

Клюющей смѣх из желтых
ядовитых роз,

Возрос
Зигзагом.
За гом
И жуть,
Взглянуть

Отраднo глазу:

Раба
Кбстров

Страдающе—спокойно—безразличных

Гроба,
Домов
Публичных,

Восток бросал в одну пылающую вазу.

СТАТЬИ

I. II. Н. БУРЛЮКЪ.

III. IV. В. ХЛѢБНИКОВЪ.

КУБИЗМЪ.

(Поверхность—плоскость).

Живопись цветное пространство.

Точка, линия и поверхность суть элементы пространственных формъ.

Порядокъ въ которомъ они помѣщены возникаетъ изъ ихъ генетической связи.

Простейшій элементъ пространства есть точка.

Слѣдъ ея—есть линия.

Слѣдъ линіи—поверхность.

Этими 3-мя элементами исчерпываются все пространственныя формы.

Слѣдъ прямой линіи есть плоскость.

Быть можетъ не парадоксомъ будетъ сказать, что живопись лишь въ XX вѣкѣ стала искусствомъ.

Лишь въ XX вѣкѣ мы стали имѣть живопись какъ искусство—ранее было искусство живописи, но не было живописи-Искусства. Принято называть, питая нѣкоторое снисходительное состраданіе къ безконечнымъ затратамъ на музеи—Эту Живопись (до XX вѣка)—Старой Живописью, въ отличіе от Живописи Новой.

Эти опредѣленія сами собой указываютъ какъ всѣми, даже самыми Темными и неинтересующимися Духовностью, уже постигнута безконечная пропасть, павшая между вчерашним и сегодняшним днем живописи. Безконечная пропасть. Вчера мы не имѣли искусства—Сегодня у насъ есть искусство. Вчера оно было средством, сегодня оно стало цѣлью. Живопись стала преслѣдовать лишь Живописныя задачи. Она стала жить для себя. Жирные буржуа—оставили художника своим позорным вниманіем и вот этот магъ и чародѣй имѣет возможность уйти къ заоблачным тайнам своего искусства.

Радостное Одиночество. Но горе тѣм, кто пренебрегает свѣтлыми родниками откровеній высшихъ настоящаго дня. Горе тѣмъ, что отказываются отъ глазъ своихъ, ибо Художники сегодняшняго дня—вѣще очи человѣчества. Горе тѣмъ, что довѣряют своей способности, не превосходящей таковую достопочтенныхъ кротовъ!.. Тьма пала на души ихъ!..

Живопись ставь самоцѣлю, сама въ себѣ нашла безконечное количество далей и устремлений — И предъ удивленными глазами случайныхъ зрителей, хохочущихъ на современныхъ выставкахъ (уже съ опаской и почтеніем) развернула такое количество различныхъ теченій—Что одного ихъ перечисленія сейчасъ бы хватило для цѣлой крупной статьи.

Можно смѣло сказать, что предѣлы Этого искусства Свободной Живописи расширены за 10 лѣтъ XX вѣка такъ, какъ не мнилось за все время существованія ея прежняго!

Между этими теченіями Новой Живописи самое Эпатирующее глазъ зрителя представляетъ Направленіе, определенное словомъ Кубизмъ.

Теоретическимъ обоснованіемъ какового я сейчасъ и хочу заняться—тѣмъ самымъ Поставивъ растерявшееся сужденіе современнаго „почитателя“ искусства на твердую и болѣе, мнѣе вѣрную почву.

Изслѣдуя творчество прежнихъ живописцевъ напримѣръ Гольбейна и Рембрандта, мы можемъ вывести слѣдующія положенія. Эти 2 художественныя темперамента природу понимаютъ: Первый главнымъ образомъ какъ линію.

Второй какъ извѣстный комплексъ свѣтотѣни. Если для перваго краска является лишь трудно упразднимымъ, по традиціи, пособіемъ къ рисунку (контуръ), то для втораго рисунокъ, (контуръ), линія являются неприятной особенностью искусства его времени. Если Рембрандтъ беретъ въ руки иглу, то его рука спѣшитъ провести цѣлый лѣсъ линій, чтобы въ этомъ дымномъ пятнѣ офорта исчезло „кратчайшее разстояніе между двумя точками“ Первый преимущественно Рисовальщикъ. Рембрандт—живописецъ.

Рембрандт: колорист, импрессионист, Рембранд — чувствуетъ плоскость — краски. Но конечно оба являются Слѣпымъ Орудіемъ вещей — оба понимаютъ живопись какъ средство, а не какъ самоцѣль—и у нихъ сознательно не выявлены главные основы Современной Новой Живописи (такъ, какъ это мы видимъ у современныхъ лучшихъ художниковъ).

Тѣ составные элементы, на кои живопись по существу

своей природы распадается: I линія

II поверхность.

(математическое понятіе см. эпитаф.)

III цвѣтъ

IV фактура (характеръ поверхности)

См. ст. фактура.

