



Лл. 1. Принцип висотного розкриття внутрішнього простору в українському сакральному зодчестві, за Вадимом Щербаківським, 1914

ністю, небаченістю архітектурної форми, притлумленою, скромною величиною. Як у давньогрецьких храмах, у них немає розмірів – самі пропорції. Коли Вадим Щербаківський у 1913–1914 роках інтуїтивно відкрив й математично довів принцип ілюзорного збільшення височини простору в інтер'єрі українських дерев'яних церков, зокрема карпатських, він зізнався, що Шміт, прочитавши його доказ формули (ил. 1)<sup>44</sup>, сказав йому в Полтаві того ж таки символічного 1919 року:

<sup>44</sup> Вадим Щербаківський. Ілюзійне підвищення внутрішньої високості українських церков // Записки історичної і філологічної секції Українського

## Переделів'а

Восени 1916 року я видав першу частину своїх «Законів історії»<sup>1</sup>. Книжка ця мала дивну долю. Численні рецензенти в різних газетах і часописах майже без винятків відгукнулися про неї вельми негативно, і дехто вважав за можливе навіть просто над нею глумитися. А публіка розкупила все видання менш ніж за рік. Коли з'явилася остання з відомих мені рецензій, надміру непристойна за тоном замітка якогось добродія Райнова у «Вестнике Европы»<sup>2</sup>, на складі вже не було примірників знеславленої книжки.

Рецензенти мої або не читали, або не дочитали, або не продумали мої міркування – це впливає з їхніх писань. Тут неодмінно має бути і моя частка провини. Очевидно, я недостатньо ясно і рельєфно виклав те, що мав сказати, недостатньо повно і докладно висвітлив питання, що підлягали обговоренню, не довів справу до кінця. Цього міркування було достатньо, аби спонукати мене утриматися від негайного передруку книжки, коли перше видання було розпродане. Була потрібна переробка. Адже що характерно: рецензенти мої були майже суцільно анонімами або все-одно-що-анонімами, тобто та сама публіка, а не фахівці; отже, в рецензіях я мав підставу бачити віддзеркалення того зди-

<sup>1</sup> Фёдор Шмит. Законы истории: Введение к курсу всеобщей истории искусств. Харьков: Типография и Литография М. Зильберберг и Сыновья, 1916. Вып. I: Введение. Искусство Египта. Искусство Месопотамии. Искусство крито-микенское. 2, VI, 196 с.

<sup>2</sup> Т. Райнов. [Рец.] Ф. Шмит. Законы истории. Харьков, 1916 // Вестник Европы: Ж-л науки, политики, литературы. Петроград, 1917. [Кн. 4–6]. Апрель–июнь. С. 729–733. Тимофій Райнов (1888–1958) – філософ, теоретик мистецтва, літературознавець, соціолог. Зважаючи на книги Райнова, коло його інтересів надзвичайно широке: від естетики Канта і проблем економіки до поезії Тютчева й історії науки XI–XVII століть. Остання книга Райнова «Великі вчені Узбекистану» побачила світ у Ташкенті 1943 року.

вування і розчарування, з якими принаймні частина публіки мене читала.

Незабаром мені стало очевидно, що переробка потрібна і по суті. В бесідах із колегами (особливо багато чим я зобов'язаний О. І. Білецькому<sup>3</sup>), які цікавляться мистецтвом, з художниками і з учнями то тут, то там виявлялися прогалини, неточності, хиби моїх побудов, були потрібні нові формули, потрібно поглиблення і розвиток висловлених думок, були потрібні і кінцеві висновки історичного характеру в готовому вигляді.

У результаті замість другого видання першого випуску «Законів історії» з'являється нова книга.

Програма будь-якого наукового дослідження мистецтва повинна обіймати наступні дев'ять пунктів:

1. Стимули художньої творчості.
2. Психологія художника – виробника мистецтва.
3. Психологія публіки – споживача мистецтва.
4. Взаємини між формою і змістом (питання щодо тлумачення художніх творів).
5. Стилiстика зображальних мистецтв.
6. Стилiстика незображальних мистецтв.
7. Соціологія мистецтва (питання щодо класового мистецтва).
8. Еволюція мистецтва (мистецтво і громадськість в їхньому історичному розвитку).
9. Технологія мистецтва (питання щодо взаємин між матеріалом і формою, щодо техніки і т. ін.).

