконы.

„Шумъ“ древняго примитива и его фактура не есть „шумъ“ неумѣнья.

\* \* \*

Техника  
рукъ.

Касаясь „руками“ своими (слово это можно понять и шире) до матеріала, человекъ долженъ передавать видимыми формами свои внутреннія переживанія. И тутъ выплываетъ необходимость особой техники, годной для исполненія всѣхъ приказовъ высшихъ инстанцій. Одинъ легко усваиваетъ приемы и быстро находитъ формы, удовлетворяющія его, другой же въ мучительной борьбѣ беспомощно ищетъ ихъ и остается часто нѣмымъ, хотя въ душѣ у него небо и счастье.

Естественно, что многимъ по этому кажется нужнымъ развивать въ себѣ эту технику передачи идей, развитіемъ моторной техники „рукъ“.

И вотъ мы видимъ, что нѣкоторые все упражняются, стараются все время держать кисть въ рукахъ, все время говорить, пѣть или лѣпить и т. д., въ надеждѣ быть всемогущимъ. Появляется любовь къ чисто техническимъ трюкамъ, къ техническимъ *salto-mortale*.

Но техника техникѣ рознь. Одна можетъ создавать эстетическія цѣнности, другая же можетъ быть балластомъ, пустой фразой.

Какая же создаетъ эстетическія цѣнности? Та, которая существуетъ ради самой себя, т. е. „техника ради техники“, которая создаетъ фактуру, чуждую природѣ.

Коль скоро техника, ловкачество служить для передачи реального, копировки реальныхъ эффектовъ и фактуръ, вообще, находится въ подчиненіи реализма, то такая дисциплина не можетъ создать новыя художественныя цѣнности.

Мы любимъ фактуру иконописи и удивляемся тѣмъ разнообразнымъ приѣмамъ, которыми она достигнута. Техника, извѣстная подъ именемъ «асисъ» состоитъ иногда въ слѣдующихъ приѣмахъ. Очень тонкими кистями, о которыхъ было сказано выше, луковымъ сокомъ наносятъ на поверхности живописи штрихи, для полученія оживокъ. Эти штрихи совершенно незамѣтны для глаза; затѣмъ къ этому мѣсту прикладываютъ позолоту, которая прилипаетъ только къ нанесеннымъ штрихамъ. Опытные техники безъ труда получаютъ такіе тонкіе и прямые, безъ росчерковъ штрихи, которые человѣку малоопытному не удаются даже при помощи лупы.

То-же самое можно сказать про рецепты, облег-

чающіе технику. Теперь покрываютъ иконы олифою въ обыкновенномъ помѣщеніи, въ старину это дѣлалось въ жаркой банѣ, для того, чтобы олифа растекалась ровнымъ слоемъ; и т. д. и т. д.

\* \* \*

Машинная  
техника.

Но вотъ является новый факторъ, вліяющій на фактуру, создаваемую руками. Это—машинная техника.

Вначалѣ она скрывается подъ какимъ-нибудь инструментомъ, напр. ножомъ; потомъ является станокъ, затѣмъ усовершенствованная машина, для сооруженія которой привлекаются скрытыя энергіи природы; кругомъ насъ въ данное время такъ много машиннаго шума, ручная фактура все болѣе и болѣе изгоняется, ея миры все суживаются.

Пока что, машина даетъ суррогатъ того, что можетъ дать рука.

Но мы видимъ, съ другой стороны, что чело-вѣку подчасъ не сдѣлать того, что дѣлаетъ машина; вѣдь есть такіе матеріалы и энергіи природы, которые не поддаются намъ, изъ которыхъ мы не можемъ создать тѣ формы, которыхъ требуетъ намъ умъ.

Мы это видимъ на каждомъ шагу. Возьмемъ для примѣра шляпу—котелокъ; его форма, фактура—все это дѣло интеллекта, научно-технической обработки сырья и машиннаго исполненія.

Итакъ, нельзя отрицать элементы творчества и красоты фактуры въ машинной работѣ.

Футуристы чувствуютъ эту новую, ничего общаго не имѣющую съ ручной фактурой, красоту.

Конечно, красота механическаго движенія не уничтожитъ красоту движенія рукъ, танца; конечно, красота фактуры, добытая машиною, аппаратомъ, не вытѣснитъ прелести фактуры ручной техники.

Устанавливаются лишь 2 мира, съ разными говорами.

То, обстоятельство, что многимъ непріятна машинная фактура, почему она и становится ниже ручной, объясняется тѣмъ, что она хоть и появилась при ближайшемъ участіи человѣка, но осуществлена при помощи новаго раба, слуги, т. е. силъ природы.

Итакъ мы распознаемъ фактуру природы, какъ машины идеальной, намъ не подчиненной, фактуру, созданную человѣкомъ, и, наконецъ, фактуру, созданную машиною человѣческаго изобрѣтенія.

Благодаря машинѣ-же многія ручныя техники для насъ теперь совершенно потеряны. Съ появленіемъ книгопечатанія исчезла живопись по пергаменту и любовь къ рукописямъ.

Цвѣтная фотографія, «художественные» объективы для портретовъ—все это сильная угроза для ручной техники и, при дальнѣйшемъ развитіи этихъ аппаратовъ, многіе заурядные художники, портретисты и копировщики природы, скоро потеряютъ свой *raison d'être*, лишатся своего ореола, и такое очищеніе искусства отъ плевеловъ ремесла явится новымъ плюсомъ машинной техники.

На Востокѣ при дешевыхъ рабочихъ рукахъ сохранились еще такіе техники, которые у насъ, при нашемъ экономическомъ положеніи, невозможны. Такъ напримѣръ, выдѣлка густо тканыхъ ковровъ, лакированныхъ ящиковъ, миниатюръ и многихъ другихъ

кропотливыхъ фактуръ, когда-то существовавшихъ и у насъ.

Въ наше время въ искусствѣ намѣчается общая тенденція: терять фактуры, добытыя кропотливымъ трудомъ. Спѣшность жизни, вторженіе машины, предлагающей вдоволь свой аккуратный трудъ, выработали своеобразную, небрежную фактуру—фактуру нашлепковъ. И нужно отмѣтить, что многими художниками производится довольно-таки кропотливая работа, которая должна дать въ конечномъ счетѣ впечатлѣніе мгновенныхъ и небрежныхъ нашлепковъ. Конечно, такой шумъ, такая фактура часто ускользаетъ отъ глазъ профана.

---

## Имитация.

Мы установили отношеніе фактуры природы къ фактурѣ, создаваемой человѣкомъ. Теперь интересно было бы отмѣтить нѣкоторые элементы нашей психики, вліяющіе на созданіе художественной фактуры.

Я представляю себѣ, что, когда въ сѣрыя времена, одинъ изъ нашихъ прадедовъ нечаянно зѣвалъ, то многіе ему безвольно вторили, безвольно имитировали этотъ зѣвокъ, почему-то старались сдѣлать то-же самое.

Не такимъ-ли путемъ подражанія появился и говоръ, и всѣ искусства, и школы и традиціи; этотъ безвольный зѣвокъ царствуетъ и по сіе время; это наша кабала, наше зло, наше добро и радость. Многіе всю жизнь только и дѣлаютъ, что зѣваютъ вслѣдъ за сосѣдомъ; другіе-же, желая побороть эту всѣмъ присущую склонность, идутъ къ сознательному пробужденію интеллекта, идутъ по торной дорожкѣ отъ имитациі до концепціи—до творчества.

Такъ какъ въ насъ заложена любовь къ фактурѣ, то мы, конечно, проявляемъ преждѣ всего склонность имитировать природу, которая имѣетъ уже готовую фактуру, разработанную, тогда—какъ у человѣка ничего нѣтъ, и онъ все долженъ создавать самъ.

