

## Цикличность искусства в теории Ф.И. Шмита

*Александров Н.Н*

Речь пойдет об удивительном авторе, книги которого до сих пор стоят в спецхранах – они так и не были опубликованы заново. Я нашел упоминание о нем в ряде статей, уже когда все мои работы были написаны. Тем не менее, хочется отдать должное автору, о котором мне известно так мало.

В 1920-х годах имя Федора Ивановича Шмита (1877-1941) было весьма известным именем в искусствоведении и педагогике искусства. Он считал себя учеником А.В. Прахова и Л.Н. Толстого, а его диссертация (1909) была посвящена модной в то время теме византийского Возрождения. В своей известной работе “Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция” (Харьков: Союз, 1919) он изложил интересующую нас систему взглядов в канонической форме.

В 1924 году он становится директором Ленинградского института истории искусств и профессором университета, через год выходит еще одна его классическая работа – “Искусство. Основные проблемы теории и истории” (Ленинград, 1925). В упомянутых двух книгах была изложена теория цикличности Ф. Шмита в искусстве.

Шло первое послереволюционное десятилетие – и лидерам того момента – “левым” – академический профессор явно не нравился. Нападки на него начинаются со стороны пролеткультовцев, а позже (1927) – тех, кого сталинские опричники от науки назовут “вульгарными социологами”. Но и последовавший разгром левых не помог Шмиту, в 1933 он был отстранен от преподавания. Умер он в ташкентской ссылке в 1941 году. Шел ноябрь, и смерть какого-то отставного профессора на фоне только начинавшейся страшной войны никого не занимала. Он был реабилитирован в потоке “отпущений грехов” 1956 года. О

нем и его трудах сегодня мало кто знает, тем не менее, его работы представляют несомненный интерес для нашей темы цикличности в искусстве.

Прежде всего скажем о структурно-иерархическом подходе Ф.И. Шмита. К искусству, к педагогике искусства в частности, он предлагал подходить с точки зрения комплекса наук, который он отчетливо видел иерархически: философия (и эстетика), искусствознание, психология, биология. Сама художественная культура раскрывалась Шмитом как система *пластов и уровней*, взаимодействующих друг с другом. Искусство он понимал как целостность, и из этой целостности он и предлагал исходить при анализе как истории мирового искусства, так и современного искусства. Многие его консервативные коллеги и по сей день считают модернизм “вывихом истории”. Шмит не только хорошо видел логику развития современного ему искусства, но и дал ему пророческую генетическую трактовку.

В искусстве Шмит искал *имманентные законы* его развития. Это была одна из первых теорий в нашей эстетической мысли, которая применяла, говоря системогенетическим языком, *генетический подход* к искусству в целом и тем противостояла описательному искусствознанию. Как истинный генетик, он указывал на релятивизм понятия “красоты” (“эталон вечной красоты”) и критиковал его исключительно европейскую трактовку. Борьба с евроцентризмом была присуща всем передовым ученым того времени, стоявшим на платформе интеграции наук. Канонизация европейской классики, сторонниками которой были русская и немецкая дореволюционные школы, вела к деформированной картине истории искусств, из которой выпадали целые континенты. Сравнительно-исторический метод, набравший обороты в мировом искусствознании, давал возможно обозреть все многообразие мировой культуры.

Ф.И. Шмит не ставил маленьких задач, что было свойственно вообще всей интеллектуальной элите первого десятилетия советской власти. Он строил

“модель художественного воспитания человечества”. В его модели нашлось место всем народам и культурам, в рамках чего, естественно, встал вопрос о переходе от одной культуры к другой, о доминировании в истории. Проблема доминирования решается в теории Шмита за счет доминантного выделения, акцентирования одной из “шести проблем” (о которых – ниже) и подчинения всех остальных исторической доминанте.

Он считал педагогику ядром новой нарождающейся культуры и посвятил данной проблеме свою работу “ Искусство как предмет обучения ” (1923). Это – особая тема, где его трудам нет равных. Я говорю это и как теоретик, и как практик-экспериментатор, занимавшийся вопросами эстетического воспитания достаточно долго. Удивительно, что последующие попытки педагогов взяться сегодня за ту тему не только не достигли высоты идей Ф.И. Шмита, но так и не приблизились к его уровню. Боюсь, что виной тому – отсутствие работ этого автора в обращении. Их там нет и по сей день.

