



Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Ритм

От редакции. В статье Л. Сабанеева [2] раскрывается многоаспектная позиция ученого по отношению к ритму как универсальному феномену. По словам автора, цель рефлексий – «выработать понятие “художественного” Ритма ... указать содержание термина, опираясь на факты эстетической эмпирики». При этом дифференцируется ритм в узком («схема звукопоследований разной длительности», метрика) и широком («временная упорядоченность» явлений, в том числе симметрия частей целого, «структура ... музыкальных форм») значениях, вводится понятие ритмоформа.

Опираясь на такие понятия, как «эстетические факты высшего и низшего порядка», «эстетический потенциал», Сабанеев исследует эстетическую природу ритма, «эстетических ощущений», рассматривает феномен ритма через призму психологии эстетического восприятия, интуиции. Затрагиваются вопросы когнитивного характера, в том числе связанные с «проблемой памяти при восприятии художественных аналогов или контрастов в зависимости от временной дистанции ... на разных уровнях системы выразительных средств». Параллели с явлениями биологического, психофизиологического характера делают рефлексии исследователя о природе и сферах проявления ритма более наглядными. Примечательно заключение Сабанеева о соотношении в художественном произведении формы и содержания, где «форма есть не что иное, как воплощение идеи Ритма», в то время как «содержание же есть его эстетический потенциал». Многие наблюдения, выводы, систематизированные в данном исследовании, получили продолжение в отечественной теории музыки последующих десятилетий.

В публикуемом тексте сохранены особенности стилистики оригинала, однако орфография и пунктуация даны в соответствии с правилами современного русского языка. При этом принимаются во внимание авторские знаки.

Ключевые слова: ритм, метр, ритмоформа, контраст, аналог, эстетическое ощущение, эстетический потенциал, временные, пространственные искусства.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Ритм // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 18–37. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.018-037. EDN: AMIZBA.

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

Rythm

From the editors. The article by L. Sabaneev [2] reveals the scientist's multidimensional position of the scholar in relation to rhythm as a universal phenomenon. According to the author, the purpose of reflection is “to develop the concept of “artistic” Rhythm... to indicate the content of the term, based on the facts of aesthetic empirics.” At the same time, rhythm is differentiated in the narrow (“pattern



of sound sequences of different durations,” metric) and broad (“temporal ordering” of phenomena, including the symmetry of parts of the whole, “structure ... of musical forms”) meanings, and it is introduced the concept of rhythm form.

Basing on such concepts as “aesthetic facts of higher and lower order”, “aesthetic potential”, Sabaneev explores the rhythm aesthetic nature, “aesthetic sensations”, considers the rhythm phenomenon through the prism of the psychology of aesthetic perception and intuition. Issues of a cognitive nature are touched upon, including those that relate to “the problem of memory when perceiving artistic analogues or contrasts depending on the time distance... at different levels of the expressive means system.” Parallels with biological, psycho-physiological phenomena make the researcher’s reflections on the nature and spheres of manifestation of rhythm more visual. Noteworthy is Sabaneev’s conclusion about the relationship between form and content in a work of art, where “form is nothing more than the embodiment of the idea of Rhythm,” while “content is its aesthetic potential.”

Many observations and conclusions systematized in this study were continued in Russian music theory in subsequent decades.

The published text retains the stylistic features of the original one, but spelling and punctuation are given in accordance with the modern Russian language rules. In this case, copyright marks are taken into account.

Keywords: rhythm, meter, rhythm of form, contrast, analogue, aesthetic sensation, aesthetic potential, temporal, spatial arts.

Введение
Настоящую статью я посвящаю вопросу о выяснении содержания термина и *понятия* художественного *Ритма*. Этот термин чрезвычайно часто употребляется во всех построениях, имеющих то или иное отношение к эстетике; тем не менее, приходится признать, что подлинное его содержание остаётся неопределённым. Этому термину придаётся то чрезмерно широкое, то чрезмерно узкое значение; в связи с этим и выводы, касающиеся *ритма*, оказываются столь же неопределёнными и расплывчатыми. Явление это не единичное в сфере эстетики, которая вообще имеет склонность оперировать с туманными терминами, не заручившись, раньше их употребления, условием относительно их содержания. Одной из целей настоящего исследования я ставлю именно точное установление содержания терминов, с которыми придётся далее иметь дело. На *определениях* жи-