Удается ли намъ это? Практика показала, что нѣкоторая иллюзія въ извѣстныхъ случаяхъ возможна, особенно тамъ, гдѣ сама природа

намъ услужливо помогаетъ своими энергіями— ввидѣ кинематографа, граммофона, зеркаль, объективовъ; всѣмъ этимъ достигается болѣе или менѣе точная имитация нѣкоторыхъ сторонъ природы.

\* \* \*

Имитация  
одного мате-  
риала дру-  
гимъ.

Затѣмъ, мы отмѣчаемъ, что одинъ матеріаль можетъ быть имитированъ другимъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда имѣется возможность работать многими матеріалами.

Целлулоидъ бойко имитируетъ слоновую кость, даже рисунокъ ея структуры; целлулоидъ, окрашенный въ розовый тонъ, имитируетъ коралль. Такія обманныя фактуры безконечны въ современномъ художественномъ ремеслѣ. Можно даже сказать, что каждый матеріаль пытается забраться въ область другого.

Все же, странно, что въ наше время, имѣющее столько возможностей вызвать новые, хорошіе фактуры, такъ мало ихъ; все творчество уходитъ не на изученій индивидуальныхъ красотъ новаго матеріала, а на подражаніе старымъ, уже признаннымъ, привычнымъ намъ фактурамъ чуждыхъ матеріаловъ; такимъ образомъ, вмѣсто удовлетворенія подчасъ вызывается тягостное чувство.

Но, какъ всегда, такъ и въ данномъ случаѣ, имитация это первый шагъ на пути къ красотѣ.

Въ пластическихъ искусствахъ, конечно, сплошь и рядомъ проскальзываетъ имитация одного матеріала другимъ.

Въ архитектурныхъ фасадахъ мы часто видимъ много камня, мрамора, когда фактически ничего



подобнаго не существуетъ; кирпичи дѣлаются изъ дерева, камни изъ жести, капители, прилаженные къ колоннамъ, изъ прессованной бумаги и т. д.

Изъ области скульптуры мы знаемъ въ Ватиканѣ одну Афродиту, имѣющую одежду изъ жести отдѣланной подъ мраморъ.

Существуютъ мозаики яко-бы изъ мрамора и камня, но на дѣлѣ это только гипсъ, стекло, клеевая вода. Также извѣстны эмали, состоящія изъ разныхъ суррогатовъ.

Въ живописи имѣются картины, копии, которыя на самомъ дѣлѣ ничто иное, какъ фотографіи, наклеенныя на холстъ, раскрашенныя масляными красками и покрытыя лакомъ. Мы имѣемъ рисунки перомъ, которые печатаются при помощи цинковыхъ клише, выдаются за оттиски со старыхъ деревянныхъ гравюръ и пр. и пр.

Но тамъ, гдѣ краска, цвѣтъ принимаетъ дѣятельное участіе, тамъ обманная имитация безконечна и ихъ успѣхъ болѣе значителенъ. Природу намъ лживо чаруютъ панорамы, ухитряющіяся передній реальный планъ связывать съ заднимъ, нерельефнымъ. Въ театрахъ вся бутафорія деревянная, изъ папье-маше и т. д.

\* \* \*

Въ изобразительныхъ искусствахъ мы имѣемъ дѣло съ однороднымъ матеріаломъ.

Возьмемъ живопись; пишите такъ, часто говорятъ намъ, чтобы чувствовалось тѣло, передній планъ, чтобы чувствовался матеріалъ дерева, воды, воздуха, солнечное освѣщеніе, настроеніе и т. д.

Мыслимо ли это? Указаніе на Деннера, у котораго на портретахъ переданы даже поры тѣла, на Веласкеза, передающаго на лицѣ потъ,

Имитация  
многихъ ма-  
теріаловъ  
однимъ.

конечно, не убѣдительно, т. к. жизнь природы не передана и имитация не полная, и только прибѣгая къ кулачку, можно вообразить, что все это природа.

Фактура выдаетъ. Вѣдь, мой красочный пигментъ, „на маслѣ“, мнѣ всегда кажется совершенно другимъ, нежели соотвѣтствующій оптическій тонъ въ природѣ!

То-же самое въ скульптурѣ: скульпторъ лѣпитъ изъ одного камня формы людей и животныхъ, и небо и пейзажъ; изъ дерева онъ дѣлаетъ все, даже само дерево, не срубленное, живое.

Въ танцахъ—движеніями рукъ и ногъ—мы иногда имитируемъ движенія, животныхъ, людей и растеній.

\* \* \*

Символическая имитация.

Но почему же мы имитируемъ, когда ясно, что однимъ матеріаломъ нельзя получить полную иллюзію различныхъ чуждыхъ матеріаловъ.

Поскольку этотъ вопросъ касается имитации, дѣло въ слѣдующемъ. Подъ шкуркою краски, конечно, нельзя передать шкурку дерева, но можно передать что-нибудь равноцѣнное, символъ, синтезъ шкурки дерева. Такая передача будетъ символическимъ письмомъ, могущимъ дать представленія о предметѣ. Необходимость или стремленіе къ такому письму подчасъ порождаетъ художественную метафору и можетъ создать пластическую красоту при извѣстныхъ условіяхъ.

Напримѣръ, при изображеніи льва можетъ явиться задача, что именно имитировать у природы: только внѣшнія формы льва или же его жизнь, энергію, силу. Уже одинъ этотъ примѣръ покажетъ, что письмена символическія, необходи-

мыя для передачи, могутъ быть различны. Если взять бронзоваго китайскаго или ассирійскаго льва, то увидимъ, что, несмотря на вольную, свободную имитацію общихъ формъ живого льва, несмотря на причудливость формъ, на орнаменту, на инкрустаціи, этотъ мертвый каменный левъ окажется много разъ живѣе живого льва. Если сопоставить ихъ—живой левъ оказался бы мертвымъ; у мертваго льва и глаза больше блестятъ и движенія имѣютъ больше динамизма, кожа болѣе гладкая, волосы богаче закручены; онъ и крупнѣе, и страшнѣе—однимъ словомъ, воспроизведена та жизнь, которую мы желали передать и которую рабской имитаціей внѣшнихъ формъ не получили бы.

Вообще, забота о точномъ записываніи внѣшнихъ формъ предмета исчезаетъ въ угоду имитаціи какого-нибудь почувствованнаго эффекта, порождаемаго этимъ предметомъ. Тѣмъ болѣе, что относительная иллюзія предмета получается самыми простыми средствами, иногда нѣсколькихъ кляксиковъ, черточекъ достаточно, чтобы получить иллюзію, ассоціацію дерева.

Китай требуетъ, чтобы художникъ рисовалъ горы такъ, чтобы онѣ дышали. Конечно, это уже требованіе поэтическое—поэтическимъ образомъ ошибаться. Изобразите воду, чтобы казалось, что она шуршитъ, какъ шелкъ—найдите символическіе знаки, угождающіе фактурѣ воды и шелка.

\* \* \*

Бываютъ случаи, когда имитація неумѣстна, когда она шаржъ, разрушаетъ безнадежнымъ образомъ созданную красоту, когда она неприятная поддѣлка, дешевый поверхностный обманъ.

Имитація  
старины.

Въ наше время никто уже не въ состояніи работать, такъ чтобы его не отличали отъ духа изображаемой имъ эпохи. Даже калька, снимаемая руками съ фресокъ не подходитъ къ оригиналу; мы не вѣримъ ей, и довѣряемъ въ извѣстныхъ случаяхъ только фотографіи.

При реставраціяхъ, напр., церквей, теперь стараются имитировать старину, но это не удается; фактура старины не возстановивается. Въ старыя времена эта страсть не замѣчалась. Вообще, рѣдко встрѣчаются церкви, созданныя одной эпохою и не испорченныя стилями другихъ эпохъ.