Развитие образного мышления, описанное им в работе 1925 года, представляется следующим образом по этапам. Сначала наскоро создаются *общие представления* (неудовлетворительные и малочисленные, на основе явно недостаточного количественного и качественного материала). Эти представления, как сказали бы мы на сегодняшнем языке, выполняют двойную классификационную функцию: они дают возможность осваивать поток новой информации (“познавательный материал”) как в образной форме, так, видимо, и в рациональной. Введение общих представлений дает возможность накапливать материал, что постепенно приводит к пересмотру самих этих первоначальных простых представлений: количество “рабочих гипотез” возрастает – и первичные общие представления пересматриваются. С помощью накопленного нового набора средств происходят новый *выход на обобщение* и выработка новых “единичных представлений”.

Столь простой ход становится основой для описания цикла. Циклы различаются своими *особенностями образного мышления*. Их структурное сходство состоит в наличии двух фаз (стадий), в которых главенствуют либо общие, либо единичные художественные представления общества. Образное мышление проходит по пути последовательного (что важно, ибо это – константный сценарий цикла) овладения “шестью проблемами”:

- 1) формой;
- 2) композицией;
- 3) движением;
- 4) светом;
- 5) пространством;
- 6) моментом изменения.

В каждом цикле сценарий повторяется, смена происходит скачкообразно, путем художественных революций. Этим подчеркивается структурное единство, изоморфизм циклов. От одному к другому идет накопление, всякий новый цикл преобразует на более совершенном уровне предшествующие художественные завоевания. Доминирование достигается акцентом в цикле на одной из проблем, например, реализм делает акцент на движении (момент изменения). Переход доминирования, последовательность спецификации циклов, в целом напоминает переключение шагового искателя по той же последовательности. Есть и преемственность между циклами: главная проблема уходящего цикла становится основой последующего.

С позиций сегодняшней теории искусств, *художественный эволюционизм* Шмита базируется в том числе и на “эволюции видения”. Он охватывает всю историю искусств, связывая ее логикой становления этапов визуальной культуры.

Началом процесса является цикл палеолита, где осваиваются “ритмические элементы жизни” и постепенно открывается изобразительно-выразительные возможности *линии* (рисунок; линейный рисунок).

Во втором цикле возникает изобразительность, движение, ритм в рисунке, начинает формироваться композиционное мышление (все виды рисунка на плоскости).

В третьем цикле появилось пространственное решение (пространство).

В четвертом цикле закрепилось развитое чувство линейного ритма в изобразительности. Древние греки первыми осознали линейную контрастность, осознали, что “в рисунке есть две стихии: прямая линия и кривая линия; и никто лучше греков не использовал эти две стихии”.

Пятый – цикл Возрождения, где основой стала *целостность* пространственного бытия, ритма и формы, композиционного движения.

Шестой цикл, искусство XX века, характеризуется открытием *света*, формы *динамического взаимодействия времени и пространства*.

Интересно отметить, что отечественное искусство XX века Шмит считал новым восходящим циклом мирового развития. Он нашел для его характеристики точные формулировки: это – искусство, акцентирующее внимание на имманентных законах развития искусства, образной структуре, формах пространства, движения, ритма. В нашей терминологии речь идет о временных, пространственных и прочих инвариантах. Взгляд Шмита совпадает с нашей трактовкой искусства первого десятилетия (1920-1930) как *трижды резонансного* по циклам разной длительности, а можно насчитать до пяти резонансных уровней. Это и придает ему черты аналитической всеобщности.

Практически близко к точке зрения О. Шпенглера рассматривает Ф.И. Шмит, “культурно-исторический мир” каждого цикла. Но его миры отделены друг от друга не шпенглеровской “герметичностью”, а художественными революциями, то есть, *они связаны в единство* логикой эволюционного

художественного процесса. Искусство каждой эпохи не только отражает ее, подобно экрану, но и формирует общество: это уже *идея идеальной детерминации истории*, где детерминирующими факторами, по Шмиту, выступают экономические, социальные и педагогические идеалы.