I и III элементы являлись достояніемъ особенностью, до извѣстной степени, и старой живописи. Но II и IV есть тѣ дивныя страны, открытіе въ природѣ коихъ принесъ намъ для Живописи—лишь сегодняшній день XX вѣка. Раньше живопись Лишь видѣла, теперь она Осязаетъ. Раньше она изображала предметъ въ 2-хъ измѣреніяхъ—теперь открыты болѣе широкія возможности... *) Я не говорю здѣсь о томъ, что принесетъ намъ ближайшій день, (что и теперь уже найдено такими художниками какъ П. П. Кончаловскій, Чувство Зрительной вѣсомости.—Чувство Аромата цвѣта. Чувство длительности цвѣтового момента... (И. И. Машков.)

Я уклоняюсь отъ увлекательной задачи набросать планъ этого вдохновеннаго шествія по пути раскрытыхъ тайнъ и возвращаюсь къ своему предмету.

Чтобы быть въ состояніи понимать Живопись искусство Новую Живопись—необходимо стать на ту точку въ отношеніи къ природѣ, на которой стоитъ художникъ.—Надо Устыдиться—элементарнаго—взгляда бездарныхъ подростковъ на природу—этого исключительно фабульнаго, анекдотическаго отношенія! Надо помнить, что для Художника, для живописи—природа является Исключительно объектомъ зрительнаго Ощущенія. Дѣйствительно—зрительнаго ощущенія утонченнаго и неизмѣримо, сравнительно съ прежнимъ, расширеннаго ассоціативной способностью человѣческаго духа, но уклоняющагося отъ идей грубо—посторонняго типа. Живопись теперь

*) Интересныя попытки такого расширенія обычныхъ методовъ изображенія даетъ Живопись—мало отмѣченной до сихъ поръ русской критикой Александры Экстеръ.

Убѣдительно поставленные вопросы разрѣшенія цвѣтовой инструментки, чувство плоскости и неустаннаго протеста противъ изжитыхъ формъ ставятъ ее въ ряды наиболее интересныхъ современ. художниковъ.

оперирует въ ей единственно доступной области Живописныхъ Идей—Живописныхъ представлений. Вытекающихъ и за рождающихся на этихъ Элементахъ зрительной природы, кои могутъ быть опредѣлены 4 пунктами намѣченными выше.

Человѣкъ, лишенный Живописнаго пониманія природы, глядя на пейзажъ Сезанна „дом“ понимаетъ его чисто анекдотически 1) „домъ“ 2) горы. 3) деревья 4) небо. Между тѣмъ, какъ для художника существовали I Линейное построение II (не вполне осознанное) плоскостное и III красочная инструментовка. для художника были извѣстныя линіи, идущія вверхъ, внизъ, вправо, влево, не было дома, деревьевъ... а были пятна извѣстной красочной силы, характера И. только

И прежняя Живопись, иногда, какъ будто, была не далека отъ пониманія природы какъ Линіи (извѣстнаго характера, извѣстнаго напряженія) и цвѣта (природа какъ рядъ красочныхъ пятен—это относится Только къ Импрессионистамъ конца XIX в.)—Но Она никогда не задавалась цѣлью изслѣдованія природы зрительной съ точки зрѣнія ея поверхностной сущности. Пониманіе всего, что мы видимъ, только какъ рядъ извѣстныхъ опредѣленныхъ Сѣченій различныхъ Плоскостей поверхностей возникло лишь въ XX вѣкѣ подъ общимъ именемъ Кубизма. Какъ и все, кубизмъ имѣетъ свою исторію.—Возможно вкратцѣ указать источники этого замѣчательнаго теченія.

I. Если Греки, Гольбейнъ являются какъ бы первыми, кому была доступна линія (сама по себѣ).

II. Если Свѣто—тѣнь (какъ колорит)—фактура—поверхность—мерещились Рембрандту.

III то Сезанну можно приписать первому догадку о томъ—что на природу можно смотрѣть какъ на Плоскость, какъ на поверхность (плоскостное построение). Если линія Свѣто тѣнь, окраски были извѣстны и ранѣе, то Плоскость, поверхность были открыты лишь новою живописью. Также, какъ только теперь была постигнута вся неизмѣримая важность Фактуры въ живописи.

Переходя къ болѣе детальному рассмотрѣнію Образцовъ плоскостнаго изслѣдованія природы въ картинахъ созданныхъ современными художниками—переходя къ нѣкоторымъ