У Notre-Dame въ Парижѣ, одна дверь носитъ на себѣ духъ Византіи, другая же духъ готики.

Мы встрѣчаемъ готическіе церкви съ обильными достройками и реставраціями въ стиляхъ барокко и рококко.

Въ S. Marco, въ Венеціи, фрески нѣсколько эпохъ.

Теперь же, коль скоро церковь рушится, ее возстановляютъ сызнова по старымъ чертежамъ, но возстановляютъ ее плохо.

Башня св. Марка, въ Венеціи, вновь отстроена, но фактура ея не возстановлена. Пожалуй, лучше было бы, какъ замѣтилъ одинъ шутникъ, выстроить башню изъ дерева и размалевать ее подъ старину, разъ уже такъ хотѣлось возстановить пропавшую форму башни.

Еще неприятнѣе становится имитация, когда убѣждаешься, что старые принципы творчества совершенно были неизвѣстны имитатору.

Всѣ стили портятся теперь; мы имитируемъ Египетъ, Персію, и прочіе стили, часто свободно перемѣшивая ихъ.

Въ 1913 году была устроена въ С.-Петербургѣ Всероссийская кустарная выставка. Вся работа кустарей, исполненная подъ руководствомъ учителей, на этой выставкѣ будто было выдержана въ духѣ русской старины; снаружи былъ будто русский примитивъ, но на дѣлѣ, въ корнѣ, то была Западная Европа, Вѣнскій Сецессионъ и прочее.

Я понимаю, корень можетъ быть примитивная Русь, а оболочка только Западная Европа. Но тутъ было, безъ малыхъ исключеній, наоборотъ.

---

## Любовь къ матеріалу.

Въ выборѣ матеріала всякій проявляетъ свой вкусъ. Но вкусъ вещь преемственная; цѣлыя орды имѣютъ одинаковый вкусъ и въ народѣ единой расы можно отмѣтить національный вкусъ и этому народу трудно постичь вкусъ другого народа.

Только безпристрастное сравненіе вкусовъ у многихъ народовъ даетъ возможность установить какой органъ у какого народа болѣе развитъ и кто болѣе сознательно и богато разрабатываетъ свой вкусъ.

Одному ново-зеландскому художнику—дикарю, заказали лодку; когда она была готова, онъ сталъ украшать ее безумными спиралями, согласно школь своей страны. Ему предложили для этой цѣли хорошія европейскія краски. Дикарь ничуть не соблазнился изящными тонами, наотрѣзь отказался отъ нихъ, даже осмѣялъ ихъ и раскрасилъ лодку своими народными, природными красками. Можетъ быть тѣ европейскія краски и были болѣе совершенны, но дикарь-художникъ не могъ ими сдѣлать то, чего желалъ; шумъ тѣхъ красокъ былъ ему чуждъ; у него былъ выработанный традиціей вкусъ, которымъ онъ не желалъ поступиться въ угоду иностранцамъ. Будь онъ просто дикарь, ничего не умѣющій, онъ бы набросился на эти краски бессмысленно и безсознательно.

Безусловно надо глубоко знать и любить тотъ матеріалъ, съ которымъ хочешь передать свои ощущенія. Только профаны увѣрены, что великій художникъ со всякимъ матеріаломъ сдѣлаетъ все, что пожелаетъ.

Въ наше время, къ сожалѣнію, уже нѣтъ той любви къ матеріалу и радости о немъ и его фактурѣ.

Теперь имѣется общій, международный, установленный вкусъ, признающій то, отвергающій это. Кто выработалъ этотъ все нивеллирующій вкусъ? это сдѣлали наши школы. Благодаря нашей методичной школѣ, мы отошли отъ искусства, потеряли традиціи.

Рисованіе въ школахъ поставлено на побѣгушкахъ у науки; при помощи рисованія мы должны изучать законы природы, анатомическій строй человѣка, оптику, физику, перспективу.

Теперь оказывается, что этого еще мало, и вотъ мечтаютъ о томъ, чтобы ввести повсюду американскій способъ преподаванія рисованія, т. е. просто — на-просто утилизировать рисованіе для рѣшенія задачъ математическихъ, для изученія ботаники, зоологіи, исторіи, психологіи и пр. и пр.

Наши школы будутъ уничтожать искусство и любовь къ нему въ самомъ корнѣ, пока не будутъ установлены преграды между искусствомъ, наукой и природой.

Итакъ, національная фактура, непосредственная, наивная любовь къ родному матеріалу уничтожается международнымъ методомъ обученія искусству.

Многіе равнодушны къ матеріальнымъ фактурамъ, ихъ задачи творчества лежатъ въ об-

ласти нематеріальних фактуръ. Какое мнѣ дѣло до тона и характера охры, когда я долженъ выѣпить правильный рисунокъ мускула.

Но исторія искусства насъ учитъ, что были цѣлыя эпохи, культивировавшія любовь къ материалу, къ фактурѣ поверхности художественнаго произведенія.

---



## Поверхность.

Если мы будемъ смотрѣть на картину только какъ на закрашенное полотно, совершенно не отвлекаясь тѣми символическими знаками, которые должны быть поняты нами, мы будемъ имѣть дѣло только съ поверхностью картины, съ фактурою ея поверхности.

Поверхность  
картины.

И вотъ, тогда неволью явится потребность получить отъ матеріала его лучшіе миры, вызвать его тайны. Въ такомъ случаѣ намъ придется считаться со структурой, блескомъ и нѣкоторыми другими свойствами матеріаловъ, манерами, техникой и тому подобными факторами.

Мы издали уже щупаемъ глазами поверхность картины и радуемся ея политуру, гладкости или другимъ ея свойствамъ.

Старинная живопись прозрачна; нижняя плоскость и матеріаль просвѣчиваютъ; таковы Востокъ, и Китай, и Японія, и старая Византія.

Съ другой стороны, мы имѣемъ искусство поздняго Египта, гдѣ живопись густая.

Портреты Файюма, найденные на муміяхъ и нынѣ выставленные въ Берлинскомъ музеѣ, схожи по техникѣ съ портретами Франца Гальса или Рембрандта; та же лѣпка лба и носа, тѣ же краски, тѣ же наслоенія и густота мазка. Этотъ приемъ очень распространенъ по всему Западу, онъ и въ настоящее время одобренъ европейскими академіями.

Въ старину обращали больше вниманія на

тембръ поверхности; въ настоящее время этой сторонѣ техники удѣляютъ мало вниманія. На иконахъ живопись „плавкая“, залитая, плотная, глубинная, подобная эмали. Или же встрѣчаются иконы писанныя „дымкой“. Въ Китаѣ живопись растекающаяся: она льется, какъ водопадъ или ручей. У пуантелистовъ красочныя точки едва покрываютъ холстъ; въ современной живописи поверхность имѣетъ въ общемъ барельефный характеръ—холстъ походить на вспаханное поле, причемъ передній планъ пишется по возможности гуще, а задній планъ жиже, сглаживая его.

Скопировать фактуру старой картины со всѣми ея эффектами, лисировкой, налетами, трещинами, тускlostями и прочими случайными явленіями — немисливо. При помощи изученія состоянія фактуры мы отличаемъ оригиналь отъ точнѣйшей копіи, отмѣчаемъ красочную репродукцію отъ написанной картины, хорошую гравюру отъ плохой или отъ литографіи.

Страннымъ кажется мнѣ подраздѣленіе красокъ на тонко—тертыхъ и мало—тертыхъ; при этомъ первенство всегда отдается краскамъ тонкотертымъ. Я лично совершенно не понимаю, какъ можно взять охру № 2, Мевеса, съ убѣжденіемъ, что эта тонко тертая краска отвѣтитъ на всѣ мои требованія.

