

**27 сентября 1898 г. С.-Петербург.**

#### **ХРОНИКА**

Нотариус города С.-Петербурга Константин Рерих увольняется, согласно прошению, от должности.

Нотариусом г. С.-Петербурга назначается присяжный поверенный округа С.-Петербургской судебной палаты Яков Сахар.

*Биржевые ведомости. 1898. 27 сентября/9 октября. № 263.*

**30 сентября 1898 г. С.-Петербург.**



Императорский Археологический институт в Санкт-Петербурге, основан в 1877 г.  
(Здание, в котором находился Институт, современное фото)

#### **ХРОНИКА**

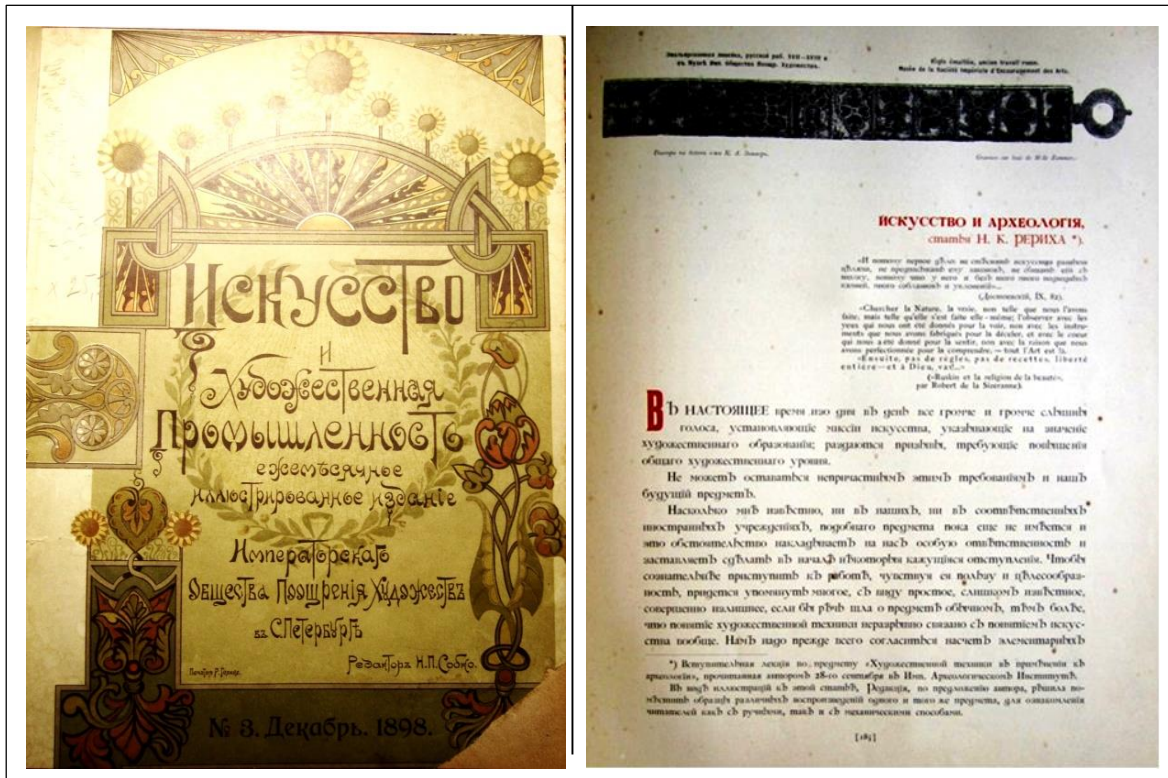
Вчера, 28-го сентября, в Археологическом институте художником Н.К. Рерихом была прочитана вступительная лекция по введённому с настоящего года предмету: “Художественная техника в применении к археологии”. Лектор рассмотрел взаимоотношения науки и искусства вообще и археологии в исторической живописи в частности. Между прочим, была намечена программа будущих занятий, теоретическая часть которых будет состоять в ознакомлении с художественно-археологическим делом на Западе, с делом иконописным, с реставрацией масляной живописи, с основами мозаики, с делом печатным и перспективою, а практическая – в разнообразном рисовании, письме красками и лепке. Лекция вызвала одобрение; предложение практических занятий встречено сочувственно.

*Новое время. 1898. 30 сентября/12 октября. № 8115.*

\*\*\*\*\*

**Вступительная статья по предмету  
"Художественная техника в применении к археологии", прочитанная Н.К. Рерихом  
28-го Сентября  
в Императорском Археологическом институте.**

*(Искусство и художественная промышленность. 1898. Декабрь. № 3. С. 185-194.)*



**ИСКУССТВО И АРХЕОЛОГИЯ**

"И потому первое дело: не стеснять искусства разными целями, не приписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней, много соблазнов и уклонений" ...

*(Достоевский, IX, 82)*

"Chercher la Nature, la vraie, non telle que nous l'avons faite, mais telle qu'elle s'est faite elle-même; l'observer avec les yeux qui nous été donnée pour la voir, non avec les instruments que nous avons fabriqués la déceler, et avec le coeur qui nous a été donné pour la sentir, non avec la raison que nous avons perfectionnée pour la comprendre, - tout l'Art est là.

Ensuite, pas de règles, pas de recettes, liberte entière - et à Dieu, vat!..."

*("Ruskin et la religion de la beauté", par Robert de la Sizerannt.)<sup>1</sup>*

**В** настоящее время изо дня в день всё громче и громче слышны голоса, устанавливающие миссии искусства, указывающие на значение художественного образования; раздаются призывы, требующие повышения общего художественного уровня.

Не может оставаться не причастным этим требованиям и наш будущий предмет.

Насколько мне известно, ни в наших, ни в соответственных иностранных учреждениях подобного предмета пока ещё не имеется, и это обстоятельство накладывает на нас особую ответственность и заставляет сделать в начале некоторые кажущиеся отступления. Чтобы сознательнее приступить к работе, чувствуя её пользу и целесообразность, придётся упомянуть многое, с виду простое, слишком известное, совершенно излишнее, если бы речь шла о предмете обычном, тем более что понятие художественной техники неразрывно связано с понятием искусства вообще. Нам надо, прежде всего, согласиться насчёт элементарных основ искусства, значения науки для художества и других необходимых вопросов, т. е., иначе говоря, надо поднять определённое знамя.

Многие стороны археологии до того поэтичны, что археолог не может не быть художником, хотя бы только в душе, а потому не сомневаюсь в том, что вижу перед собою лиц, любящих искусство и всё до него относящееся.

Если только история искусств, со входящими в состав её понятиями древней художественной техники, - наука, то из заглавия нашего предмета надо заключить, что он явится равноправным подданным двух столь противоположных областей, каковы наука и искусства, и непрестанно должен будет перемещаться с одной территории на другую.

Не правда ли, при упоминании параллели искусства и науки получается какое-то странное, угарное впечатление; вспоминаются уже посеянные споры: об искусстве для искусства, утилитарном направлении, несогласимости законной науки с незаконным художеством, несовместимости деятельности художника и учёного и прочие вопросы *noli me tangere*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> "Искать Природу, настоящую, не такую, какой мы её сделали, а такую, как она есть сама по себе, на самом деле; наблюдать за ней не с помощью инструментов, которые мы изобрели, а глазами, данными нам, чтобы её видеть, и сердцем, данным нам, чтобы её чувствовать, а отнюдь не разумом, усовершенствуемым нами в попытках понять её - в этом и состоит искусство.

Отныне никаких правил, никаких рецептов, полная свобода - и с Богом!..." (*"Рёскин и религия красоты"* Робера де ла Сизеранна)

<sup>2</sup> Не тронь меня, не прикасайся ко мне (лат.). - Ред.