построениямъ теоретическаго типа, вытекающимъ изъ взгляда на природу—Какъ плоскость и поверхность—мнѣ хочется отвѣтить на вопросъ, который долженъ быть теперь рассмотренъ въ началѣ каждой статьи посвященной Теоріи Новой Живописи. „Скажите, какое имѣетъ значеніе установленіе опредѣленныхъ названій Опредѣленныхъ Живописныхъ Канонов, размѣровъ всего того, что Вами же было названо Установленіемъ Живописнаго Контрапункта. Вѣдь—картины современныхъ художниковъ не дѣлаются отъ этого болѣе лучшими или цѣнными“... Любятъ еще добавлять „ахъ, я такъ не люблю говорить о Живописи, я люблю это искусство“.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ художники не простили бы себѣ разговора о цѣляхъ, задачахъ, о сущности Живописи. Времена перемѣнились. Въ наше время не быть теоретикомъ живописи это значитъ отказаться отъ ея пониманія.—Центръ тяжести въ этомъ искусствѣ перенесен. Раньше зритель былъ зѣвакой уличнаго событія, теперь онъ какъ-бы принимаетъ къ магическимъ стекламъ Высшаго Зрительнаго Анализа. Зримой Сущности насъ окружающей. Никто не называетъ чудачкомъ Ломоносова повелѣвшаго быть въ русскій языкъ стихотворнымъ размѣромъ—Никто не поражается „безполезной“ работѣ ученаго пытающагося извѣстнымъ образомъ строго классифицировать явленія органической или неорганической природы опредѣленнаго типа. Какъ-же Вы хотите отъ меня, коему дѣло живописи Новой превъше всего, чтобы я, ходя по музеямъ, по выставкамъ, глядя на безчисленныя собранія Живописи, не пытался распредѣлить образцы этого милаго искусства какимъ либо инымъ образомъ, какъ чисто дѣтское раздѣленіе по роду изображенія: Жанръ, портретъ, пейзажъ, животные, и т. д. и т. д. какъ дѣлаетъ это гн Бенуа. Вѣдь тогда въ такой живописи должны быть отнесены подъ рубрикой неизвѣстнаго мастера и фотографическіе портреты къ отдѣлу этого же наименованія. Нѣтъ, давно уже пора понять, что классификація, едино-возможная, живописныхъ произвед. по тѣмъ элементамъ, кои при ближайшемъ изслѣдованіи явствуетъ, породили живопись дали ей Жизнь.

Давно уже извѣстно, что важно не что—а какъ—т.е. какіе принципы, задачи руководили художникомъ при созда-

нии им того или другого произведения! Необходимо установить, на почвѣ какого канона возникло (произведение) оно! Необходимо вскрыть живописную природу его! Точно должно указать, что въ природѣ явилось цѣлью, Такъ страшно влекшей автора данной картины. И изслѣдованіе живописныхъ явленій будетъ тогда Научной критикой предмета. И зритель тогда не будетъ растеряннымъ врагомъ новаго искусства. Этотъ несчастный зритель, только что вырвавшийся изъ застѣнка бульварной—самонадѣянно-идіотической критики нашихъ газетъ и журналовъ. Критики, что долгомъ своимъ считаетъ не учиться у художника, а поучать его. Не занимаясь самому искусствомъ у насъ многими серьезно считается возможнымъ учить художника, Что онъ долженъ дѣлать и какъ онъ долженъ дѣлать!.. Такихъ крѣпколобыхъ зубровъ—я лично еще самъ встрѣчалъ...

Линія есть слѣдъ сѣченія 2-хъ плоскостей...

Плоскость можетъ пересѣкаться съ другой по прямой, и по кругу (поверхность).

Отсюда вытекаютъ: I собственно кубизмъ—и II Рондизмъ.

Первый являетъ изслѣдованіе природы съ точки зрѣнія—плоскостей сѣкущихся по прямымъ линіямъ, второй—оперируетъ съ поверхностями характера шара.

Гармоніи—противуполагается дизгармонія...

симметрии— диссимметрия...

конструкціи—противуполагается—дисконструкція.

канонъ можетъ быть конструктивнымъ

канонъ можетъ быть дисконструктивнымъ.

конструкція—можетъ быть смѣщенной или же сдвинутой. Кононъ сдвинутой конструкціи.

Существованіе въ природѣ зрительной поэзии—старинныхъ полуразрушенныхъ башенъ и стѣнъ—указываетъ на существенную реальную силу господства этого характера красоты.

Сдвигъ можетъ быть линейный

Сдвигъ плоскостной

Сдвигъ можетъ быть частнымъ—одномѣстнымъ и общимъ...

Сдвигъ можетъ быть красочнымъ—(чисто механическое понятіе).

Академическій канонъ выдвигалъ: симметріи пропорціи—плавность—или же что тоже гармонію.

Новая живопись указала на существованіе параллельное неуничтожающее первой Канонъ второго канона сдвинутой конструкціи

1) дизгармонія (не плавность)

2) диспропорція

4) красочный диссонансъ

3) дисконструкція

Всѣ эти понятія вытекаютъ изъ разсмотрѣнія произведеній Новой живописи. Пунктъ 3) былъ мной расчлененъ и разсмотрѣнъ уже выше. Какъ кубизмъ, такъ и Рондизмъ, могутъ базироваться на всѣхъ 4-хъ этихъ основныхъ понятіяхъ Канона Сдвинутой Конструкціи.

Но и Кубизмъ и Рондизмъ могутъ жить и развиваться на почвѣ Академическаго Канона..

Примѣчаніе. Противовѣсъ Академическому Канону жившему за счетъ (плавности) гармоніи, пропорціи, симметріи, былъ и ранѣе: всѣ варварскія Народныя искусства построены отчасти на существованіи этого II канона (сдв. Конон. *). Определенное разсмотрѣніе нашего отношенія къ этимъ искусствамъ какъ къ сырому матеріалу для творческой души художника нашего времени завлекло бы насъ черезъ-чуръ далеко.