Если мы не посмотримъ на характеръ пигмента болѣе внимательно, мы во сто пятый разъ будемъ повторять одинъ и тотъ же тембръ пата.

Чтобы измѣнить хоть немного характеръ краски, многіе пользуются гипсомъ, казеиномъ, какъ грунтомъ для холста.

Можетъ ли быть тонъ самъ по себѣ красивъ безъ того, чтобы при этомъ не была замѣшана фактура матеріала? Это немисливо.

Фактура краски является виновницей гармоний или дисгармоний.

Самые рѣзкіе, разнородные тона, самые сильные контрасты вдругъ связываются. Какъ это случилось? Тотъ же характеръ мягкости, нѣжности, чистоты, сочности или-же сухости, песчаности показываетъ, что краски связаны одной гармонической фактурой.

Наоборотъ, я представляю себѣ, что возможно создать картину, написавъ ее однимъ краснымъ красочнымъ тономъ, но на разныхъ фактурахъ этого тона.

У насъ мало красокъ съ основными фактурами; наша фактура изготовляется Мевесомъ на маслѣ—и потому наша живопись лишена „скелета“.

Современная живопись утратила много интересныхъ матеріаловъ и пигментовъ, раньше употреблявшихся для созданія фактуры поверхности. Укажу на излюбленное Востокомъ золото и серебро. Конечно, для передачи „воздуха“ такой грубый матеріалъ не годится. Не годятся для этой цѣли разные глухіе или ѣдкіе пигменты, вродѣ *carpi mortum'a*, берлинской лазури и пр. и пр.

Остается сказать нѣсколько словъ про тѣ случаи, когда картинная плоскость закрашена густо и неровно, чѣмъ получаетъ видъ барельефа. По академическимъ правиламъ дѣлается это такъ: небо, на примѣръ, закрашивается ровно, а луна на немъ пишется густо, рельефно. Если пишутъ солнечный пейзажъ, то густые мазки и толстыя наслоенія красокъ выпадаютъ на передній планъ и на тѣ мѣста картины, гдѣ должны быть солнечные блики, а то и случайно образуются красочныя наслоенія. Всѣ эти воз-

вышенныя точки, кляксы невѣроятной толщины, конечно, строго соотвѣтствуютъ какимъ—нибудь предметамъ въ природѣ, но по отношенію къ картинной плоскости они совершенно случайны и ихъ подѣмы ничѣмъ не мотивированы.

Мнѣ пришлось однажды видѣть картину—кладбище, которая была написана съ особымъ барельефнымъ расчетомъ. Картина была густо записана, съ избыткомъ масла. Средній и задній планъ тоже были густы. Повсюду деревья и кресты были энергично проведены, то рельефомъ, то вдвливаниемъ кисти въ общее тѣсто, такъ, что даже на переднемъ планѣ стволъ дерева лежалъ глубже общей поверхности маслянистаго тѣста. Вся поверхность картины была точно испахана бороздами и волнами, и эта волнистость была выдержана съ любовью, и въ смыслѣ блеска плоскость картины давала богатое впечатлѣніе, такъ какъ изобиліе извилинъ, ихъ пересѣченій, заставляло масло мерцать, блестя и гаснуть.

Иногда красивую барельефную поверхность намъ даетъ время.

Намъ нравится старая потреснувшая фреска, икона облупившаяся, иногда даже уже совершенно непонятная.

Рейнольдсъ договорился до слѣдующей философской истины: самая пріятная живопись та, которая потрескалась.

\* \* \*

Поверхность  
скульптуры.

То же самое можно сказать про скульптуру.

Возьмемъ обломокъ статуи, онъ подчасъ красивъ, несмотря на то, что сильно пострадалъ отъ времени, что отсутствуютъ конечности, голова.

И не этимъ ли объясняется любовь и подраженіе нѣкоторыхъ скульпторовъ, создающихъ фигуры безъ ногъ, головы и рукъ, одни торсы, похожіе на раскопки, долго пролежавшіе въ землѣ.

\* \* \*

Но намъ извѣстенъ и другой типъ цѣнителей старыхъ фактуръ. Мой добрый знакомый, деревенскій мужичекъ, нашелъ въ землѣ старинный мѣдный кувшинъ, пестрый, переливающийся разными оттѣнками съ торчащими блестками окисей; не понравился ему кувшинъ, взялъ его, хорошенько выскоблилъ и покрылъ серебромъ на сиккативѣ.

Сиккативъ.

Въ музеяхъ историческихъ, археологическихъ, военныхъ, дѣлается повсюду то-же самое: старые пушки покрываются чернымъ лакомъ, носы кораблей выкрашиваются заново въ какой-нибудь цвѣтъ, однимъ словомъ, все приводится въ порядокъ при помощи сиккатива и краски.

Сиккативъ—это кошмаръ нашего вѣка.

Почти вся наша обстановка находится подъ сиккативомъ; все нивелировано этой клейкой поверхностью: и печки, и двери, и стѣны, и мебель и пр. и пр.; практическія соображенія не допускаютъ или уничтожаютъ другія фактуры.

\* \* \*

Но, какъ же отнестись къ очисткѣ иконъ?

По поводу этого вопроса художники уже раскололись на два враждебныхъ лагеря, яростно нападающихъ другъ на друга.

Одна сторона, повидимому, не находя ничего интереснаго въ темныхъ иконахъ, желаетъ по-

Чистка  
иконъ.

скорѣе увидѣть ихъ очищенными, чтобы онѣ были восстановлены въ первоначальномъ видѣ, чтобы были сняты всѣ налеты, лисировки, всѣ слои живописи, изображающіе подчасъ совершенно другіе сюжеты, нежели первоначальный слой, прилегающій къ самому левкасу; восторгаются чистотой и яркостью красокъ, появляющихся изъ-подъ грязнаго слоя олифы и копоти.

Другая же сторона находитъ, что дѣло очистки иконъ—дѣло преждевременное.

Еще мало работано въ этой области, недавно только начали изучать, интересоваться иконами; сами реставраторы еще расходятся въ тѣхъ или другихъ приѣмахъ реставраціи.

Такъ, напримѣръ, очищенные иконы покрываются теперь политурою \*); это практикуется только послѣдніе пять лѣтъ и еще не установлено, какъ сохранить политура икону.

Краски на иконахъ послѣ очистки свѣжи и ярки, но уже спустя 6-ть часовъ онѣ начинаютъ желтѣть, причемъ появляются сперва пятна, а потомъ все становится желтымъ; если очистить другіе куски на иконахъ, то послѣдній кусокъ ярко отдѣляется отъ только что очищенныхъ. Еще совершенно неизвѣстно, откуда происходитъ это явленіе—вначалѣ постепенное пожелтѣніе, а потомъ потѣмненіе.

Вообще, физикамъ и химикамъ слѣдовало бы дѣлать многолѣтніе опыты и поработать надъ подобными вопросами.

Несмотря на дурныя условія, въ которыхъ сохранялись иконы, (копотъ, перемалевки) онѣ чудес-

---

\*) Настоящія свѣдѣнія любезно предоставлены коллекционеромъ и реставраторомъ г. М. Курилко, который, впрочемъ, свои ислѣдованія опубликуеть въ ближайшемъ будущемъ.

нымъ образомъ сохранили яркость и свѣжесть первоначальной живописи; это только доказываетъ, что олифа служила прекраснымъ свѣтофильтромъ, и можно пожелать, чтобы политура дала тѣ-же результаты: снять же политуру съ уже замученной иконы будетъ чрезвычайно трудно.

Эти разногласія, которыя держатся въ лагерѣ реставраторовъ, весьма важнаго характера и, въ интересахъ охраны искусства, было бы важно знать, кто правъ, и, вообще, имѣть болѣе подробныя изслѣдованія, такъ какъ мы иначе рискуемъ тѣмъ, что все, что очищено, можетъ пропасть.