В самом деле, где уж тут говорить о предмете, который, кроме научной стороны, придёт в близкое соприкосновение с искусством, и деятели его хоть до минимальной степени должны будут оказаться художниками, когда одни, подобно Прудону, дают художнику некоторые индульгенции в отношении нравственности, другие, например, Шербюлье, говорят, что художника волнует то, к чему толпа равнодушна, и он холодно относится к тому, что волнует её. В политических событиях его интересует только их внешняя, образная сторона, т.е., иначе говоря, художник оказывается чем-то изолированным, отделённым какою-то китайскою стеною от прочего общества, а в том числе и от учёных. Ренан говорит: "Придёт время, и великий художник станет чем-то ветхим, почти бесполезным; наоборот, учёный будет господствовать больше и больше".

Учение других ещё проще: искусство оказывается вовсе не нужным, занятие поэтов, музыкантов и живописцев - дело пустое. Гомер, подобно теории Платона, должен быть изгнан из государства, как развратитель нравов. К сожалению, подобные взгляды имеют до сих пор не один исторический интерес; нечто похожее можно встретить в обществе довольно часто в обиходе сплошь и рядом искусству приходится выслушивать комплименты не меньшие. У Платона и не могло быть иного вывода о целесообразности занятия художников, ибо подражать какой-то грубой подделке, создавать какую-то тень тени - труд действительно незначительный, но какое же основание у современных гиперкритиков искусства?

Положим, в создании такого отношения к искусству отчасти виноваты сами художники. Они, по замечанию гр. Л. Толстого, подобно богословам различных толков, исключают и уничтожают самих себя. Если искусство представляется самопроизвольным выражением пробудившейся духовной природы, то какое растлевающее влияние на составление понятия искусства должны оказывать легионы невозможных, извращённых произведений, фигурирующих на наших выставках, созданных по принуждению, лишь ради хлеба насущного! Запутывают дело и пишущие об искусстве - они стали до того разноречивы, что трудно в какой-либо иной области встретить столь грубые противоположности, как в области эстетики. Как бы то ни было, но мы искренно сожалеем учёного, занимающегося искусством: "Способный человек и сколько времени попусту тратит", - говорим мы, и говорим даже в случаях весьма серьёзного отношения к искусству. Имя Бородин композитора куда переживёт Бородин учёного, а как в своё время многие сожалели о нём и порицали за трату времени! С другой стороны, попробуй художник-профессионал заняться какой-либо наукой, - а это часто бывает насущностью, потребностью души, и едва он заинтересуется какою-либо отраслью и перешагнёт за границу дилетанства, - сейчас же все его научные начинания относят на счёт его художественной неспособности, бездарности. Классические примеры Леонардо да Винчи и Микеланджело в счёт нейдут, или, в лучшем случае, их считают за каких-то wunderkinder'ов, или неверно толкуют о микроскопическом размере тогдашних наук, дозволявшем такое соединение. До последнего времени скептически относились к научным заслугам да Винчи; теперь же, когда доказана его научная чуть ли не гениальность, - кажется, склонны умалять его художественное значение. Такова непримиримость этих принципов! И научное и художественное значение вместе - вероятно, вовсе невозможно признать!

Если между факторами науки и искусства проводится обыкновенно столь резкая, исключительная грань, то сами понятия выдерживают несравненно большее сопоставление. Истинными учёными область искусства не только не игнорируется, - напротив, она их интересует сильно. Кроме энциклопедистов, такие мыслители, как: Спенсер, Карлейль, Лейбниц, Кант, Гартман, Шопенгауер и мн. другие, не проходили равнодушно понятия искусства, чувствуя, сколь важную роль оно играло всегда.

Из современных мыслителей Джон Рёскин и гр. Толстой говорят о взаимоотношении искусства к науке следующее. Гр. Л. Толстой, в своей недавней статье об искусстве, замечает, что искусство не есть наслаждение, утешение или забава, искусство - есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как лёгкие и сердце, так что если один орган извращён, то и другой не может правильно действовать. Наука и искусство подобны баркам с завозным якорем. Наука как те лодки, которые завозят вперёд и закидывают якоря, даёт направление движению; искусство же как тот ворот, который работает на барке, подтягивая барку к якорю, - совершает это движение. В точно таком же направлении высказывается и Джон Рёскин. Он учит: наука - познаёт, искусство - воспроизводит; наука знакомит нас с явлениями, искусство же с их влиянием на душу. Признавая факты, открываемые наукою, искусство проникает в сущность и раскрывает нам их духовное значение. Оно не только познаёт внешнюю истину, но стремится открыть и внутренний смысл явления, и, насколько мир духовный обширнее мира материального, настолько и область искусства обширнее области науки. В каждом предмете имеются две стороны - форма и сущность. Истинное искусство проникает через внешнюю оболочку и схватывает сущность. Таково значение всякого произведения, заслуживающего название художественного. Всё остальное - просто подражание. Итак, всякая отрасль искусства велика, хороша и истинна только как явное проявление работы человечества в высшем и совершеннейшем виде, т.е. работы не руки и не пальцев, а души. Таким образом, и для искусства, и для науки находится своё самостоятельное, почтенное положение, не чуждого серьёзного взаимного влияния. Из учения Рёскина и гр. Толстого ясно, насколько почтительно должен относиться к искусству учёный и как неразрывно связан с наукой художник-творец, который да не обращает внимания, если его научные занятия будут отнесены на счёт его бездарности художественной.

Вряд ли уместно и необходимо распространяться здесь о значении и особенностях истинного художника - это прямого отношения к нашей задаче не имеет, тем более, что времени в нашем распоряжении и без того не много; а насколько всё указанное относится до профессионала-учёного, т.е., иначе говоря, насколько учёный может и, смею думать, должен быть художником - с этим ещё встретимся.

Под учёным-художником здесь, конечно, предполагается учёный, располагающий художественным хитроделием в специальном значении; тут не могло быть и речи о художниках-учёных, руководимых карлейлевским "insight", тех поэтах науки, движимых, по словам Фарадея, экстазом, поднимавшим его "над самим собою", хотя даже узко понятые художественные занятия - всё же, без

сомнения, немало способствуют развитию столь необходимого поэтического мирозерцания.

Говоря о возможности соединения науки, в данном случае - археологии, с искусством, мы прежде всего должны иметь в виду точки их возможного соприкосновения; нам необходимо рассмотреть, что они дают друг другу, и выяснить их влияние на взаимное развитие. Результаты таких наблюдений оказываются довольно богатыми: чем больше будем всматриваться во взаимоотношения археологии и искусства, тем ясней и рельефней, как паутина под микроскопом, выступят значительные узы, их связующие. Трудно сказать, которая из этих областей является объектом эксплуатации со стороны другой, - они обе необходимы друг другу. У нас, конечно, центр тяжести будет сосредоточен на пользе, оказываемой искусством археологии; поэтому предварительно взглянем с полёта на обратную сторону, - для полноты картины рассмотрим сначала услуги, оказываемые археологией искусству. Несмотря на обширный материал и вероятный интерес, в видах экономии времени, не решаюсь очертить влияние археологии на все отрасли искусства. Уже при одном перечислении должно представляться, какую немаловажную роль играет археология в сценическом искусстве, в поэзии, в музыке, в архитектуре. Придётся немного остановиться лишь на наиболее относящихся к нашему делу - живописи и скульптуре.

\* \* \*

Без конца ломаются копья за искусство; на художников сыплются нарекания в безыдейности, в искусстве для искусства, в тенденции, и во всех этих разноголосицах самую, так сказать, бесспорную отрасль будут живопись и скульптура историческая, в самом широком значении, включая сюда изображения религиозные, собственно исторические, т.е. представляющие известное историческое событие, достоверность которого основана на определённом источнике, напр., летописи; затем, изображения историко-культурные, или так называемый исторический жанр и, наконец, изображения мифологические и сказочные.