Примѣчаніе къ примѣчанію. Въ противоположеніе Академическому Канону понимающему рисунокъ какъ определенный размѣръ теперь же нами можетъ быть установленъ канонъ—Свободнаго рисунка.

(обаяніе дѣтскихъ рисунковъ именно и зиждется на полномъ въ этихъ вещахъ выявленіи сего канона; Картины и рисунки В. В. Кандинскаго. Рисунки Владимира Бурлюка.

Портреты П. Кончаловскаго и И. Машкова—„Солдатекия“ Картины М. Ларионова являются лучшими примѣрами Свободнаго рисунка... (такъ же какъ и послѣдніе вещи Н. Кульбина).

въ поэзии апологіей является *vers libre*—единственнымъ и прекраснѣйшимъ представителемъ котораго въ современной поэзии является Викторъ Хлѣбниковъ.

Примѣчаніе II-е. Въ задачу статьи не входитъ разсмотрѣніе обширной области понятій (живописи). Линіи.

Цвѣтовой инструментовки. каковыя должны явиться предметомъ отдѣльныхъ изслѣдованій.

ФАКТУРА.

Живопись—цветное пространство. (Не есть-ли музыка цветное время?) Не подобны ли картины дивным невѣдомымъ странамъ раскинувшихся подъ ногами твоими, летунъ современности? Синія пятна озеръ—золотые щиты брошенныхъ межъ зелени мѣдныхъ кольчугъ лѣсовъ—золотыя поля—спѣлые хлѣба. Капли крови—Черепичныя кровли—черепашия спины.

Не правъ былъ Рембрандтъ, говоря—смотрѣвшимъ картину близко „не нюхай, не нюхай—она воняетъ“

Хотимъ теперь пойти по плоскостямъ застывшихъ цветныхъ лавъ, впаявшихъ и киноварь и черно красный крапъ лакъ и небесный кобальтъ, цветныхъ лавъ навѣки сохранившихъ неровностями чела своего картину титаническаго разбѣга, водоворота силъ подъема, вдохновеній. Не море ли это, съ волнами подъятыми къ небусь бѣлой пѣной ударовъ желѣза сѣдого старика—съ пятнами жемчужными, отъ чернаго до свѣтло зеленого внезапно остановившееся—закрѣпивъ картину бунта и своеволия. Творческихъ дерзаний и порывовъ.

Картина. Плоскость. *) „Glaces dans des cadres anciens, Louis XV et Louis XVI, dans l'ovale d'or fané cerclait le miroir comme une soucoupe de feuilles d'octobre la margelle d'un puits“... Вотъ отношеніе рамы и плоскости картинной.

Цветовая инструментовка картины. Построенія цветовыя—опредѣленія: мажорныя гаммы цвета минорныя.

Для того, чтобы понимать прошлое и настоящее. Отнюдь не для того, чтобы стреножить наши полеты въ грядущемъ. Жалкія разсужденія предшественниковъ именуемая „Исторіей Искусствъ“ собраніе анекдотовъ, существованіе такихъ абсурдовъ, какъ предметная система при обзорѣ художеств. явлений см. ист. искусств. издаваемую А. Н. Бенуа.

Примѣчаніе. Именно всегда и занимались или бессмысленнымъ нагроможденіемъ анекдотовъ, фактовъ—или же попытками обуздать свободу творчества въ грядущемъ чудѣ завтрашняго дня, отринувъ отъ себя спокойную методическую

работу научно поставленную, изученія фактовъ и явлений живописи по природѣ ихъ происхожденія:

Плоскость картины: Фактура (характеръ поверхности картины). Живопись пластически граничить со скульптурой. *) (въ Египтѣ была намѣчена уже когда то эта возможность... Русскій народный пряникъ.)

Плоскостное построеніе въ картинѣ.
Линейное построеніе.

I Линія—какъ единица.

II Линейныя соотношенія.

*) перспектива занималась отчасти разработкой этихъ явленій—формально и болѣе примѣнимо къ математикѣ чѣмъ искусству Живописи.

Цветовая Инструментовка

I цветъ (краска) какъ единица.

II соотношеніе красокъ.

Вотъ каковой является въ Наше время задача изслѣдованія предмета Живописи. Чтобы уяснить себѣ тотъ путь на который вступило Свободное Творчество Новой Живописи. Заключенныя подъ замокъ разсужденія объ идейномъ содержаніи картинъ. Живопись ароматовъ цвета.

Не суть ли краски—цветной зримый медъ этихъ радостныхъ чудъ?

Но въ этихъ строкахъ мы все вниманіе наше хотимъ посвятить топографическому изслѣдованію картинъ, этихъ прекрасныхъ ликовъ творчества *) (не накладываетъ ли на нихъ время—Паукъ съѣсть свою—лики, нацарапанные иглами тонкихъ когтей времени—столѣтій).

Поэтъ—создавшій цѣлые города изысканныхъ чувствъ посвященныхъ розѣ—безконечные взгляды...