Правда, бываютъ такія потемнѣвшія иконы, на которыхъ ничего не разберешь; всѣ тона совершенно почернѣли и въ такомъ случаѣ трудно удержаться отъ ихъ очистки; но для этого достаточно было бы снять верхній слой; если разсматривать въ микроскопъ кусокъ олифы, то окажется, что только самый верхній слой темный, нижній-же сохранился въ первоначальной свѣжести.

Конечно, пріятно открывать свѣжіе и яркіе нижніе слои, но мы могли бы на первыхъ порахъ изучить эти краски и ихъ сочетанія въ миниатюрахъ, гдѣ свѣжесть ихъ сохранилась, чужая рука не переписывала разъ написанное; или же ограничиться только нѣкоторыми очищенными экземплярами; огульная же чистка всѣхъ иконъ вещь легкомысленная.

При очисткѣ иконъ выдвигаются очень не-пріятные вопросы. Кто долженъ быть судьей; когда чистить икону; что чистить, какіе слои снимать, на которыхъ остановиться? Признать ли за праведнаго судью Академію? Боже сохрани!

Стоитъ только вспомнить, какимъ искусствомъ она наполнила наши храмы. Можетъ быть, археологовъ? Но до сихъ поръ, ни въ Россіи, ни въ западной Европѣ никто эстетическими ислѣдованіями иконописи не занимался. Только въ самое послѣднее время между эстетами и нѣкоторыми художниками, замѣчается интересъ къ изученію художественной цѣнности иконописи— и дай Богъ, если эти послѣдніе приступятъ къ работѣ.

Тотъ, кто свою жизнь посвятилъ искусству, кто послѣ скитаній по чужимъ искусствамъ подходитъ снова къ иконамъ, тотъ находитъ въ нихъ столько красоты, какъ ни въ какой другой живописи; тотъ можетъ возмущаться хладнокровіемъ власть имущихъ реставраторовъ, такъ далеко стоящихъ отъ этого искусства.

Одно можно только еще сказать, что экспримертами могутъ заниматься частные коллекціонеры и ученые, что весьма желательно, но если этимъ дѣломъ начнутъ заниматься музеи, церкви, общественныя хранилища, если они будутъ жертвовать общественнымъ имуществомъ ради сомнительныхъ миражей, то это будетъ крайнѣ прискорбно! Задачу такихъ учрежденій нужно сузить— чтобы они только собирали и сохраняли сокровища.

Ужъ по той причинѣ, что при энергичной чисткѣ, фактура иконы пропадаетъ на вѣки, надо подходить къ этому процессу съ осторожностью.

Очищенные иконы имѣютъ какъ будто ободранный видъ, какъ будто пригнаны подъ западно-европейскую живопись, иначе говоря,— иконы исчезаютъ.

Вспоминаются темные Георгіи, съ такой свое-



образной темной поверхностью, съ такими переливами коричневыхъ и золотыхъ тоновъ и блестковъ, одѣтые въ золото и серебро, — такихъ тоновъ не найти, ни у Рембрандта, ни у Леонардо, ни у Рибера.

---

## Наборъ матеріаловъ.

Въ живописи мы имѣемъ дѣло съ разными матеріалами и ихъ наборъ даетъ намъ несомнѣнно различныя цвѣтотыя ощущенія; но разница самихъ матеріаловъ, чуждыхъ другъ другу (глина, мѣдь и т. д.) въ станковой живописи нами ясно не улавливается, матеріалы какъ бы утопаютъ въ связуемъ ихъ общемъ матеріалѣ и, главнымъ образомъ, играютъ только роль окрасителей этого общаго матеріала, т. е. воды, масла и т. д.

Но въ пластическихъ искусствахъ мы очень часто имѣемъ дѣло съ нѣсколькими матеріалами сразу, причемъ эти матеріалы вовсе не теряютъ свою самостоятельность, а являются самодовлѣющими элементами для выясненія творческихъ идей. Но, можетъ быть, нельзя считать предметомъ серьезнаго изученія такое явленіе, когда въ скульптурахъ, напр., вводится одновременно употребленіе многихъ матеріаловъ, вѣдь давно уже признано, что такіе яко-бы дешевые вкусы входятъ лишь въ область ремесла, и установлено, что проявленіе художественныхъ идей цѣлесообразно и допустимо только въ одномъ матеріалѣ.

Но вспомнимъ иконы; ихъ украшаютъ вѣнчиками, оплечьями, басмой, инкрустациями; самую живопись—каменьями, металлами и т. д.—всѣмъ этимъ разрушается наше современное пониманіе живописи.

Вспомнимъ еще то обстоятельство, что картины и скульптуры, особенно въ церквахъ покрываются одеждами, ризами, украшаются разными матеріалами.

Кажется, что обо всемъ этомъ неумѣстно и даже лишнее говорить, тѣмъ болѣе защищать, скорѣе мы должны удивляться одичалости и упадку чувства красоты у нашихъ предковъ.

И все-же, я не могу этого сдѣлать. Чтобы оправдать себя, я постараюсь уяснить, какую роль играетъ въ жизни народовъ наборъ матеріаловъ вообще; попутно, можетъ быть, я сумѣю отстоять тѣ или другія выше указанная будтобы нелѣпости, и доказать ихъ эстетическую цѣнность и необходимость.

\* \* \*

Мы находимъ въ окружающей насъ природѣ богатый наборъ матеріаловъ. Птицы, горы, воды и прочее—все это даетъ вѣчное перемѣнчивое arrangement; а если поѣхать въ Индію, Америку, то тамъ говорятъ, опять другое солнце, фауна, флора.. Чего еще нужно? И непостижимо, почему мы не довольствуемся этимъ! Вѣдь, такъ жизненно преподносятъ намъ въ естественно-научныхъ музеяхъ чучела разныхъ звѣрей среди реальныхъ травъ, кустовъ и камней. Вѣдь, такъ передать можно любую страну и обстановку.

Наборъ  
матеріаловъ  
въ природѣ.

\* \* \*

А человѣкъ недоволенъ. Онъ не удовлетворяется повтореніемъ набора матеріаловъ въ природѣ. Онъ хочетъ набирать матеріалы по своему.

Наборъ  
матеріаловъ  
въ искус-  
ствѣ.

Еще Ксерксъ увѣшивалъ золотыми кольцами любимыя деревья, подъ которыми гулялъ.

Персидскій царь Дарій устраивалъ свои аудиенціи подъ платанами, увѣшанными серебряными украшеніями, подъ которыми находилась виноградная бѣсѣдка изъ золота, съ виноградомъ изъ драгоценныхъ камней. Вся обстановка, окружающая Дарія, какъ прирученные львы, разукрашенные слоны, высокая гвардія, одѣтая въ пурпуръ и пантеровыя шкуры,—все это должно было создать понятіе о великолѣпіи и могуществѣ царя, приблизить его къ Божеству.

Шумомъ красокъ, звукомъ матеріаловъ, наборомъ фактуръ мы призываемъ народъ къ красотѣ, къ религіи, къ Богу.

\* \* \*

Органическая, механическая и эстетическая связь между матеріалами.

Конечно, мы имѣемъ потребность любоваться однимъ только матеріаломъ, совершенно отдѣляя его отъ другихъ, разрабатывать скрытые въ немъ „шумы“ и получать этимъ путемъ эстетическое наслажденіе.

Но въ нашей душѣ заложено какое-то непреодолимое желаніе сопровождать матеріаль еще чѣмъ-нибудь чуждымъ; комбинировать его съ другими матеріалами, и мы признаемъ за удачу то обстоятельство, когда находимъ чужой матеріаль хорошо связаннымъ съ первымъ.