дется здание всякой науки, и если эстетика желает быть *наукой*, а не каким-то параллельным искусству явлением, оперирующим полунаучным, полухудожественным методом, наполовину аналитическим, наполовину интуитивным, – то она должна последовать этому же принципу. До сих пор, к сожалению, в сфере эстетики наблюдалось именно это явление: эстетика оказывалась не аппаратом, контролирующим силою научного анализа положение дел в области искусства (конечно, в пределах доступной этому анализу сферы), а бледным его отражением, которое следовало за искусством в его «личных» изгибах и повторяло на жалком и часто невыразительном языке нехудожественных слов то, что уже властно и ярко говорено было самим искусством, в *образах* творчества. Полу-искусство, полу-наука, или плохое искусство, возжелавшее стать наукою, смешавшее в своих методах частичное приложение художественной интуи-

ции с таким же частичным приложением аналитического метода, – она в равной мере унижала и науку, и искусство, являясь каким-то параллельным, ненужным и неинтересным придатком, который никого ни к чему не обязывал и никому ничего не доказывал.

«Условиться» в определениях, связать однозначным соответствием символы определённых слов с известным комплексом устойчивых идей – вот то, с чего наука начинается. Давая в настоящей статье определение художественного ритма, я тем самым «условливаюсь» в содержании этого термина. Конечно, моё определение я не могу считать обязательным для кого бы то ни было: это есть только то содержание этого термина, к которому я *сам* себя обязываю в настоящей и последующих работах, в целях ориентировки и удобства. У нас любят спорить о терминах, забывая, что важно не звукопоследование, фиксированное в слове, а содержание изображаемого этим звукопоследованием комплекса идей. То, что я наименовал уже имеющимся термином «ритма», можно было бы называть как угодно, каким-нибудь новым термином, и прежний термин я сохраняю только ради удобства, так как вижу, что содержание этого понятия для меня близко к тому, что уже многие и многократно разумели под ритмом, хотя не давали этому исчерпывающих определений. Поэтому заранее считаю терминологическую полемику не имеющей базы.

Хочу ещё оговориться относительно того, что, быть может, многие обвинят эту статью и всё моё построение в чрезмерно «позитивистической» окраске. Заранее поэтому говорю, что в области научной дисциплины считаю немислимой никакую иную «окраску», кроме аналитико-дедуктивной. Нисколько не отрицая примата *интуиции* в деле постижения

фактов искусства (и даже вообще в деле всего познания), я считаю долгом выделить всё «интуитивное» за пределы *науки* и потому нашего вопроса. Аналитический метод имеет свою сферу применения – эта сфера ограничена, и границы её должны быть определены, но внутри них только этот метод создаёт науку. В настоящей статье я нимало не задавался целью «создавать» науку о ритме, а только хотел установить понятие, указать содержание термина, опираясь на факты эстетической *эмпирики*.

Определение ритма

Было бы довольно бесплодным занятием перечислять всевозможные определения и «объяснения» ритма. Чтобы очертить картину разнообразия понятий, включившихся в это слово, достаточно указать, что с одной стороны *Ритм* являлся как простое служебное понятие музыкальной и поэтической техники (*схемы чередований* звукопоследований разной длительности и силы), а с другой стороны он выходил не только из рамок временных искусств (музыки, поэзии и танца), но даже вообще из сферы искусства, становясь понятием с метафизическими и с космогоническими тенденциями. Между этими полюсами умещались все остальные определения ритма.

В самом узком определении *ритм* являлся именно как схема звукопоследований разной *длительности*. Типов таких звукопоследований существует бесчисленное множество, ибо даже два звука разной длительности допускают уже «бесконечность второго порядка» комбинаций. Тем не менее, в младенческом состоянии науки об искусстве были совершены попытки фиксировать словесными символами некоторые из наиболее простых комбинаций звуковых длительностей, которые чаще встречались. Сюда относятся



все эти наименования, как «ямбы», «трохеи», «анapestы» и проч. в поэзии, – триоли, квинтоли и проч. в музыке.