Ученый, изучающій цветокъ съ лупой и ланцетомъ... вотъ отношеніе между тонкимъ зрителемъ и нами...

Мы считаемъ долгомъ научной критики разсматривать Предметъ восторга не въ душѣ зрителя, творца,—а въ самомъ себѣ. Изучать поря ту почву, изъ которой возникаютъ тон

чайшія переживанія зрителя. Пора изучить горнь и матеріалы горенія тайнь воздѣйствія искусства Живописи на душу. Теперь я приглашаю Васъ заняться изысканной петрографіей—этихъ тайныхъ маленькихъ дивныхъ странъ, гдѣ смѣшаны горы, равнины, пропасти, матовость, металлическіе блески—этихъ красочныхъ пространствъ, созданныхъ способностью человѣка видѣть, этихъ эссенцій зрѣнія-картинъ.

Теперь пришло время установить или, вѣрнѣе сказать, изъ нѣкоторыхъ намековъ, данныхъ Новымъ творчествомъ, вывести Живописные Размѣры (о поэзіи), живописные Ордера (о архитектурѣ) контрапунктъ (о музыкѣ) Несомнѣнно одно: результатомъ изученія Живописи Современной—изслѣдованія живописи прежней—Новой Живописи и старой Живописи Не можетъ не явиться въ наше время Наконецъ установленіе (какъ выводъ изъ прошлаго—давъ свободу грядущему)

Чтобы изслѣдуя предметъ Живописи, охватить и исчерпать его весь — Результатомъ правильнаго рѣшенія задачи явится установленіе, Можетъ быть на время, исчерпывающаго Контрапункта Живописи (*) въ Широкомъ смыслѣ этого слова).

Намъ могутъ возразить, что не пришло еще время—такого отношенія къ вопросу Живописи — многіе еще или совсѣмъ не занимались или не готовы. Для нихъ есть прекрасная передѣланная нами поговорка „Одинъ семерыхъ не ждетъ“

Вѣдь онъ этотъ Коллективный одинъ—(они подали другъ другу руки) уходитъ въ этотъ открытый уже завтра день и ему ли идущему къ солнцу (этотъ буйный спѣлый экспрессъ)—ожидать жалкихъ критиковъ третьяго класса не связавшихъ еще потными торопливыми руками своихъ растерянныхъ мыслей.

Много мы еще пройдемъ станцій съ такими же безнадежно опоздавшими—отсталыми отъ времени, проспавшими и гуль колесъ и тріаду очей бѣгушаго впередъ... *)

Возьмите нашихъ художественныхъ—(именно художественныхъ критиковъ Бенуа, Ростиславовыхъ, Грабарей, Яблоновскихъ,

Перейдемъ наконецъ къ изложенію Перваго Пункта —

Живописнаго Контрапункта—Петрографіи Живописи.

Изученіе—Поверхности—ея Характера
картины

и структуры поверхности...

Плоскость картины: можетъ быть

А. Ровная и В. Неровная

А. Ровная плоскость

I { Можетъ быть сильно блестящая, блестящая, мало-блестящая—Мерцающая.

II Плоскость картины м. б. матовая.

По характеру блеска I группа возможна въ дѣленіяхъ

1) металлическій блескъ

2) стеклянный блескъ

3) жирный блескъ

4) перламутровый блескъ

5) шелковистый блескъ.

В. Неровная плоскость

I Занозистая поверхность

II Крючковатая поверхность

III Землистая поверхность

(матова и Пыльная).

IV раковистая поверхность, (плоско, . глубоко...)

крупно и мелко-раковистая

совершенно и несовершенно раковистая.

Структура поверхности картины *)

I Зернистая

II волокнистая

III слоистая.

Вотъ сухой скелетъ единственно возможной классификаціи произведеній живописи по фактурѣ.

Этой зимой въ одно изъ посѣщеній Галереи Западно-Европейской Живописи С. И. Шукина—я внимательно разсматривалъ „Руанскій Соборъ“ К. Монэ.—Здѣсь близко подъ стекломъ росли мхи—нѣжно окрашенные тонко оранжевыми, лиловатыми, желтоватыми тонами, казалось и было на самомъ дѣлѣ—краска имѣла корни своихъ ниточекъ—онѣ тянулись

*) въ данномъ случаѣ мы говоримъ о красочномъ слоѣ картины.

вверхъ отъ полотна—изысканно ароматные. «Структура волокнистая (вертикально)» подумалъ я—«нѣжныя нити дивныхъ и странныхъ растений».

Здѣсь же въ сосѣдней залѣ висѣлъ носитель Галльскаго духа—представитель народа въ составъ крови котораго вошли и древніе Киммеріане жившіе здѣсь когда-то (120 л. до Р. Х.) гдѣ я пишу эти строки—Сезаннъ, о живописи котораго можно сказать, что она по Структурѣ своей типично Слоистая.

Если живопись перваго Органической міръ то живопись втораго неорганической.

Сезанна картины цвѣтныя камни: Сланцы разрѣзанные острыми мечомъ.