Въ настоящее время мы облюбовали нѣсколько комбинацій, которыя мы считаемъ удачными, на примѣръ, связь дерева съ металломъ.

Механически хорошо соединить ихъ крайне трудно и только въ самое послѣднее время это удастся нашей technikѣ, и вотъ, мы получаемъ

отъ индустріи трезвую, солидную и аккуратную фактуру набора матеріаловъ.

Но были времена, когда мы были болѣе дерзки и, ни о чемъ не заботясь, приступали ради красоты къ комбинаціямъ такихъ матеріаловъ, которыхъ вообще нельзя технически хорошо связывать.

Вспомнимъ хотя бы фаянсовыя чашки временъ empire, дно которыхъ дѣлали изъ стекла.

Для искусства не важна возможная механическая связь.

Человѣкъ набираетъ и сочетаетъ матеріалы по своимъ законамъ и такое сочетаніе, такія полученныя гармоніи—пѣсни особаго распорядка.

Каждая эпоха имѣла свои облюбованные наборы матеріаловъ.

Чѣмъ соединены матеріалы, фактурою ли поверхности своей, формами, или другими тайными законами, мы часто не знаемъ, но чувствомъ воспринимаемъ вѣющую отъ набора красоту.

Для ожерелій и другихъ украшеній мы беремъ цѣнные матеріалы; но исключительное пользование ими лишаетъ насъ многихъ другихъ красотъ и гармоній.

Неужели на ряду съ брилліантами нельзя пользоваться и кусочками угля, рога, перламутра, дерева, желѣза, или-же мы должны бояться дешевыхъ матеріаловъ, дешеваго вкуса?

Эти ассоціаціи рыночнаго порядка унижаютъ матеріалы, отвлекаютъ появленіе художественныхъ идей при работѣ, при компановкѣ этихъ матеріаловъ, ихъ эффектовъ, фактуръ.

Во времена барокко не стѣснялись такъ, и пользовались матеріалами, не скрывая ихъ подъ усиленной обработкой и не пугаясь никакихъ ассоціацій. Такіе матеріалы, какъ кокосовые

орѣхи, рога превращались въ утварь, обхватывались дорогими металлами и украшались камнями; страусовыя яйца комбинировали съ фаянсомъ и янтаремъ съ замурованными въ немъ насѣкомыи.

Но еще болѣе чистые сочетанія, далекія отъ житейскихъ ассоціацій, болѣе чистыя, творческія, основанныя на невинной, непосредственной радости о матеріалахъ, мы видимъ у примитивовъ.

Взять, на примѣръ, маски, скульптуры, куклы дикихъ народовъ, сдѣланныя изъ разныхъ случайныхъ матеріаловъ, изъ дерева, соломы, раковинъ; гдѣ глазами служатъ кусочки янтаря, стекла, слюды или просто европейская пуговица и т. д.

Негрскій вождь на островѣ Гаити, чуждый ассоціаціямъ, властвующимъ въ Европѣ, велѣлъ украсить шапки своей гвардіи жестянками отъ коробокъ изъ подъ сардинъ.

Эта стряпня матеріалами — излюбленная игра у многихъ народовъ, изъ которой рождаются многія красоты.

Мы можемъ только поражаться, я-бы сказалъ, нахальствомъ и смѣлостью подходовъ къ самымъ грубымъ, дешевымъ матеріаламъ, работѣ подчасъ дешевыми диссонансами, когда каждое пятно уже диссонансъ; а въ итогъ все же получается какая-то тайная гармонія. И истинный ювелиръ или художникъ тотъ, кто понимаетъ и дешевые матеріалы и можетъ ими творить.

Нами утеряно много наборовъ простыхъ матеріаловъ, утеряны простыя техники.

Куда пропало искусство украшать деревянные двери церквей простыми громадными гвоз-

дями, которые забивались по орнаментальнымъ рисункамъ?

\* \* \*

Но подойдемъ опять къ иконамъ. И тутъ мы видимъ богатый наборъ матеріаловъ. Мы видимъ живопись, окруженную басмою, которую опять окружаетъ живопись, потомъ въ свою очередь опять басма, видимъ иконы, украшенныя бумажными цвѣтами, бусами, полотенцами, съ висящими передъ ними лампадами съ ихъ мерцающимъ свѣтомъ и копотью.

Порабощеніе  
одного мате-  
ріала дру-  
гимъ.

Мало того, живопись иконы инкрустируется чужимъ матеріаломъ, камнями, золотыми и серебряными рельефами, покрывается частично или почти цѣликомъ ризами, вѣнчиками, оплечьями и т. п.

Когда такого рода наборъ встрѣчается въ нашихъ костюмахъ, мы не удивляемся и находимъ это цѣлесообразнымъ. Въ художественномъ ремеслѣ встрѣчаются иногда такіе же рѣзко выраженные примѣры.

Мы находимъ въ музеяхъ старинные рѣзные стулья, тончайшей работы; поверхъ рѣзбы идетъ совершенно самостоятельно орнаментъ изъ желѣзныхъ полосъ, который своевольно покрываетъ рѣзбу; тутъ два художественныхъ элемента, 2 конкурента борются за свое существованіе, одинъ надвигается на другого; они другъ отъ друга что-то отнимаютъ, другъ другу что-то даютъ; эта борьба создаетъ новую фактуру; рождается новый шумъ, не имѣющій ничего общаго съ каждымъ изъ борющихся элементовъ; тутъ надвигающійся предметъ можно считать символомъ лака, создающимъ аналогичное лаку измѣненіе въ фактурѣ.

Какъ извѣстно, русскій народъ пишетъ свои иконы, будь это изображеніе Бож. Матери, святыхъ или какихъ-либо сценъ въ нереальныхъ образахъ; реальный же міръ вносится въ его творчество только наборомъ и инкрустаціями реальныхъ, осязаемыхъ предметовъ. И тутъ будто происходитъ борьба двухъ міровъ, внутренняго, нереального міра и міра внѣшняго, осязаемаго нами. Эти два міра и тутъ надвигаются одинъ на другой; одинъ міръ покрывающій, другой скрывающійся; общей фактурой мы получаемъ кусочекъ мистики, т. е. символическимъ образомъ вызывается пониманіе и ощущеніе новыхъ міровъ и красотъ.

Въ старину скульптуры украшались инкрустаціями (глаза, волосы, ротъ, цвѣтистый орнаментъ), и мы знаемъ такіе примѣры въ Египтѣ, у Гетитовъ, у Финикіянъ, въ Ассиріи, Китаѣ, Греціи, у дикарей, пожалуй, у всѣхъ народовъ.

Въ Казанскомъ Соборѣ, въ СПб. есть икона, по діагонали которой, набитъ громаднѣйшій всадникъ; золотой рельефъ всадника и плоская живопись картины умѣло уравновѣшены внутренними законами.

Эти выше упомянутые рельефы нужно отличать отъ тѣхъ рельефовъ, которые мы встрѣчаемъ, на примѣръ, на картинахъ Виварини († 1470) и которые уже скорѣе могутъ быть названы бутафорскими. На этихъ картинахъ мы встрѣчаемъ блики, густые мазки, скульптурнымъ образомъ нанесенные и позолоченные; находимъ, что всѣ металлическія части костюмовъ, даже тюрбаны и сѣдла мѣстами возвышены, но всѣ эти золотые рельефы случайны по отношенію къ плоскости; правда, механически все связано, но связи высшаго порядка не ощущается.



Наборъ матеріаловъ факторъ важный, могущій дать большое наслажденіе; въ этомъ мы убѣждаемся, когда изучаемъ лирику у разныхъ народовъ.

Приведу стихотвореніе Ли-тай-по, одного изъ величайшихъ китайскихъ поэтовъ эпохи Танговъ; въ предлагаемомъ произведеніи какая-либо глубокая философская мысль отсутствуетъ, имѣется лишь живопись матеріалами.