Eadem sunt omnia semper<sup>3</sup>. Стремление к жизни, таинственность смерти, чувство величия природы - всегда неизменны. Горести, печали, радости и прочие душевные движения имеют то же основание, что в 19-м, что в каменном веке, и рядом с этим соображением исторические произведения, по самой своей сущности, не могут быть лишены идеи, в большинстве случаев самой чистой, выросшей из порыва бессознательного чувства вдохновения. Надо думать, не найдётся хоть сколько-нибудь настоящего художника, который бы решился нарушить обаяние исторического сюжета - предвзятой идеей, тенденцией, заменил бы свободную поэзию - наставительным, монотонным говором рассудка. Опять же и то важно, что историческое художество исключает фотографичность, или, по крайней мере, даёт соответствующее служебное положение этому бичу теперешнего художественного творчества, ибо пользоваться современной натурой при создании исторического произведения надо - больше, чем осмотрительно; ставя обыкновенного натурщика для изображения исторического типа или фигуры очень отдалённой эпохи, можно не только испортить всю работу, но даже погубить идею в собственных глазах. В этом случае невольно припоминается, что, по некоторым теориям изящных искус-

---

<sup>3</sup> Там всё существует всегда (лат.) - Ред.

ств, "отличительная черта художника - обожание природы, этого неисчерпаемого источника всевозможных образов, но обожание, соединённое с каким-то тайным презрением к реальному бытию".

Известное нарекание на искусство, что "стоит ли труда превращать реальные предметы в простое изображение для того только, чтобы показать ими то, что каждый из нас может видеть в натуре", - минует историческое творчество. Недаром же оно считается и обществом, и художниками творчеством высшего разбора; для поддержания и пропаганды его устраиваются специальные художественные общества: у нас подобное стремление выразилось в недавно образовавшемся Московском Обществе художников исторической живописи. Хотя это Общество пока и не принесло ничего существенного исторической живописи, но уже самый факт его возникновения и существования указывает, насколько данный вопрос стоит на очереди и занимает умы.

Всё наиболее поэтичное, естественно, привлекает к себе художников, - безразлично, какого рода будет эта поэзия. Истинная же поэзия, говоря устами Шиллера, Шеллинга и Вагнера, не может быть без тайны. Неразрывность поэзии с тайной легко доказать на самом обыденном примере. Подстриженный, обезображенный цивилизацией садик, огороженный прямоугольником охристого забора, - зрелище вовсе не поэтичное, с этим согласится всякий. Но стоит ударить ослепительному лучу солнца или взойти луне, или наступить сумеркам, - и картина совершенно меняется. Стушевался забор, исчезли определённые очертания опозоренных кустиков, пропала противная симметрия цветов, контуры неясно вибрируют, предметы принимают причудливые очертания, любознательность ума напряжена, всё окружающее непрестанно сулит нам нечто новое, зовёт и манит проникнуть [в] эту тайну, - чувствуется что-то сверхчеловеческое, могучее, что и понимается под словом настроение, *Stimmung*. По тем же соображениям считается поэтичный туман, поэтична таинственная стена леса. Дамы, драпируясь в свободные складки газа, полагают, что становятся поэтичнее. Раскрывается тайна, - пропадает и обаяние. Проф. Лотце замечает, лохмотья приобретают прелесть в силу своей историчности, т.е. благодаря некоторой тайне, их окружающей.

И в этой атмосфере чистой поэзии также нельзя не почувствовать близкого присутствия науки, ибо "потребность тайны неизвестного, испытываемая человеческим воображением, - говорит Гюйо, - если её анализировать до конца, сама является преобразованной формой жажды знания".

Если для поэзии необходима тайна, то где же взять художнику большей поэзии, как не в минувшем, полном очарования тайны? Куда же направлять ему своё воображение, как не в давно прошедшие века, подёрнутые седым туманом? Сколько ни всматриваться в этот туман, сколько ни улавливать правдивые очертания кажущихся предметов, всё же вся тайна минувшего никогда вполне не раскроется; иначе говоря, поэзия исторического художества - будет нерушима.

Как-то особенно звучат для нас отзвуки минувшего. Со страниц летописи веет чем-то величаво-спокойным, характеры полны и детски понятны; время отбрасывает все подробности и детали, складывая облик полной художественной правды, общей всем векам и народам. Как вода, прозрачным фосфорическим слоем и сверкающими струйками, покрывает отвратительные черты трупа, изменяя их ужасное выражение даже до привлекательности, - так и время влияет на событие...

История неотразимо привлекает к себе художника; словно безжалостная водяница, увлекает она его в свои глубины, но, чуть отзовись он, поддайся этому течению, и, без помощи младшей сестры истории - археологии, наверно, погибнет в прекрасных омутках. При современном реальном направлении искусства и новейших идеально-реальных стремлениях, значение археологии для исторического изображения растёт с каждой минутой. Для того чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху; для этого же художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь как только возможно, проникаться ею, пропитываться насквозь.

Известно, что "ничто так не умаляет большого предмета, как обилие деталей, маловажных признаков", - отдельные деревья нередко закрывают от глаза лес. Поэтому самоукрашение павлиньими перьями, загромождение картины лишними подробностями, пичканье и мозоление глаз ненужными деталями - делу вовсе не помогает; никуда, кроме археологического музея, зрителя не переносит, и, возможно, даже при самом поверхностном знакомстве с 2-я, 3-я соответствующими атласами. Кроме того, подобное отношение вредит и всему историческому художеству, делая его в глазах публики чем-то невероятно скучным (вроде гимназических древних языков). Многие картины написаны с замечательною выработкою археологических мелочей, впечатления же вовсе не производят, потому что не видно там духа изображённой эпохи, а передача духа времени, без особого злоупотребления деталями, может явиться только результатом серьёзного изучения.

Подобное вдумчивое отношение к делу не проходит бесследно, оно накладывает на произведение печать, если можно так выразиться, художественной интеллигентности, сообщающей картине особое значение. При таком же отношении единственным оплотом является лишь археология, в особенности теперь, когда в художественных изображениях психология отдельных характеров заменяется изображением жизни более сложных организмов, как: толпа, государство, человечество. Теперь изображение острого, определённого события сменяется изображениями культурной жизни известного периода в её наиболее типичных проявлениях. Подобные типичные моменты ещё более важны, имеют более поэтический и самостоятельный характер, нежели произведение определённого события, которое в большинстве случаев является иллюстрацией известного исторического источника, между тем как создание типичного момента древней жизни иллюстрирует целую эпоху. Конечно, последняя задача значительней и поэтичнее первой, но зато она сопряжена с большими трудностями, требует от автора специальной исторической подготовки, заставляет художника стать до некоторой степени учёным-археологом. Само собой, полного тождества между учёным-археологом и художником-археологом быть не может, существенная разница всегда останется, хотя бы в самом приёме, методе изучения науки, - отношение к деталям совсем другое. Для одного они часто являются целью, для другого же, по самому качеству его творчества, они никогда не повысятся дальше средства.

Отсюда недалеко уже до предположения, что художник-археолог может пойти дальше учёного, но только без санкции учёных этот шаг не может иметь особого значения.



Беря национальную историческую живопись, нельзя не заметить, сколь слабое влияние имела на неё археология полвека назад; оно и понятно, русская археология вела тогда ещё утробную жизнь.