Перейдя къ характеру Фактуръ опять—мы зададимъ вопросъ въ Живописи Старой опуская изъ вниманія нашего жалкихъ вырожденъ дожившихъ до нашихъ дней, представителей Современной академической и реальной живописи—обратимся лишь къ живописи Мертвой—старой посмотримъ, была ли ей извѣстна Фактура и ея роль значеніе въ искусствѣ живописи. Да, конечно. Современная Новая живопись вся самоцѣль—Прежняя—средство, иногда достигавшее цѣли, для передачи внѣшняго вида предметовъ—бывшая на службѣ то у государства, то у церкви, то у Мецената (замѣнявшая фотографію). Въ многочисленныхъ руководствахъ старинной живописи—опредѣленно рекомендуется: тѣни писать гладко (подмалевывая теливердою) свѣта писать густо—накладывая выпукло блики. Разсматривая сами произведенія Картины—можно легко замѣтить, что художники и тогда еще чувствовали важность фактуры какъ таковой въ своихъ картинахъ и сильныя оригинальныя индивидуальности въ Живописи отмѣчены оригинальной фактурой. Рембрандтъ, Монтичелли, Ванъ Гогъ, Сезаннъ, Писсаро, Тиціанъ, Рибейра, Караваджіо и мн. другіе являютъ много интереснаго и неожиданнаго и обзорніе ихъ картинъ—съ точки зрѣнія Фактуры—могло бы послужить содержаніемъ отдѣльнаго сочиненія. Но Фактура въ Живописи прежней является лишь какъ нѣчто Случайно привнесенное—она не является самоцѣлью. Новая Живопись—самодовлѣющее бытіе ея откры-

ваютъ иныя цѣли, иныя возможности. Творчество многихъ современныхъ художниковъ быть можетъ возможно воспринять, Отрѣшивъ въ ихъ картинахъ Фактуру отъ всего случайнаго и м. б. ненужнаго. Якулов. Судейкинъ — на примѣр п. в. Цѣнны и нужны лишь этой стороною своего живописнаго бытія.

Фонъ Визенъ, Кнабэ—большое вниманіе обращали на Фактуру (не отвлеченные темами психологическаго типа). П. Н. Крымовъ—давшій образцы рѣдкой землистой поверхности (матова и пыльна)—Представители (въ своихъ прежнихъ вещахъ) крючковой и занозистой поверхностей П. П. Кончаловскій. И. И. Машковъ.

В. Бурлюкъ—давшій вещи въ коихъ выявлена—была совершенно и несовершенно раковистая поверхность. (Слѣдуетъ здѣсь упомянуть и Н. И. Кульбина, о комъ спорятъ и задумываются теперь многіе).

Работавшіе надъ Фактурой В. В. Кандинскій, въ послѣднихъ вещахъ испанецъ Р. Пикассо, Мессанже—Метцингер, (эльзасецъ) и еще нѣкоторые французскіе художники указываютъ на возможность живописныхъ находеній въ этой области живописи, которая для Мазилокъ всевозможныхъ панорамъ и заказныхъ портретовъ—была совершенно закрытой. Они одѣвали свои картины лощеной крашеной клеенкой—‘между тѣмъ какъ картины настоящихъ художниковъ одѣты то нѣжной какъ пухъ дѣвѣхъ щечекъ кожей, то тонкими пластинками старинной бронзы изъѣденной временемъ, то напоминаютъ гладь замезшаго озера—то пушистую шкуру диковиннаго звѣря!..

Живопись стала Свободной... раньше бывъ на побѣгушкахъ у дурнаго вкуса толпы—теперь она превратилась въ гордаго ко всему мірскому пророка... Въ самой себѣ она находитъ и свои силы и свое значеніе... Ничто въ самой себѣ она не считаетъ ничтожнымъ. Безконечно вѣря, что Ея Жизнь, ея силы въ любви и (безконечномъ использованіи) 3-хъ элементовъ:

Фактуры.

Линіи. (построеніе), Плоскости.

Краски. (построеніе).

Примѣчаніе I. Чтобы хотя отчасти уяснить себѣ всю важность фактуры указываю любителям офорта—на разницу о вкусовомъ (зрительномъ) впечатлѣніи отъ настоящаго оттиска съ хорошей доски и фотографической уже репродукціи съ оттиска.

Указываю любителямъ живописи— на мощно написанный (цѣлыя горы красокъ) портретъ старика кисти Рембрандта. и поза, хотя бы воображенную идеальную идентичную цвѣтную репродукцію (отсутствіе поверхности фактуры сдѣлает—копію, идеальную, безцѣнной!)

Это понято фабрикантами дешевыхъ лубковъ и открытых писемъ—дѣлающихъ вдавленія на своихъ издѣліяхъ съ наивной мыслью, чтобы было похоже на «настоящую» Живопись.

Примѣчаніе II. Развитіе Свободной Новой Живописи повлечет за собой несомнѣнно развитіе дальнѣйшее Фактуры и м. б. недалеко то время когда для многихъ картин Она одна будетъ служить предметомъ цѣли.