<sup>3</sup> Олександр Білецький (1884–1961) – літературознавець, академік АН УРСР та АН СРСР, харківський приятель Шміта, якому Федір Іванович подарував перший примірник цієї книги із інскриптом: «Дорогому соратнику Олександрові Івановичу Білецькому від автора. 11.ІІІ.1919. 11 марта – день рoдження этой книжки!» Книга перебувала в бібліотеці сина О. Білецького – доктора мистецтвознавства, професора Платона Білецького (1922–1998) (С. І. Пoбoжій. З історії українського мистецтвознавства: Збірник статей. Суми, 2005. С. 93, 106).

Як історик я мимоволі надав своєму дослідженню цих дев'яти питань виразно-історичний ухил, розглядаючи всі питання лише так, як це було потрібно для розв'язання восьмого. Звідси – певна односторонність книжки, що я ясно її усвідомив лише під час читання коректури, коли для скільки-небудь істотних змін і доповнень уже бракувало часу. Якщо колись доведеться готувати нове видання, на цей бік справи треба буде звернути серйозну увагу<sup>4</sup>.

На закінчення ще кілька слів про історію тих положень, що я їх захищаю і розвиваю в цій книзі. Обов'язок вдячності змушує згадати про моїх вчителів, пам'яті яких я хотів би присвятити свою працю, якби це не мало вигляду неприємної навмисності й претензійності.

Бувши ще студентом Петроградського університету, я мав щастя слухати лекції з історії мистецтва професора Адріана Вікторовича Прахова<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Нового видання не було, а ті книжки про мистецтво, які Шміт написав після цієї, мали інший ухил: намагання не так подолати зазначену ним тут ваду, як стати на шлях марксистського мистецтвознавства, що теж зазнало зрозумілої для ідеалістично налаштованого автора поразки.

<sup>5</sup> Адріан Прахов (1846–1916) – мистецтвознавець, археолог і художній критик, професор київського Університету св. Володимира (1887–1897) та С.-Петербурзького університету (1869–1887, 1897–1916). Докладніше: А. Пучков. Фёдор Шмит об Адриане Прахове: Предисловие к публикации статьи Ф. И. Шмита «Памяти Адриана Викторовича Прахова» // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. праць НДІТАМ. Київ, 1999. Вип. 4. С. 290–299; Ф. Шмит. Памяти Адриана Викторовича Прахова / Подгот. текста и коммент. А. Пучкова // Там само. С. 300–312; Євг. Жарков. Перша єгипетська подорож Адріана Прахова 1881–1882 рр.: реконструкція-ітінерарій у світлі записок, листів та спогадів // Прoсеминарій: Медієвістика, історія церкви, науки і культури. Київ, 2008. Вип. 7: До ювілею В. І. Ульяновського. С. 501–550; А. Пучков. Не існує частин у мові: Еклектизм Адріана Прахова як принцип мистецького полілогу зі світом // А. Пучков. Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво). Київ, 2018. С. 29–92; Євг. Шудря. Гаптувальниця Олена Прахова: Листування (1892–1940). Київ, 2018.

Прахов, за власним його висловом, був «відданий мистецтву від народження». Мистецтво він знав і розумів до тонкощів, любив до обожнювання. Такому розумінню і такій любові він привчав і своїх слухачів. І оскільки це був дивовижний лектор, який досконало володів яскравою й образною мовою, то зрозуміло, що нас, молодь, він міцно захоплював: стежачи за його викладом, і намагалися вникати в усі тонкощі художньої форми, аби в ній – і лише в ній – черпати відомості для тлумачення задуму автора.