Изъ бѣлаго, прозрачнаго нефрита подымается лѣстница, обрызганная росой,

И въ ней отражается полная луна.

Всѣ ступени мерцаютъ луннымъ свѣтомъ.

Царица въ длинныхъ одеждахъ подымается по ступенямъ,

И роса, переливаясь, мочить края благородныхъ покрововъ.

Она идетъ къ павильону, гдѣ лунные лучи прядутъ свою ткань.

Ослѣпленная, останавливается она на порогѣ.

Ея рука тихонько спускаетъ жемчужный занавѣсъ

И ниспадають чудные каменя

Журча, какъ водопадъ,

Пронизанный лучами солнца.

И внимаетъ царица журчанью

И съ грустью смотритъ на лунный свѣтъ,

На осенній лунный свѣтъ, льющійся сквозь жемчугъ.

И долго съ грустью смотритъ на лунный свѣтъ \*).

Въ стихотвореніи, какъ видимъ, поэтъ даетъ подборъ нѣжно мерцающихъ матеріаловъ, покрытыхъ влажнымъ блескомъ росы.

Такимъ наборомъ матеріаловъ мы имѣемъ воз-

---

\*) Переводъ В. К. Егорьева.

возможность достичь особую фактуру блеска, невозможную подчасъ для одного матеріала.

Если вернуться къ иконамъ, то замѣтимъ, что онѣ уже сами по живописи богаты блесками и блестками, но, когда вводятся ризы, ореолы, оплечья, соотношенія получаютъ богатѣйшія.

Эффектъ темнаго письма головы и ореола темнаго серебра не передаваемъ однимъ матеріаломъ.

И ради достигнутыхъ новыхъ гармоній можно жертвовать единоличнымъ выступленіемъ формальныхъ красотъ.

Поэтому и одѣваніе цѣлыхъ фигуръ металломъ, тряпками или другими матеріалами можетъ быть чрезвычайно цѣннымъ съ художественной стороны, если за это берется умѣлая рука.

Заканчивая этотъ отдѣлъ, хотѣлось бы отмѣтить поиски современныхъ художниковъ. Возьмемъ для примѣра картины Пикассо. Этотъ художникъ наклеиваетъ на холстъ вырѣзки старыхъ пожелтѣвшихъ газетъ, причемъ поверхъ этихъ обрѣзковъ дѣлаетъ рисунокъ; наклеиваетъ кусочки цвѣтныхъ афишъ, холста, негрунтованной стороной кверху, и пр. и пр. Интересно отмѣтить тутъ же его способъ работы для полученія «поверхности», красоты холста. Мѣстами, на гладкой поверхности картины, онъ разбрасываетъ кучки краски, смѣшанной съ пескомъ; также раскидываетъ на гладкой поверхности отдѣльныя зерна песку, покрытыя краской; зато нѣкоторыя части картины онъ буквально полируетъ при помощи лаковъ.

Еще стоитъ отмѣтить тенденцію нѣкоторыхъ футуристовъ, главнымъ образомъ, скульпторовъ. И они даютъ довольно смѣлый наборъ матеріаловъ. Напр., приклеиваютъ къ головѣ реальные волосы, вста-

вляють стеклянные глаза, сочетаютъ фигуру съ кусками деревянныхъ оконныхъ рамъ съ задвижками, съ желѣзными рѣшетками и пр. и пр. Но при наборѣ подобныхъ матеріаловъ эти художники руководствовались только тѣмъ, чтобы вызвать различныя реальныя ассоціаціи, не заботясь о какой либо пластической идеи и поэтому, такіе наборы нельзя сравнивать съ наборами пластическаго характера, завѣщанными намъ стариной.

---

## Камертонъ.

Когда и матеріальныя и нематеріальныя фактуры объединяются, чтобы дать одинъ общій „шумъ“; когда обѣ фактуры другъ другу помогаютъ въ созданіи извѣстнаго оттѣнка шума, тѣмъ или другимъ образомъ выдѣляющагося среди многихъ другихъ „шумовъ“,—мы получаемъ „шумъ“ или фактуру съ извѣстнымъ камертономъ.

Въ нашей жизни, въ толпѣ людей, сразу выдѣляется короткій и толстый человѣкъ; то-же самое высокій и худощавый. Человѣкъ, у котораго всякаго добра по немногу, теряется, такъ какъ хаотичность его достоинствъ не создаетъ яснаго камертона.

Бываютъ женщины, пишетъ Плутархъ, которыя оставляютъ въ нашей душѣ образъ блѣдный и хрупкій, подобный живописи темпера, но встрѣчаются и такія, которыя даютъ впечатлѣніе жгучаго и постоянного, какъ живопись энкаустическая.

\* \* \*

Бессознательный камертонъ.

Конечно, каждый человѣкъ имѣетъ индивидуальный характеръ, который всасывается, какъ губкою, тѣмъ матеріаломъ, который находится въ обработкѣ у этого лица, какъ творца.

Работа ребенка, женщины или мужчины, какъ въ почеркѣ, такъ и во всѣхъ искусствахъ угадывается; и мы несомнѣнно должны признать индивидуальность однимъ изъ факторовъ без-

сознательно дающимъ яркій камертонъ творческой работѣ.

Разъѣзжая по бѣлу свѣту, всякій убѣдится, что каждый народъ, каждый городъ, каждое село имѣетъ свой камертонъ, болѣе или менѣе ярко выраженный.

Возьмемъ для примѣра Умбрію. Что касается живописи, то здѣсь ясно чувствуется, что каждое селеніе, богатое фресками, ярко отличается отъ другого своей scuola locale. Ассизи и мѣстечки Gualdo Tadini, Cascia, — какъ они близки другъ къ другу и какъ они разны! Cascia—песчаные, землистые тона, нѣтъ прозрачныхъ красокъ, мужицкая, грубая, тяжеловѣсная живопись, неуклюжій рисунокъ,—все дышетъ деревней, хлѣвомъ, простой и сильной рабочей жизни. Ассизи—городъ религіознаго экстаза; scuola locale (не Джіотто) уже другая—чистые, прозрачные, легкіе, бѣлесоватые тона, строгій, линейный контуръ,—ангельскій камертонъ.

Gualdo Tadini. Все писано на золотыхъ фонахъ; каллиграфія, изящество, осколокъ пышной Византіи и т. д.

Вспомнимъ искусство карликовъ въ Средней Африкѣ; въ ихъ произведеніяхъ отражается невѣроятная подвижность темперамента, забавляющая и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прямо-таки жуткая жизненность этихъ существъ, сильная воспримчивость ихъ глаза и микро-техническая культура пальцевъ.

Въ области скульптуры мы также встрѣчаемъ сильные и ясные камертоны.

Сассанидскіе скульптуры, сколько въ нихъ силы, тяжести, напряженности! а немного позже, то-же персидское искусство, но уже нѣжное, будуарное со своимн миниатюрами, коврами и пр.

Исторія намъ показала, что камертонъ, полученный однимъ народомъ, не по силамъ получить другому.

Но почему въ настоящее время воцарился въ живописи однообразный камертонъ?

И намъ теперь трудно по живописи угадывать или различать народности. Художникъ французъ напишетъ русскую обстановку точно также, какъ русскій художникъ французскую — камертоны ихъ живописи не выдадутъ націи. Изъ этого мы можемъ заключить, что въ созданіи камертона, кромѣ индивидуализма, должны играть крупную роль и другіе факторы.

Уже сами пигменты и тѣ матеріалы, которыми богата какая-нибудь мѣстность, являются виновниками извѣстнаго камертона, фактуръ, виновниками своеобразнаго оттѣнка этихъ „мѣстныхъ“ школъ.