Примѣчаніе III. Нельзя ли найти Фактурой—объясненіе тому, что часто время «царапаная» картины улучшаетъ ихъ. (Картины Необозримаго Пластическаго изображенія прошлыхъ вѣковъ).

Примѣчаніе IV. Примѣненіе Фактуры въ иконописи иррской при письмѣ яичными красками достигалось выбиваніемъ и выдавливаніемъ узоровъ въ толщѣдерева под Живописью.

Примѣчаніе V. Писавши эту статью помнилъ, что гдѣ то А. Н. Бенуа въ своей русской живописи говоря о Левитанѣ—распространился о «чистой живописи» открываю книгу, думаю навѣрно что нибудь есть о фактурѣ, о красочной инструментовкѣ о линейномъ построеніи.

„Онъ настоящій живописецъ, одинъ изъ немногихъ русскихъ художниковъ, Левитанъ умѣлъ наслаждаться краской и кистью, умѣлъ не только правильно (!), но и красиво писать. Всѣ его картины, сами по себѣ, явленія чисто живописнаго характера стр. 230.

(внесъ въ черствый реализмъ живительный духъ поэзіи 226. превосходящій На страницѣ 229 Кольцова Тургенева и

Тютчева и на этой же страницѣ опредѣленно указывается что „Левитанъ не Барбизонецъ и не голландецъ и не импрессионистъ (!?) о чемъ конечно только жалѣть можно... что, онъ лепеталъ на вяломъ и скучномъ языкѣ Шишкиныхъ и Киселевыхъ“ (стр. 228) и не смотря на это „картины Левитана чисто живописнаго характера“. „Поэтому такъ трудно о нихъ говорить, а легко отдаваться „ихъ необъяснимому (!?) очарованію. Употребляя Псевдо техническія выраженія, излюбленныя художеств. критик. можно было бы сказать, что Живопись Левитана Сочная и Жирная что смѣлый Живописецъ и гибкій его мазокъ всегда ударялъ кстаы, что его краски отличаются необычайной свѣтящейся яркостью и правдивостью и т. д. Живопись вся изъ одного куска: цѣльная могучая гармоничная“...

Вотъ все, что могъ сказать извѣстный художественный критикъ о живописи мастера такъ ему милаго и цѣннаго. Въ этихъ критическихъ странахъ видно что уваж. критикъ и не предполагаетъ существ. фактуры, существ. цвѣтовой инструментовки и т. п. Онъ (-Бенуа) проглядѣлъ и не сумѣлъ выявить черты семитизма въ цвѣтовой гаммѣ Левитана, эту пунктуальность при работѣ кистью—весь восточный южный привкусъ его творчества. Все то что даетъ право намъ Левитана Какъ Живописца считать такимъ же французскимъ мастеромъ какъ и русскимъ.

Не умаляя его значенія въ старой Европейской живописи, конечно только и сравнивая, родившагося въ Россіи художника, лишь съ Казеномъ, Каламомъ, мюнхенцами реалистами, (всѣми глядѣвшими на природу сквозь мутныя очки школы,) но ни какъ не съ Барбизонцами, не Сислеемъ, Писсаро или другими искренними и живыми душами.

Именно Левитану по типу быть можетъ и найдется мѣсто въ нѣмецкой школѣ, такъ же какъ Шишкину научившемуся тамъ въ Дюссельдорфѣ премудрости живописи какъ и всѣмъ неисчислимымъ Крижицкимъ, Богаевскимъ, Киселевымъ, Латри, Бродскимъ, загромождающимъ наши выставки своей ученой пачкотней.

Да съ такой критикой какъ критика г-на Бенуа—далеко е уѣдешь—о „чистой живописи“ онъ не можетъ сказать ни-

чего кромѣ избитыхъ словъ (самъ признался) О чемъ же тогда долженъ говорить художественный критикъ, если онъ говоритъ о картинахъ?

III. ОБРАЗЧИКЪ СЛОВОНОВШЕСТВЪ ВЪ ЯЗЫКЪ.

Спѣшу высказаться, М. Г., по весьма замѣчательному, Вами затронутому вопросу.

„Летатель“ удобно для общаго обозначенія, но для сужденія о данномъ полетѣ лучше брать „полетчикъ“ (переплетчикъ), а также другія имѣющія свой каждое отдѣльный оттѣнокъ напр., неудачный летунъ“ (бѣгунъ) „знаменитый летатай“ ходатай, оратай и летчій (кравчій, гончій). Наконецъ, еще возможно „лтець“, лтица, по образу чтець (читатель). „Летское—дѣло“—воздухоплаваніе.

Въ смыслѣ удобнаго для полета прибора можно пользоваться „лѣткій (мѣткій), напр., „знаменитая по своей лѣткости снасть Блеріо“

Для женщинъ удобно сказать „летавица“ (крас., плясавица).

Отъ лѣткій ср. ст. лѣтче, летчайшій въ мѣрѣ неболетъ“ Первакъ воздухоплетенія (чтецы)—летчайшина или лѣтивѣйшій изъ русскихъ, летивѣйшина. г. Петербурга.

Читать. чтеніе—летать лтеніе.