Тільки у формі, тільки в самому художньому творі Прахов шукав його розгадку. Він ненавидів ту показну «вченість», яка нагромаджує навколо художника і його творіння гори бібліографії, всіляких історичних анекдотів і філософських формул, купи слів, що абсолютно не стосуються суті питання. За всією цією привабливою декорацією ховається, на його думку, лише убогство думки, безсилля проникнути в художній твір і перейнятися художнім твором. І Прахов наче навмисно знущався над систематично книжним ученим. Свій курс з історії античної скульптури він почав із... Лаокоона, від Лаокоона перейшов до Егінських мармурів. Як я обурювався – тоді – подібною «безсистемністю», і як пізно зрозумів, чому і для чого Прахов вчиняв так, а не інакше.

Але Прахов геть не був і теоретиком мистецтва. Повернувшись до Петербурга восени 1897 року, він присвятив першу (вступну) лекцію питанню: що таке мистецтво? Це була не лекція, а поема, і відповіді на поставлене запитання він нам так і не дав. Він указав на все розмаїття, яким вирізняються історичні прояви мистецтва, вказав на непримиренні розбіжності між вченими-теоретиками, вказав на неприпустимість усіляких апіорних естетичних побудов, вказав на те, що єдино правильний і можливий метод вироблення визначення мистецтва – метод емпіричний. «Що таке мистецтво, – казав він, – нам можуть з'ясувати лише ті, хто його створює, – художники, а не книжники, історики і філософи; спочатку треба вивчити живе мистецтво, як воно є, і на цьому вивченні будувати теорію, а не підганяти мистецтво під невідомо звідки взяту теорію. Не кабінетні буквоїди, а худож-

ники-творці – великі вчителі і благодійники людства». І Прахов обіцяв сказати нам, що таке мистецтво, – не тепер, у вступній лекції, а згодом, у заключній. Він знав, що жоден професор ніколи заключної лекції не читає. І він її не прочитав. Він сам залишив питання відкритим – але питання закарбувалося в душі кожного з тих, хто мав вуха і слух, – і закарбувалася в пам'яті впевнена вказівка того шляху, яким можна дійти до відповіді. Ось уже понад двадцять років, як я намагаюся рухатися цим самим шляхом, і до відповіді я дійшов, – нехай мої учні підуть далі, здобудуть глибшу і повнішу відповідь.

Іншим моїм учителем був Лев Толстой. Якраз тоді, коли Адріян Прахов змусив нас наполегливо шукати відповіді на питання про суть мистецтва, з'явилася книжка Толстого «Що таке мистецтво»<sup>6</sup>?

І Толстой мовить не як мислитель або вчений, а як художник. І книжка Толстого, якщо до неї підійти з погляду не образів, а понять, як до теоретичного трактату, не витримує жодної критики. Зробіть експеримент, який робився вже не раз: дайте книжку Толстого на практичних заняттях у руки студентам – вони її рознесуть на шматки, доведуть незліченні непослідовності, неточності, вади фактичного характеру, лакуни тощо. Цими недоліками, ймовірно, пояснюється, чому книжка Толстого про мистецтво досі не використана так, як на те можна було б очікувати.

І я колись почав із того, що, простудіювавши книжку Толстого, розкритикував її вцінт – так, як молоді люди за російським звичаєм завжди критикують: звертаючи увагу на всі справжні й удавані недоліки, чіпляючись до дрібниць, до слів, до невдалих прикладів, і за деревами не бачачи лісу. Та нова і нескінченно плідна думка, що лежить у основі всього вчення Толстого про мистецтво, до моєї свідомості не дійшла, але десь підсвідомо незабутньо врзалася в пам'ять; і коли мені, вже на університетській кафедрі, знадобилося сформулювати свої теоретичні погляди на

<sup>6</sup> Див.: Лев Толстой. Что такое искусство? [1898] // Лев Толстой. Собрание сочинений: В 22 т. Москва, 1983. Т. 15. С. 41–224.

мистецтво, я був глибоко вражений, коли переконався, що мислю 'за Толстим'.