Шмит оказался настоящим ученым. Единожды осознав искусство как духовный феномен, он не поддавался яростным нападкам марксистов, которые стремились свести эволюцию всего социума к экономическому детерминизму. Взгляды Ф.И. Шмита стали единственной научной теорией, противостоявшей новым левым.

Талантливые теоретики Б. Арватов и В. Фриче действовали несколько прямолинейно в силу простого незнания трудов К. Маркса (они просто не были еще найдены, изучены и опубликованы в достаточном объеме). Мысль о “бедности” эстетического наследия у “классиков научного коммунизма” разделял и А.В. Луначарский. “Вульгарный социологизм” назван был таковым не без некоторых оснований: известными в то время работами К. Маркса менее маститые пролеткультовцы оперировали весьма вольно, находя нужные им отрывки, точно так же обращались они и с “Тектологией” А.А. Богданова, выламывая из нее, как камни, аргументы против старого искусства. Перенос характеристик производства на искусство привел В.М. Фриче к упрощенной *социологии искусства*, основы которой он нашел у Г.В. Плеханова, не находя их у К. Маркса. Прямолинейный социологизм вел к однозначному экономическому детерминизму, что в принципе противопоставлено тонкой эстетической материи. Сам А.А. Богданов, идейный лидер Пролеткульта того времени, занимался художественной проблематикой вскользь и отличался терпимостью к наследию прошлого, но его эскизные суждения об искусстве буржуазной эпохи служили в 20-е годы основанием для практических акций. Из этой линии вышло и знаменитое “жизнестроение”: буржуазному принципу “искусство как метод познания” в жизнестроении противопоставлен пролетарский – “искусство как

метод строения жизни”. Последствия этого для старой культуры были самые печальные, но тут Пролеткульт своим влиянием начал конкурировать с партией. Сначала вмешался В.И. Ленин, а через десять лет после его смерти от левых не осталось на поверхности абсолютно ничего. История альянса левых с властью потом повторится и в Китае, и на Кубе. Шмит попал в самый разгар борьбы и оказался в центре нападков.

На выпады левых Ф.И. Шмит ответил сначала монографией “ Предмет и границы социологического искусствознания ” (Ленинград, 1927), а через два года еще одной – “Музейное дело”. В работе о границах он впервые поставил вопрос о параллельности и относительной *независимости эволюции искусства*: если искусство и обусловлено в конечном итоге экономикой, писал он, то оно вместе с тем развивается по каким-то своим имманентным законам, несводимым к экономике. Мы не будем разбирать здесь точные эстетические и искусствоведческие взгляды Шмита, отметим лишь: уступка мыслителя (*если искусство и обусловлено в конечном итоге экономикой*) привела к тому, что многие годы впоследствии его самого едва ли не отождествляли с его же научными гонителями и оппонентами.

В этой же работе высказана системогенетическая идея, основанная на педагогической практике Шмита: “скорость прохождения детей через циклы и фазы во времени убывает, тогда как в истории человечества, наоборот, скорость с каждым циклом увеличивается”. Это – проблема соотношения *филогенеза и онтогенеза*, к ее освещению мы еще обращаемся в своей гипотезе встречных времен (Человек и время // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16471, 06.04.2011).

В книге “ Музейное дело ” (Ленинград, 1929) он завершил разгром пролеткультовского тезиса отрицания старой культуры ради новой и впервые радикально (в генезисе) решил проблему новаторства и традиции. Но это совсем другая история.

Подводя итоги, можно отметить, что интересен взгляд Ф.И. Шмита на эволюцию искусства как *эволюцию видения*, хотя, с нашей точки зрения, эволюция у него не непрерывная, а дискретно-непрерывная, в ней есть огромные пробелы и только одна ветка.

Шесть фаз в цикле сближают его теорию со шпенглеровской (отметим, что работы Шмита появились и опубликованы раньше), но по логике развития отстоят от нее далеко и более логически связаны.

Генетические и циклические взгляды Ф.И. Шмита на искусство шире и позиций Г. Вёльфлина, которые положены в основание современного искусствознания. Нам думается, что время переоткрытия этого яркого теоретика еще придет.