Да и искусство, при тогдашнем своём псевдоклассическом направлении, предъявляло к археологии в этом смысле требования довольно странные. Примером, насколько своеобразно относилось искусство к археологии, может быть картина Сазонова († 1870), изображающая Дмитрия Донского на Куликовом поле, помещённая ныне в Русском музее Императора Александра III под № 262. "...Ещё не так давно, - читаем мы в V томе Русских Древностей, изд. гр. И. Толстым и Н. Кондаковым, - мы совершенно не знали собственно русских курганных древностей и даже, не более 20 лет назад, принуждены были для изображения русского быта в древнейшую эпоху пользоваться одним тогда существовавшим исследованием быта мирян; теперь русские музеи наполняются обширными собраниями древностей и отовсюду притекающими находками, ожидающими своих исследователей, которые откроют живую картину широко раскинувшейся и разнообразной жизни племён, обитавших на обширном пространстве европейской России".

Если наши художники в достаточной степени придут навстречу учёным, то недалеко то время, когда будут созидаться подобные типичные изображения древней жизни, значительные для науки, не проходящие бесследно для глубочайших тайников души, и тем самым отвечающие вышеуказанным требованиям Рёскина.

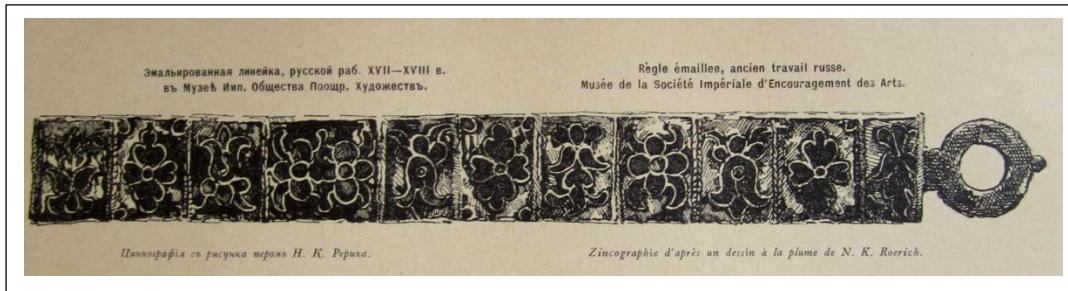
Незачем подчёркивать, какое огромное значение имеют такие произведения на развитие национального самосознания, что слишком необходимо у нас, где национальность, не в пример Западу, гибнет; живописнейшие костюмы, поэтичные песни и характерное для народного типа становится музейными "раритетами" и заменяется невесть чем безобразным; само употребление красивейшего и богатейшего родного языка всё ещё во многих случаях считается невозможным и непристойным. Не думаю, чтобы эти слова могли свидетельствовать о чём-либо скверно-квасном, особенно если вспомнить даже чрезмерно щепетильную национальную гордость стран культурнейших.

В заключение, об исторической живописи необходимо добавить, что автору мало исторических знаний, мало художественной техники. Картина лишь тогда может произвести полное впечатление, если в ней удачно будут разрешены три задачи: художественного эффекта (настроения), задача общепсихологическая и специально-историческая задача. Такую простую вещь приходится отметить, ибо в обиходе сплошь и рядом встречаются произведения, в которых одна из названных задач опущена. К стыду многих авторов, задача художественного эффекта особенно часто хромает. Бывают также вещи, где ради настроения вычеркнуто всё остальное.

Только гармоничное соответствие этих трёх требований произведёт впечатление и вызовет желательную эстетическую эмоцию.

Таким образом, историческая живопись, стоящая в такой тесной связи с успехом археологии, - бесспорно высший вид живописи, как наиболее поэтичная и значительнейшая для науки и национального самосознания.

*Искусство и художественная промышленность. 1898. Декабрь. № 3. С. 185-194.*



Эмалированная линейка русской работы XVII-XVIII в.  
Цинкография рисунка пером Н.К. Рериха.

### ИСКУССТВО И АРХЕОЛОГИЯ (Окончание)

Упомянув о важности археологии для высшего вида художества исторического, необходимо будет сделать маленькое отступление и указать на значение археологии с художественной стороны в современном жизненном обиходе. Постороннему уху такое положение должно показаться совсем странным: ну, какое отношение, кроме общенаучного, может иметь эта мёртвая наука к современной жизни? Между тем значение её - несомненное.

Обитатель пещер в примитивных изображениях припоминает и вырезывает образы зверей на их же костях; на свои любимые предметы утвари и оружия наносит он вначале, быть может, бессознательные линии и зигзаги, из которых образовывается впоследствии орнамент. После этого первоначального подражания видимому и сосредоточения внимания на ближайшей утвари мы замечаем, что во все эпохи жизнь и искусство, полезное и красивое, шли неразрывно, и это прикладное искусство нимало не обесценивает и не понижает его высшего значения, а, напротив, даже поднимает его. Значение прикладного искусства, находящего применение в повседневных предметах будничной жизни, почти уничтожено утилитарным направлением современного фабричного производства, но в последнее время создаётся всё сильней и встречается себе отклик в среде художников.

Относительно национального направления в прикладном искусстве у нас не раз указывал В.В. Стасов. Мамонтовские кустари, оригинальные изделия которых выставляются, между прочим, в Соляном городке, удачно развивают это симпатичное направление. Уже несколько лет, в Парижском салоне Марсова поля и на Мюнхенской международной выставке 1897 года, наряду с картинами, появляются всевозможные objets d'art<sup>4</sup>, не беспокоя никого и занимая почётное место.

Robert de la Sizeranne в своей прошлогодней книге "Ruskin et la religion de la beauté", воспроизводя художественные взгляды Рёскина, говорит о прикладном искусстве: "Во времена расцвета искусства мастера-художники были ремесленниками и были созданы ими... Всякий художник должен быть и ремесленником. И в то же время, чтобы равенство было восстановлено, всякий ремесленник должен быть художником. Ещё недостаточно, чтобы мыслитель работал, - необ-

<sup>4</sup> Художественные предметы (фр.). - Ред.

ходимо также, чтобы работник мыслил... Ремесленник не должен стремиться свести к шаблону дело артиста, но должен добиваться придать художественность своему ремеслу... И если в наше время не видно между резчиками, каменщиками, ковачами, ювелирами, - чудесных мастеров веков великого стиля, это не значит, чтобы подобные ремесленники более не существовали, но только они позабыли своё истинное назначение".

В том же духе выражается в своей статье "Прикладные искусства и повседневная жизнь" поборник художественно-прикладного направления английский художник Вальтер Крэн. Он пишет: "При системе массового и машинного производства предметы необходимости стали производиться шаблонно, по одной мерке, и тем утратили свою оригинальность, смысл, красоту и привлекательность... Однажды профессор Геркомер пригласил меня с товарищами посетить его виллу. Он хотел нам показать на практике, на предметах им самим исполненных, насколько верна его теория, что все искусства зависят друг от друга и неразрывно связаны между собою... При посещении дома Геркомера меня лично поразило тот художественный и поэтический отпечаток, который хозяин сумел придать каждой вещи, каждому предмету своего домашнего обихода. Убранство стен, каждый стул, каждый камин, каждый подсвечник были сами по себе художественные произведения. И так мало общего имели эти предметы с тем, что мы находим в продаже... Движение к такому повороту, вызванное Вильямом Морисом и его талантливыми друзьями, началось с возврата к целесообразности, к самородным, дельным и основательным эскизам, к совершенству и художественности исполнения. А если для этого и заимствуют модели и образцы из прежних блестящих эпох прикладных искусств, то, тем не менее, это движение носит отпечаток свежего, живого и умственного движения, в котором мы видим источник наших надежд и вдохновения... Сознательно или бессознательно действует на всех людей - их окружающее: оно может усилить наше понимание красоты форм, линий и красок, но и, наоборот, оно может до такой степени нас притупить, что мы станем глухи к языку искусств". Кончает Вальтер Крэн свою статью пожеланием, чтобы "наконец наступил переворот, когда новый, свежий дух оживит и вызовет к жизни художественные ремёсла, потому что они-то именно больше всего влияют на проявление и понимание чувств красоты в массе, не говоря уже об их громадном значении для промышленности и торговли".