Какъ странно звучать для насъ внутренности тѣхъ старыхъ сельскихъ церквей, у которыхъ полъ — простой красный кирпичъ, стѣны покрыты фресками краснаго тона, потолокъ выкрашенъ *sarut pot-tum* омъ, — тонами такими земляными по фактурѣ поверхности своей.

А дальше, въ другихъ мѣстностяхъ звукъ уже мѣняется; вы встрѣчаете, на примѣръ въ Италіи, храмъ — пещеру, гдѣ одна стѣна представляетъ собою грубо обработанную часть скалы, фрески написаны въ тонахъ индиго и ультрамарина, а алтарь освѣщается дневнымъ свѣтомъ при помощи отверстія, пробуровленнаго вверху въ скалѣ.

Бѣдность или однообразіе матеріаловъ, невольная экономія въ выборѣ средствъ для осуществленія пластической идеи налагаетъ на

произведеніе, помимо воли творца, свой особый камертонъ.

Некрашенные дома въ городахъ Италіи, коричневые, какъ коврижки, лежащіе на берегахъ изумрудной рѣчки, богатство зеленыхъ крышъ въ Москвѣ, красной черепицы въ готическихъ городахъ, — все это можетъ служить примѣромъ.

Компановка фактурами также можетъ создать особый камертонъ.

Въ Благовѣщенскомъ Соборѣ, въ Москвѣ, въ помѣщеніи подъ главнымъ куполомъ, полъ сдѣланъ изъ яшмы, стѣны покрыты образами до самаго пола; живопись темная, лампы, блескъ камней, металловъ, окладовъ, густые звуки пѣнія, басы, такъ гармонирующіе съ темной живописью иконъ.

Величина матеріала и художественнаго произведенія также играетъ важную роль въ созданіи камертона.

Большой храмъ и маленькая часовенька различны по своему камертону.

Вспомнимъ вишневою косточку въ одномъ изъ Дрезденскихъ музеевъ, на которой выгравировано 180 головъ; или тѣ скульптурки, изображающія кареты, запряженныя цугомъ, со всадниками, кучерами, проходящія черезъ игольное ушко и т. д.

И какъ контрастъ къ нимъ—нашихъ каменныхъ бабъ или эгипетскія монолитныя скульптуры.

Въ послѣднемъ случаѣ матеріаль отводитъ насъ къ колоссальности, къ величинамъ далеко превосходящимъ размѣры человѣка, какъ единицы мѣра.

Были времена, теперь ихъ болѣе нѣтъ, выразившія любовь къ монументамъ—колоссамъ; нѣтъ болѣе каменныхъ громаднхъ фигуръ; любовь къ

такому камертону утеряна. Матеріалами когда-то служили даже не кімни, а цѣлыя скалы и части склоновъ (Египеть, Абу-Симбель, островъ Пасхи, Китай и т. д.).

Большія каменныя изображенія царей на островѣ Пасхи высѣкались прямо изъ скалъ; при этомъ художники пользовались данными природою пропорціями и случайностями; вѣроятно слѣдствіемъ такого общенія съ матеріаломъ и явилась любовь къ колоссальности.

Но, какъ только научились отливать изъ бронзы болѣе крупныя фигуры, камень исчезаетъ, исчезаютъ и громадныя размѣры.

Что касается міра красокъ, то приходится констатировать съ одной стороны наивную радость къ цвѣтамъ, красочную чувственность, а съ другой стороны надмѣнную воздержанность, блѣдную сентиментальность, трусость, малодушіе и красочную боязнь.

Какъ должно быть пріятно одѣваться въ шелка богатыхъ цвѣтовъ, въ парчу, въ сочныя веселыя краски, вмѣсто того, чтобы подгонять свой костюмъ подъ черный и сѣрый нейтральный тонъ. Сѣры наши города, наши улицы, наши платья. Иногда случается, что мы выдерживаемъ обстановку нашего жилья въ болѣе живыхъ тонахъ, но города наши остаются унылыми и безотрадно сѣрыми.

Извѣстенъ такой фактъ: когда наслѣдникъ Великобританіи посѣтилъ Магараджу въ Джайпурѣ, послѣдній въ честь гостя велѣлъ выкрасить главную улицу въ розовый цвѣтъ. Полагаю, что и у насъ создалось бы совершенно другое, праздничное настроеніе, если бы было обращено вниманіе на красочный элементъ улицъ въ городахъ.

\* \* \*



Итакъ, познакомившись съ нѣкоторыми причинами, могущими дать фактурамъ общій камертонъ, мы можемъ создавать таковой уже сознательно.

Сознатель-  
ный камер-  
тонъ.

Художники тѣхъ деревушекъ въ Италіи, о которыхъ мы выше писали, получали камертонъ бессознательно, отъ случайнаго подбора пигментовъ, матеріала и обработки.

Художники современные должны уже сознательно создать экономію и временами выбрасывать изъ своей богатой палитры много пигментовъ и цвѣтовъ, для созданія извѣстной гаммы и камертона.

Легкомысленно перемѣшивая всѣ Богомъ данные пигменты, мы никогда не получимъ своеобразнаго камертона. Конечно, работая съ природы, копируя природу, некогда обращать вниманія на фактуру, тѣмъ болѣе на камертонъ; вообще говоря, въ тѣ эпохи, когда реализмъ былъ въ законѣ, чувство къ фактурамъ развивалось; и наоборотъ, во времена реализма это чувство сводилось къ нулю.

Въ нашихъ академіяхъ принято бранить живопись „жесткую“ или „тяжелую“, „сухую“, „холодную“ и т. д. И въ концѣ концовъ появляется этотъ общій всѣмъ академіямъ и одобренный ими камертонъ, такъ нивелирующій пластическія произведенія всѣхъ націй.

Новое искусство именно разрабатываетъ и ищетъ сознательно получить то, что преслѣдуется строгими мѣрами въ учебныхъ заведеніяхъ.

Если художника интересуетъ получить камертонъ тяжести, жесткости, и т. д., то ему слѣдуетъ обращаться за совѣтомъ только къ старой живописи, и только она поможетъ ему выяснитъ,

чѣмъ достигнуть тотъ или иной камертонъ. Природа тутъ не поможетъ.

Идею формы можно передать любыми матеріалами, но идею камертона только извѣстнымъ матеріаломъ и въ извѣстныхъ рамкахъ.

---

Изданія Общества Художниковъ

## „Союзъ Молодежи“

**Вячеславъ Егорьевъ и Владиміръ Марковъ.**

**Свирль Китая:** собраніе стихотвореній Китайскихъ поэтовъ съ ихъ біографіями. (*Выидетъ въ первыхъ числахъ января*).

**Владиміръ Марковъ.**

**Искусство острова Пасхи.** Съ иллюстраціями. (*Выидетъ въ первыхъ числахъ января*).

**Сборникъ № 1, Апрель, 1912 г.**

Содержаніе: Влад. Марковъ. Принципы новаго искусства. Китайская лирика въ переводахъ Вячеслава Егорьева. I. Осеннее. II. Дары любви. III. Снѣгъ. I. Школьникъ. Музей современной русской живописи. Э. Спандиковъ—По поводу реферата Сергѣя Боброва „Русскій пуризмъ“. Д. Варварова — Персидское искусство. 6 репродукцій съ китайской скульптуры и индійскихъ миниатюръ. (*Распроданъ*).

**Сборникъ № 2, Июнь, 1912 г.**

Содержаніе: 1. Владиміръ Марковъ. Принципы новаго искусства (продолженіе), 2. Китайская лирика. I. Красная роза. II. Императоръ. III. Начайномъ полѣ. Переводъ Вячеслава Егорьева. 3) Манфестъ футуристовъ. 4. Обращеніе къ публикѣ. 5. Ле-