Толстой, як і Прахов, як і кожен митець, як всяка людина, хто любить і розуміє мистецтво, виходить од конкретного факту, а не від словесної теорії, від твору, а не від апіорних понять. І Толстой знущається з естетичної схоластики, якою так само сповнені і товсті й глибокодумні трактати, і короткі й легковажні фейлетони про мистецтво.

Прахова у творі мистецтва цікавить насамперед художник. Це один бік справи: без художника немає мистецтва. Толстого цікавить публіка, громадськість. І це інший чинник: без публіки теж немає мистецтва. Художник творить образи, і для їхнього з'ясування він повинен їх так чи інакше виявити – в чорнових начерках. Але такі скетчі – ще не мистецтво. Для того щоб народився художній твір, художник мусить ці свої начерки обробити й оформити. Начерки достатні для того, хто їх робить, але не для публіки. Якщо художник береться за обробку й оформлення своїх 'матеріалів', він це робить тому, що хоче результатами творчості поділитися з нею. І не можна, отже, забувати про публіку, коли йдеться про мистецтво.

За Толстим, діяльність мистецтва ґрунтується на здатності людей заражатися почуттями інших людей. Мистецтво полягає в тому, що людина, маючи на меті передати власне почуття, пригадує і відтворює його за допомогою знаків, що впливають на уяву інших людей. Мистецтво є засіб спілкування людей між собою, засіб обміну не думками, а почуттями. Толстой каже про самі *почуття*. Але з наведених ним прикладів випливає, що під цим словом він об'єднує все, що не є точною думкою, все, що може бути виражене не поняттями ('словами'), а лиш образами, тобто й емоції, і «релігійну» думку, і волю.

Толстой як суто зображальний<sup>7</sup> художник геть заплутався, коли повинен був заговорити про музику, про візерунок, про

<sup>7</sup> Тут і далі в перекладі послідовно дотримано демаркацію на *зображальне (репродуктивне)* мистецтво, що має стале українське ймення «обра-

архітектуру. Толстой як практик не зміг теоретично з'ясувати самий механізм художньої творчості і точно сказати, в чому полягає *талант*, якого він вимагає від художника. Толстой як мораліст спотворив власне вчення про мистецтво внесенням у нього моральних критеріїв, які з діяльністю мистецтва нічого спільного не мають. Толстой як комуніст вимагав від усіх творів мистецтва всенародності й загальнодоступності. Все це – захоплення, для науки неприйнятні. На них нема чого і зупинятися. Яке право ми маємо вимагати від людини – хоча б то був Л. Толстой – повної довершеності? Треба ж шукати не того, чого він не дав і не міг дати, а того, що він дав. Л. Толстой – і в «Що таке мистецтво?» – дав багато.

Прахов і Толстой мені дали ті два основні положення, на яких будована вся моя книжка. Прахов навчив стилістичного аналізу: як на точній підставі художньої форми висновувати про те, що художник хотів сказати. А Толстой навчив соціального аналізу: як за переживаннями художника судити про переживання тієї маси, для якої творив художник.

Був у мене і третій вчитель. Я боюся назвати його, тому що сам повинен визнати, що учнем його я був недостатньо уважним і підготовленим. Цей учитель – Дарвін. Я його багато читав; що міг, у нього взяв. Але я занадто мало знайомий із біологічними науками, і, ймовірно, не зумів схопити все, що було можливо й потрібно. Дарвін мені нав'язав переконання, що все живе на землі змінюється неподільно й безупинно, що зміни ці не випадкові, а внутрішньо необхідні внаслідок вічної боротьби за існуван-

зотворче», – і на *незображальне*, тобто *нерепродуктивне*. Попри те, що будь-який художник прагне створювати за допомогою матеріальної художньої форми в уяві глядача абстрактний художній образ, тобто поряд із *формо-*творенням займається *образо-*творенням, слід розрізняти зображальні й виражальні елементи цього процесу. Словосполучення «необразотворче мистецтво», яке могло би в принципі бути застосовне замість незображального мистецтва, на жаль, не віддзеркалює з потрібною поняттєвою точністю процес, що «відбувається» під час *не-образо-*творення, тобто під час будь-якого *формо-*творення, в якому не передбачено виражального моменту.