Действительно, если представить себе, до какой степени прикладное искусство слилось с жизнью и сколь сильное влияние оказывает оно на нас, то станет ясно, какое важное место ему надо отвести. Между тем Бернаэрт (президент Бельгийской палаты депутатов) имел основания открыть недавний Брюссельский конгресс "публичного искусства" - указанием на то, что это "искусство в наше время теоретически обретается в большом авантаже, а практически никогда ещё не заботились о нём менее, чем теперь". Это правда, пора уже от разговоров перейти к делу. Но как это сделать? Как быть ремесленнику-художнику, ближайшему фактору такого публичного искусства? Где же ему черпать своё вдохновение? Древний египтянин украшал колонны мотивами наиболее знакомых ему, свойственных исключительно Египту, растений: морской розы - лотоса и папируса; база персидской колонны имеет форму опрокинутой чаши, со свешивающимися острыми листьями, на другом типе можно видеть две чаши, соединённые лентою из бус; капитель коринфской колонны изображает корзину, окружённую венком из листьев. Примеры, где бы прикладное искусство древно-

сти основывалось на окружающей природе, можно приводить до бесконечности. В самом деле, мотивы природы могут быть бесконечно разнообразны и дадут больше всего сюжетов для будущих художников-ремесленников. Известное роскошное издание "die Pflanze" показывает, какие прелестные орнаментации можно извлекать из самых обыденных растений.

Но прежде, чем художник-ремесленник снесётся непосредственно с природой, ему надо научиться понимать её, развить свой вкус и вкус общества, освежиться от рутины существующего производства. Где же ему искать помощи? Что может оказать на него такое освежающее влияние и в то же время не оторвать, не сделать его непонятным для окружающих? В этой нужде, без сомнения, лучший материал дадут ему те отдалённые эпохи, когда имелась в виду не исключительно величина барыша или лёгкость сбыта, когда каждый ремесленник мог претендовать на звание художника, - он работал каждую вещь с любовью, вкладывая в неё весь свой художественный вкус, всё своё врождённое понимание красоты. Мотивы, правильно почерпнутые из этого источника, развивая вкус общества, будут ему всегда понятны и, оживляемые современным творчеством, дадут произведение неотразимого обаяния и несказанной прелести. За примером далеко не пойдём: достаточно вспомнить чудесные васнецовские орнаменты Владимирского собора в Киеве.

Для того же, чтобы изготавливаемые предметы были действительно стильно художественными, не производили впечатления чего-то подделанного, преднамеренного, так же, как и теперь бьющего на моду, необходимо для художника-ремесленника серьёзное ознакомление и изучение бесчисленных памятников минувшего: только археология может помочь ему в этом деле.

Теперь видно, что цитаты и ссылки на прикладное искусство имеют прямое отношение к археологии. Благодаря им, в связи со всем, прежде замеченным, можно придти к заключению немаловажному, а именно, что археология вовсе не такая мёртвая наука, как её понимают в обществе; всякий успех археологии должен быть приветствуем не только учёными, не только художниками, но и всем обществом.

\*\*\*

Являясь значительно для обихода, будучи столь важной для высшего вида искусства и давая ему неоценённый материал, археология в свою очередь требует от искусства немало.

Археолог, изучая различные стили, рассматривая предметы древности, рассуждает об их художественности и тем приходит в несомненное соприкосновение с искусством; обширный материал, относящийся до этой стороны отношений археологии к искусству, нас касаться не может, - он входит в историю искусств и в историю культуры.

Затем археолог приходит в ещё более реальное соприкосновение с искусством. Спускаясь в катакомбы и рассматривая еле различимую стенопись, может быть, разрушающуюся на его глазах; исследуя остатки древней мозаики; имея перед собою бесформенный на первый взгляд обломок роскошной статуи; всматриваясь в почерневший лик старинной иконы, - археолог неминуемо задаётся вопросом о древней технике. Ему необходимо знать: как эти предметы производились, как получались краски, как накладывалась смальта; ему это необходимо, чтобы быть готовым сохранить подобные памятники, оживить, реставрировать. Последняя сторона отношений археологии к искусству настолько

обширна и интересна, что на ней можно было бы остановиться, - она одна могла бы составить содержание большого предмета, преимущественно теоретического, если бы не было ещё более практических отношений и требований, предъявляемых археологией искусству, в настоящее время всё сильнее и сильнее о себе заявляющих. Эти последние отношения, в связи, если позволит время, с предыдущими, т. е. с изучением древних технических приёмов, и составят содержание наших занятий.

Все науки, появляясь на свете после того, как обеспечат себе какое бы то ни было существование, конечно, распадаются на два вида. Одни будут находиться в самой тесной связи, зависимости от частной инициативы, от активной помощи и сотрудничества всего общества; напротив, для других общество почти может не существовать: они в нём, кроме самых отдалённых, общежитийских запросов, вовсе не нуждаются. Посадите чистого математика хоть на необитаемый остров и, если только он найдёт достаточное пропитание и материал для изображения своих формул, - это одиночество для него будет даже приятно. Не то скажут в таком положении большинство естественников, историки и др. У них работа будет замедлена и задержана чуть ли не на половину, ибо будет недоставать целой массы сведений, непрерывно поступающих из среды специалистов, из общества. Масса черновой работы, незаметно доставляемой обществом, в виде, напр., в археологии - сообщения разных новых фактов и находок, сохранения памятников древности и т.п., всецело ляжет на специалистов и неизмеримо усложнит их задачу.

Из этого следует, что науки, прикованные к природе, поставленные в большую зависимость от частной инициативы, должны иметь с обществом елико возможно прочную связь, должны представлять для него живой интерес, не быть от него чем-то оторванным, чуждым, словом, - каким-то страшным жупелом. Сплошь и рядом приходится слышать жалобы специалистов на косность окружающей среды, нежелание общества придти на встречу учёным в тех многочисленных случаях, где только местные жители могут без труда сообщить, сохранить и дать всевозможные указания, как в других областях, так и в археологии, подобные справедливые замечания раздаются часто, а между тем вина общества уж не такая большая. В редкой иной научной области принимается обществом всякое новое сведение с таким нескрываемым интересом и любознательностью, как в археологии.

Вспомните те огромные толпы любопытных, окружающие всякую более или менее значительную раскопку; вспомните, как быстро распространяются и как долго, целые десятки лет, живут и свято хранятся сообщения археолога о местных древностях. Гигантские, фантастические размеры, обыкновенно принимаемые такими рассказами, свидетельствуют об интересе общества, т. е. о плодородности почвы для полезных посевов. Чтобы этот интерес отнюдь не исчезал, чтобы он рос и воспитывался, необходимо, кроме основательного внутреннего содержания, ещё постоянное совершенствование внешности, как в виде увлекательного популярного изложения (лишь бы не вульгарного), так и в смысле возможно большого, наглядного, изящного воспроизведения иллюстраций.

Из переписки покойного Ив. Ник. Крамского припоминается подходящий славный девиз: "Вперёд, вперёд без оглядки!" Именно этим девизом надо запастись теперь в отношении выполнения всяких художественных запросов! Именно теперь, когда во всём обществе чувствуется некоторая реакция всему

материальному, узко утилитарному; когда символизмом и декадентством, если в большинстве случаев и тщетно, стараются отрешиться от прозы обихода, заглянуть повыше, в мир духовный.