Сидящіе въ воздухолетѣ люди (пасс.) заслуживаютъ имени „летоки“ „Летоковъ было 7“ ходок. игр.

Полетная снасть, взлетная снасть—совокупность нужныхъ вещей при взлетѣ или полетѣ.

Самыя игры летанія слѣдуетъ обозначить „летѣ“ (бѣга.)

Явленіе лета, а также общая постановка дѣла можетъ быть обозначена „летежъ“, напр., „Успѣхи русскаго летежа 1909 г.“ „Летежъ длился недолго.“

Общая сложность воздухо (небо) хода можно обозначить

Летава (держава), „Русская военная и торгово-промышленная летава надъ сѣверомъ міра“.

сл. „Летава“ можетъ употребляться въ смыслѣ „Эскадра“.

„Летава Японіи“ Двѣ летава встрѣтились готовыя къ бою.

Народы искусные въ воздухоплаваніи и способные въ

немъ можно обозначить „летутные народы“. „Летавное общество.“

„Опасности летобы“ (учоба, злоба), какъ явленіе людской жизни. Летога—воздухоплаваніе какъ проявленіе дѣятельности жизни.

„Летѣли“, всякій снарядъ летательный (свирѣль) качели „Блеріо перелетѣлъ на своихъ летеляхъ Ламаншъ.“

„Необходимое для него летло въ смыслѣ снасти (весло) Летины (имянины) день полета, мы были на летиныхъ; первины летинъ.

„Летало“—авиаторъ извѣстный за границей летало Гюйо. Летачество. „Летская дружина“ „Летья година.“

Летьба—мѣсто и дѣйствіе полета—воздухпл. паркъ

Летьбище—аэродромъ. Летьбищенская площадь.

Летище, летовище—снасть. и воздухо плавательнае приборъ. вообще мѣсто связанное съ полетомъ.

Леталище—леталище костюмъ летока.

Летня—корзина для летоковъ.

Лѣтка (однолѣтка,) дрожки—двуколка машина воздухоплав.

Летка Блеріо. пятилетка

„Двукрылка“

„Небесные казаки“—воздушное казачье войско.

Летежная выставка.

Летистый снарядъ

Летизна—способность летѣть

Летоука—ученіе о полетахъ: леторадость. Летожалость

Летоужась. Летій богъ—Стрибогъ—богъ воздухоплаванія.

Летучій полкъ—воздушная дружина.

Летомая высота—высота возможнаго подъема.

„Летлый заводъ“ летлый снарядъ.

Летлая рѣка—воздушныя теченія, пути полета.

Лето, летеса—дѣла воздухоплаванія

„Русскія летеса“ Летесная будущность.

Корни парить, рѣять годны для снастей тяжелѣе воздуха.

Воздухо-паритель. Парезъ длился не долго.

паривый Начались парины въ воздухѣ надъ летьбищемъ

Леточъ (свѣточъ)—воздухопл. приборъ

„Тат. взлетѣлъ на своемъ леточѣ“.

Парило—снарядъ для паренія въ воздухѣ
(планеръ)
Парьба. Паручестъ. Парины
Взмывъ (взмывать) время устремленія къ верху.
Сторъ время наибольшаго развитія скорости въ полетѣ
Рѣялка—снарядъ для рѣянія.
рѣйбище—мѣсто движенія въ небѣ.
Рѣюнъ рѣйочъ приборы для рѣянія. Рѣязъ.
Неборѣязъ
Неборѣнь—путь въ небѣ.
Махъ разстояніе пробѣгаемое прибоомъ въ одинъ тол-
чекъ крылій. Крыломахъ—летащій съ

IV. ВЗОРЪ НА 1917 годъ

Испанія 711	Египетъ 672
Россія 1237	Карфагенъ 146
Вавилонъ 587	Авары 796
Иерусалимъ 70	Византія 1453
Самарія 6 по Р. Хр.	Сербія 1389
Индія 317	Англія 1066
Израиль 723	Корея 660
Римъ 476	Индія 1858
Гунны 142	Индія 1526
Египетъ 1517	Іудея 134
Вандалы 534	Нѣкто 1917

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Велимиръ Хлѣбниковъ	5—57.
Бенедиктъ Лившицъ	59—64.
Николай Бурлюкъ	65—73.
Давидъ Бурлюкъ	75—78.
В. В. Кандинскій	79—83.
А. Крученыхъ	85—88.
Владимир Маяковскій	89—92.
Н. Бурлюкъ и В. Хлѣбниковъ	93—112.

Пощечина Общественному Вкусу.

*Дорогой Карлосъ
Землепользу отъ этого
въ сражении (в селѣ
сражении в селѣ у селѣ
дн. дн.) к Солерному*
Д. Бурлюкъ, Н. Бурлюкъ, *ее сестра*
А. Крученыхъ, В. Кандинскій,
Б. Лившицъ, В. Маяковскій, *(1912-06-17)*
В. Хлѣбниковъ.

*на даруемъ намъ
и с раба обидею
идею доидею
следующей юбилейного года*

Изданіе Г. Л. Кузьмина.

14/12 - 1912

АВ