Изящное, художественное - вот что просит теперь общество. Если изумляются и пожимают плечами на энтузиастов декадентского творчества, вовсе того не заслуживающего, то, может быть, значительная часть этих почитателей бросается к произведениям такого рода совсем не потому, чтобы они слепо тянулись за модой, совсем не потому, чтобы их вкус был притуплён или отсутствовал, а просто они ищут, рвутся в погоне за художественно-изящным и, видя перед собой какие-то непонятные произведения, думают: не дадут ли хоть те им некоторого удовлетворения.

Такое время надо ценить, дорожить им; стараться по возможности полнее ответить и удовлетворить художественным нуждам всякими способами; и художникам, и самому обществу надо сплотиться, помочь друг другу, чтобы эта освежающая волна не пробежала бесследно!

Может показаться странным: при чём тут, в приготовлениях к прозаическому делу, воспроизведения предметов древности и изучения древних технических приёмов, - разговор о таких более или менее возвышенных предметах? Но суть в том, что как бы наше дело ни было скромно и прозаично, всё же при удачной постановке оно может влить свою каплю в общую художественную чашу, и капля эта может оказаться далеко не дегтярной.

Указанием сперва на значение внешности для общества несколько не умаляется такое же значение её и для учёных, и всякому учёному легче и приятнее воспринимать какое угодно положение, когда оно изложено живым, образным языком с примерами, и, если надо, иллюстрациями. Возвращаемся к археологии: какую разницу и какие огромные преимущества, в каком угодно отношении имеет археологическая статья, снабжённая елико возможно частыми чертежами и рисунками. На каждом шагу встречаются случаи, где одно слово бессильно, где без рисунка ни за что не понять, что именно хочет рассказать автор. Без иллюстрации археологическая статья, можно прямо сказать, не в состоянии вполне достигнуть своей цели.

"Так о чём же тут толковать? Повысить уровень художественного воспроизведения дело хорошее, - скажут, - но разве археологу закрыты пути к художнику? Он сам может ведать лишь теоретически художественную часть, а практической, т. е. руками, может служить художник. Ведь есть же у нас хорошие художники - их-то и привлечь к делу и - "тогда пойдёт всё гладко, и станет всё на место".

Но вот тут-то и *liegt der Hund begraben!*<sup>5</sup> Опять надо вспомнить, что руки и голова не могут существовать порознь! Как бы хорош ни был художник, как бы ни был он впечатлителен, каким бы сильным воображением он ни обладал, - всё же он не может вполне заменить археолога уже по тому, что он художник, а тот учёный. Вполне естественно, многие требования и принципы археолога должны показаться художнику странными и педантичными. Для современного археолога так необходима строгая точность, а между тем для художника она явится только тяжёлым ярмом, натирающим плечи. Чёткое выполнение деталей, на которых, может быть, построится целая важная гипотеза, представляет для художника скучное стеснение, тогда как археологу - это весёлая работа, ибо он

---

<sup>5</sup> Но вот тут-то и зарыта собака! - Ред.

осязает её целесообразность, он твёрдо знает, для чего что должно делаться и что именно значит.

Только сам автор, в данном случае археолог, может одухотворить такое изображение. Словом, положение художника по отношению к археологу в большинстве случаев представляется положением прекрасного пианиста (представим себе такой невероятный пример), которому композитор дал для исполнения рукопись, забыв, переписывая, разбить такты и обозначить темп. Что делать пианисту? Как разобраться в длинном ряде мёртвых для него знаков? Сколько проб и усилий должен он потратить, прежде чем совершенно случайно, может быть, попадёт на мысль автора, но и то приблизительно, - он ведь не может быть вовсе лишён индивидуальности. Такими же загадочными нотами являются для художника чуть приметные детали, которые ждёт от него археолог, и которые при сознательной работе могут быть отмечены легко и свободно, без намёка на скучный педантизм. Таким образом, помощь даже хорошего профессионала-художника, не причастного к археологии, является для неё прямо нежелательной, - это надо заметить и подчеркнуть. Такая помощь должна быть избегаема, что возможно лишь тогда, когда сами археологи будут в достаточной мере располагать основными приёмами художественной техники. А это вполне достижимо.

Если не всякий, как говорят, может быть художником-творцом, то художником-рисовальщиком, копиистом и протоколистом от искусства может быть всякий. Здесь вопрос только практики, ремесла, - иначе говоря, применим принцип: нет - не могу, есть - не хочу. Захотеть же в видах пользы науки есть чего!

В крайнем случае, если археологу почему-либо недосужно самому целиком изобразить требуемые предметы, то, конечно, он может это поручить художнику, но с тем, чтобы потом иметь возможность проредактировать такие изображения (о чём и надо заблаговременно предупредить рисовальщика).

Теперь выяснилось, насколько учёный должен быть причастен искусству. Общее мнение о несовместимости этих понятий может остаться неприкосновенным, ибо учёному незачем быть художником-творцом, - он должен быть художником-копиистом, по старинному выражению, - знать художественное рукоделие, а произмечтательность ему не нужна. Кстати заметить, что в настоящее время протоколизм в искусстве вырос до таких пределов, что даже профессиональные художники подчас занимаются только писанием огромных художественных протоколов, которые закрывают от них высшее назначение их способности. Творчество как бы является некоторою роскошью. Но, кажется, новейшие веяния и идеальные стремления не проходят, по счастью, мимо этой прорухи.

Я слышу резонно, по-видимому, протестующие голоса: "Всё это хорошо, но всё-таки невыносимо. Где же я рисовать буду, когда я и прямой черты провести не могу!" Это классическое доказательство неспособности - ровно ничего не доказывает. Неведомо, кому и зачем потребовалось искусство "проводить прямую черту", когда на то линейки существуют - боязнь техники - вообще чувство превеличенное и напрасное. Какая такая должна быть техника? Гр. Л. Толстой, хотя в несколько ином смысле, говорит в отношении его искусства будущего: "В этом искусстве не будет требоваться та сложная техника, которая обезображивает произведение искусства нашего времени, но будет требоваться ясность, простота и краткость", и, во избежание недомолвки, мы прибавим ещё предпо-

лагаемую художественность, ибо не трудно представить себе картину, написанную просто и кратко и в то же время вовсе не художественно.

Простота, надо думать, понимается Львом Николаевичем не в смысле примитивности и дикости приёма, а как свободное отношение к средствам и способам выполнения. Было бы странно, если бы художник во имя простоты стал игнорировать новейшие открытия и усовершенствования, способствующие развитию его дела. Если в специальном искусстве эти принципы краткости и простоты могут ещё вызывать спор, то в нашем случае они безусловны. Несть спасения в сложной, педантичной отделке рисунка; вылощенность обратно пропорциональна художественности. Стоит вспомнить, сколь сильнейшее впечатление производят рисунки, хотя и точные, и детальные, но выполненные свободно, - в них видно разумное, целесообразное движение руки художника. Мёртвые же, словно проплесневелые изображения, про которые говорят "Будто не от руки сделано", вызывают лишь скуку, отвращение и искренние сожаления по адресу их автора. Мучительная тушёвка пунктиром, фабричное лощение контуров и прочая художественная инквизиция вовсе не нужны; напротив, она нежелательна, противна, губительна для вкуса зрителей!

Уверенность в своих силах, непосредственное отношение к натуре и настойчивость - вот необходимые основания. Без них даже при особых способностях дело не может пойти на лад. "Как хочу, так и делаю, а хочу делать так, как вижу, так, как мне представляется, и никто меня не может заставить делать иначе".

Всевозможные правила и предписания должны применяться в самом минимальном размере: недаром называют искусство беззаконным! Чуть где закон, норма, рецепт - там искусство ёжится и в сторонку хоронится. Надо обладать некоторым запасом сведений о художественных принадлежностях и материале; необходимо понятие перспективы и несколько практических знаний, облегчающих и ускоряющих самую работу, но приём работы, т. е. именно техника, - не должна быть слепо навязана: она должна вырабатываться сама, вследствие практики, сообразно индивидуальности каждого; иначе - какие же могут быть разговоры об оригинальности, субъективности, об отражении личности автора на работе, когда ему свои личные особенности приходится впихивать в совершенно чужую колодку, то тесную, то слишком свободную. Впрочем, такая техническая колодка - понятие очень растяжимое, и для многих она не более как форма для мороженого, без которой оно развалится.

Художник Ingres, входя в класс и видя, что ученики занимаются копировкою гипсовой анатомической фигуры, разбивал её палкою; он говорил, что "слишком много знания вредит искренности рисунка и может уклонить от передачи характерного выражения, побуждая создавать лишь банальное изображение одной формы". Ещё Леонардо да Винчи писал, что "художник будет создавать произведения низкого достоинства, если он сделает для себя отправным пунктом произведения других художников. Но если он будет исходить от предметов природы, - он будет давать хорошие плоды". Такие же соображения приложимы как к картине, так и при воспроизведении самого пустяжного предмета.

Чтобы не было неправильных толкований, заметим, что слова о свободной технике, как в картинах, так и во всех художественных работах, не надо понимать в смысле безалаберности и беззаботного марания: подчас выполнить что-



либо широко и размахисто, но с соблюдением всех прочих требований, - будет потрудней, нежели изобразить то же самое гладенько и прилизанно. Ведь в произведениях искусства не нюхают красок и не изучают технику при помощи лупы, а берут общее впечатление: для этого у каждой картины есть своя точка зрения - расстояние не менее двух её наибольших измерений (конечно, в расчёт берётся нормальный глаз). Зализанная же техника, притягивая к себе большинство зрителей, всегда ставит их в неверное положение, заставляя смотреть под неправильным углом. Нередко приходится слышать: "Надо писать возможно натуральнее, так, чтобы чем ближе подходить к картине, тем большее количество мелочей можно было увидеть; тем определённое должны выступать все детали, - совсем как в природе". На первый взгляд вовсе не заметно крупного недоразумения, скрытого в таком требовании. Ведь оно приложимо лишь к изображениям в натуральную величину или более натуральной; в изображениях же, обыкновенно практикуемых, т. е. менее натуральной величины, такое соображение будет противоречить физическим законам: при уменьшенном росте фигуры часто бывают изображены детали, которые можно наблюдать, лишь подойдя к объекту вплотную. О технике, пожалуй, пока будет достаточно, если скажем, что, при всей субъективности она не должна быть неподвижна; она должна беспрестанно изменяться, сообразно духу изображаемого предмета. Нельзя одним способом выполнить такие разнокалиберные сцены, как из третичной формации, из жизни древнего славянства, из античного мира или современные военные эпизоды. Будет не ладно, если молот каменного века кто-либо изобразит точно таким же приёмом, как и безделушку вычурного рококо. В чём же должна быть разница? Этого не подвести под параграфы - это дело искусства.

Таким образом, идеал техники будет формулироваться довольно своеобразно: техника совершенна, когда её не заметно. Действительно, если автор во имя содержания будет пренебрегать техникой, то она, безобразной вуалью своего убожества, заслонит от зрителя суть изображённого, и произведение, в лучшем случае, окажется лишь "благими начинаниями" (по выражению Крамского). Будет же технике отведено слишком значительное место, опять-таки она, своим лоском и замысловатостью, отвлечёт внимание зрителя от сущности. Надо думать, немалым оскорблением для художника является отзыв об исторической картине, полной серьёзного содержания, - что особенно хорошо переданы мрамор, резьба по дереву, или похвала портрета, - что замечательно передан узор брюк.

Техника, отнюдь, не должна быть чересчур примитивна, но и не должна быть вычурна, лезть в глаза; пусть будет она вполне подчинена содержанию изображения, словом, представляет из себя не более как средство, и только средство.

Против художественного ручного воспроизведения может явиться один значительный оппонент - фотография. Он может сказать: "К чему все эти жалкие слова? Для чего потревожен целый ворох великих теней? - когда дело обстоит чрезвычайно просто". Незачем археологу тратить время на приобретение совершенно излишнего знания художественно-технических приёмов! Несколько, легко приобретаемых, сведений, сопряжённых с небольшим расходом рублей в 30-40 на покупку аппарата с принадлежностями, - и вопрос разрешён очень просто. Со всякой фазы исследования, со всякого предмета, археолог может иметь, хотя и небольшие, но достаточно контрастные, отчётливые снимки.

Фотография даст ему подробности, простому глазу неприметные. При вскрытии саркофагов, склепов, где предметы, под влиянием воздуха, почти моментально разрушаются, и от руки нет возможности их зарисовать, - единственным спасением явится моментальный снимок, если надо, при вспышке магния. При издании археологической работы, фотография неизмеримо упрощает дело, ибо воспроизводить можно прямо со снимков фототипическим образом: "И из-за чего бы огород городить?" - победоносно заключит фотография свои возражения.

С такой оппозицией приходится считаться. Ведь только что было сказано, что нельзя брезговать новейшими открытиями и усовершенствованиями, служащими на пользу дела. Чтобы избежать нареканий в пристрастии, посмотрим, что говорят о фотографии люди, вне искусства стоящие; посмотрим, может ли фотография выполнить художественные требования, положенные в основу всему сказанному? Какое место должна занимать она в вопросах, касающихся искусства, как в нашем случае?

Г-жа Манассеина говорит о фотографии: "Фотография в своих произведениях всегда является только бездушным, сухим ремеслом, и никогда не может дать нам строго художественного портрета... Фотография является рабским копировщиком природы, неспособным к тому же уловить и понять основное значение каждого явления. Между тем, понятно, что для того, чтобы уразуметь и уловить основной характер лица или местности, или какого-либо другого явления, мы должны внимательно проследить, изучить его во всевозможных фазах, а не копировать его только в данную мимолётную единицу времени... Стоит только внимательно просмотреть подобного рода фотографии (т.е. снимки профессора Маррея для изучения различного рода движения), чтобы понять, насколько фотография, при всём её ремесленном совершенстве, далека от какой бы то ни было художественности". Дю-Буа-Раймон, в своей речи при чествовании памяти Лейбница, отзывается о фотографии в том же духе. (Конечно, бывают и исключения действительно художественного достоинства, но процентное отношение их слишком ничтожно и получают они почти случайно). Это говорится о самой фотографии, о непосредственных снимках, а что же теперь сказать о механическом воспроизведении с них, о фототипии?

Все наложенные краски придётся сгустить, по крайней мере, в 2 раза, чтобы достойно подчеркнуть всю протохудожественность этих воспроизведений, в таком изобилии заполнивших страницы наших иллюстрированных изданий. Если сама фотография является чем-то бездушным, мёртвым, то репродукция её будет чем-то разлагающим, и, при стремлении к повышению художественного уровня, должна быть выкинута за борт в первую голову. Самый плохонький офорт или цинкография всё же художественнее самого лучшего воспроизведения с фотографии. Насколько противно и далеко от природы лицо, покрытое всякими косметиками, настолько воспроизведение с фотографии чуждо искусству. Кроме своей антихудожественности, фототипический способ не отвечает и коренным археологическим требованиям; А.А. Спицын, в своей недавней статье "Разбор, обработка и издание археологического материала" - говорит о фототипическом способе воспроизведения, что (он) "передает предметы с механической точностью, но он не передает деталей и представляет вещи во всей степени их разрушения и порчи; мелкие предметы при нём особенно много теряют. Поэтому старый литографический способ издания археологических коллекций, не представляющих художественного интереса, в теории до сих пор остаётся наилучшим.

Лишая фотографию самостоятельного значения, её никак нельзя изгнать вовсе из художественного обихода, и, конечно, В.В. Стасов совершенно прав, говоря, что без фотографии живопись не могла бы достичь современного уровня. В некоторых случаях нашего дела она действительно незаменима - иногда она может подчеркнуть подробности, для глаза незаметные, при вскрытии гробниц, - только посредством фотографии можно запечатлеть первоначальный вид открывшегося. Но ведь это не более как служебные детали самого низшего ранга. Вообще, при работе археологу не худо иметь при себе небольшой аппаратик, который хотя и потребует более тщательного ухода, нежели альбомчик, но может значительно увеличить запасы сырого материала.

\*\*\*

Отправляется археолог на работу. Прежде всего, ему придётся набросать план и рисунок местности и самого исследуемого памятника. Подобные наброски не худо подкрепить и моментальными снимочками - себе для памяти. Затем потребуются чертёж профиля, снятие кальки или даже копии красками и слепок. В этих предварительных художественных работах могут оставаться некоторые художественные прорехи, - ведь и художнику требуется заносить свои данные в окончательном виде; эти заметки - своего рода записная книжка, разбираться в которой, кроме самого автора, никому не предстоит; записки в ней будут ясны только писавшему, для постороннего же они окажутся, быть может, только кучей бесформенных штрихов или пятен.

Другие требования должны быть при последующей работе, когда археолог, возвратившись, начинает суммировать добытые данные, составлять отчёт, готовить к изданию. Тут уже всякая активная помощь фотографии должна быть оставлена. Беглые путевые наброски придётся перерисовать, облечь в удобопонятную форму. При печатании и работе археологу придётся столкнуться с механическими способами воспроизведения, с автотипией и проч. литографией и другими, даже, может быть, с хромофотографией.

Кроме того, при составлении отчёта и помещении добытого материала в какое-либо древнехранилище, археологу не миновать также и скульптуры. О чём бы ни шла речь - об изваянии ли, о городище, о кургане, о катакомбе - во всех случаях никакое полное описание, снабжённое всевозможными чертежами и рисунками, не может дать такого полного, наглядного представления, как лепная модель. Обыкновенно практикуемые модели из бумажной массы недостаточно художественны и изящны, к тому же требуют более ремесленной, нежели художественной обработки. В начале настоящего года мною были представлены в Археологическое общество модели, вылепленные из глины и раскрашенные обыкновенными масляными красками. При необычайной дешевизне и простоте производства, они, смею думать, более отвечают требованиям художественности, причём дают достаточное представление об изображённом предмете. В настоящее время эти модели направлены Археологической комиссией в Московский Исторический музей.

Отмеченные нужды вполне определяют состав наших будущих занятий. Из названия занятий видно, что практическая работа должна стоять на первом плане, ибо какое же изучение техники без практики? Теоретически изучить технику - дело не особенно полезное и пригодное!

Практические занятия должны, прежде всего, выразиться в рисовании и лепке. Рисование должно быть самое разнообразное. Кроме рисования с костей

и предметов древности на обыкновенной бумаге пером и карандашом, необходимы практика и ознакомление с рисованием на различных цинкографических тоновых и белых бумагах. Если мы возьмём объектом такой работы предметы, предназначенные для тех или других археологических изданий, то лучшие из рисунков могут идти в печать, причём мы будем в состоянии воочию убедиться в целесообразности практиковавшихся приёмов работ. Это наглядное изучение очень полезно, ибо результаты репродукции рисунков на цинкографических бумагах нередко бывают самые неожиданные: еле заметные штрихи, при переводе на клише, выходят слишком резкими, места же, поражавшие при оригинале своей отчётливостью и чистотой, представляют иной раз грязные пятна.

Конечно, всё это зависит не только от самой работы, но также и от обработки клише и самого печатанья. За границей в хорошей мастерской сумеют воспроизвести какой угодно оригинальный рисунок, но у нас это дело обстоит пока далеко не так блестяще, с чем приходится и считаться. Надо мне было получить клише с фотографии одного эскиза, написанного в тёмных тонах. Несколько наших мастерских отказались от этого, уверяя, что - или надо положить резкую тушь, или получится самая безобразная грязь. Пришлось послать за границу. Там воспроизвели прекрасно. При случае я заметил об этом в нашей русской мастерской: "Помилуйте, так ведь это за границей!" - со стоическим хладнокровием признались мне в собственной дикости. Общество поощрения художеств заводит теперь художественно-печатную мастерскую: авось, она окажется в силах подать соответствующий пример!

При рисовании для изданий мы, как увидим впоследствии, обратим особое внимание на сравнительно редко практикуемый способ рисования предмета в натуральную величину, независимо от его размеров: чем больше предмет, тем грубее и интенсивнее штриховка. Такой способ имеет 3 преимущества: в самом способе рисования; в особом изяществе уменьшенного воспроизведения; в том, что оригинал не должен оставаться в подготовительных к изданию папках и может занимать самостоятельное место в музеях. Детально с этим способом познакомимся на практике.

После рисования я предложил бы сделать пробы письма красками, акварелью и даже масляными. Материалом для такой работы явились бы, кроме предметов древности, некоторые виды и копирование заставок и миниатюр. Иметь при себе маленький, чрезвычайно портативный набор акварели и ящичек масляных красок - право, не повредит работе. Если вместо карандашного рисунка дать набросочек красками, оно много оживит отчёты и описания. В отношении же характерного тона почвы, качества и породы камня, окраски растительности - набросочки красками незаменимы и очень важны.

Затем остаётся нехитрое дело чертежа и снятие кальки. При практической лепке было бы интересно приготовить несколько цветных моделей курганов с разрезом и городищ. Ваяние небольших крестов древнего типа и каменных баб могло бы доставить достаточный материал для практики в этом направлении. Слепки и оттиски из бумажной массы могут завершить необходимое знакомство археолога с художественным производством.

Само собой, что без участия слушателей подобные занятия осуществиться не могут: тут мало слушать и приобретать сведения - надо также и делать, и применять их на деле, потому что, повторяю, изучение без практики мало к чему приведёт. По качеству предмета, самый план занятий находится в теснейшей связи от того или иного желанья участников.

Теоретическая часть наших занятий должна будет ограничиться лишь общими сведениями. Хотелось бы по возможности рассмотреть положение художественно-археологического дела за границей, древнее живописное дело, в связи с реставрацией и резервацией его, основы мозаики, понятие перспективы и дело печатное. Для лучшего усвоения этих сведений неизбежно были бы очень желательны две или три экскурсии: напр., в Мозаическое отделение Академии художеств или в частную мозаичную мастерскую академика Фролова, в формоторскую мастерскую и в художественно-печатную.

Конечно, слишком трудно указать наперёд, что мы успеем сделать и в каком размере; невозможно предугадать правильное отношение практической части к теоретической. Это может выясниться лишь со временем, в зависимости от интереса лиц участвующих и от всяких внешних обстоятельств. Но как бы то ни было, сущность нашего предмета, выходя за пределы узкоутилитарных стремлений, как кажется, имеет достаточное основание, чтобы надеяться заполнить намеченные рамки соответствующею картиною и верить: настоящий предмет не явится балластом в археологии, так что, говоря о нём, можно будет когда-нибудь сказать словами французской поговорки: *je ne propose rien - j'expose*<sup>6</sup>.

*Искусство и художественная промышленность. 1899. Январь - февраль. № 4-5. С. 251-266.*

*(Отдельные листы чернового варианта рукописи Н.К. Рериха «Искусство и археология» с поправками автора находятся в Отделе рукописей ГТГ, ф. 44/19, лл. 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 11.)*



<sup>6</sup> Я никогда не предлагаю - я выставяю, показываю (фр.). - Ред.