В то время как одни под титулом «ритма» разумели только что описанные схемы звукопоследований *во времени*, схемы *длительностей*, другие под ритмом разумели схемы «динамических» звукопоследований, схемы сопоставления звуков по их силе (ударности). Опять-таки в эмбриональный период художественного сознания самые понятия «силы» и «длительности» мало различались, чему способствовало то, что сферой применения всей этой путаной и сбивчивой терминологии была поэзия, в которой как раз динамизм и длительность соприкасаются (ударные звуки в речи иногда являются более длительными, и обратно). Иные выделяли схемы динамических звукопоследований в особую область *метрики*, которая таким образом являлась ведающей динамизм, в то время как ритмика ведала длительности. Но и тут не было «достигнуто соглашения», и сферы метрики и ритмики перепутались, чему очень способствовало то, что терминология у них оказалась фатальным образом *одна и та же* (те же «анapestы» и «ямбы»), что происходило, как я уже говорил, от *малой сознательности* к различению звуков по длительности и по силе (ударные звуки мешались с длинными, а краткие со слабыми). Сюда прибавилось ещё одно осложнение. Дело в том, что звуки кроме длительности и силы имеют ещё *высоту*. Понятие «высотности» в звуке *речи* в младенческий период искусства было так же мало дифференцированным, как и понятия длительности и силы. Вернее сказать, что попросту все эти три понятия спутывались. Есть вероятное предположение, что в эллинском языке различались звуки и по их «высотности», как различались они до известной

степени и по долготе, и по ударности, но это различие не было осознано до конца. «Музыкальный элемент» в эллинской поэзии, видимо, играл большую роль, чем в современной, в смысле того, что «звучность» произношения была определённое.

Во всех этих терминологических попытках из области ритмики, метрики и высотности надо видеть не что иное, как эмбрионы *записи* звуков поэтической речи, записи длительностей, динамизма и высотности (интонаций). За неимением иных средств записи и эти могли играть известную роль, как аппарат, «фиксирующий» в символе художественную мысль, которая включала в себя не только «смысл» поэтического произведения, но и его музыкальную сторону, его чисто «звуковое» содержание.

В области музыки эти термины быстро исчезли, и сферы динамизма, длительности и высотности размежевались. Одним из поводов к этому было относительно мощное развитие *записи* звуков, того «фиксирующего» художественную мысль аппарата, которому музыкальное искусство и обязано своим могучим развитием. Система нотных знаков при всём её кажущемся несовершенстве настолько превышает по совершенству аппарат записи, существующий в поэзии, что одно её появление сделало ненужными все эти терминологические ухищрения. Многообразие возможных схем длительностей, высотностей и динамики звуков в их бесчисленных сопоставлениях не поддаётся никакой терминологии: только одна система точной *записи* может справиться с этой задачей. Пока подобие её существует только в музыке.

Из этого, самого «узкого», понятия ритма можно выделить некоторую *идею ритма* как *периодичности* этих первичных схем. В сущности, именно идея ритма как «периодичности» является наиболее, если так можно выразиться, «тривиаль-

ной», наиболее распространённой в широких массах. Обычно называют «ритмичными» явления, периодически расположенные во времени (ритмические удары, ритм маятника, «ритмично играет» про того человека, который мало отстывает от метронома и т.п.). В узком определении ритм является как периодичность схем длительностей, а метр – как периодичность схем ударностей. Для последований периодических схем высотностей особого термина не оказалось (если не считать чисто музыкальных терминов («мелодическая секвенция» или «мотив», в символе которого, впрочем, мало содержится идея «периодичности»)).

Более широкое определение *Ритма* заключалось в квалификации Ритма как «временной упорядоченности» явлений. Это определение включало в себя идею *периодичности* как частный случай. Тип упорядоченности этим определением уже предрешился, это могла быть упорядоченность вовсе не «периодическая», а какая-либо иная. Сюда входили упорядоченности звуков в их силе, и в их долготе, и в их высоте; входили и ещё более сложные схемы упорядоченностей: *симметрия частей целого* как один из мыслимых типов упорядоченностей. Всякое сопоставление *аналогичного* в искусстве, являя в себе элементы известного «упорядочения», входило в это определение «*ритмического*». Таким образом *ритм* в этом определении включал в себя не только «ритмику», «метрику» в предыдущем значении этих слов, но и всю структуру поэтических музыкальных «*форм*» – то, что именуется «архитектоникой» произведения.

В своих предыдущих статьях я обычно базировался на этом определении *ритма*. Так как в нём понятия ритма и формы ступёвываются, и «ритм» в обычном тривиальном значении, как простая периодичность, является только первичным элементом *ритма вообще*,

то я предпочитал термин «ритмоформа», как понятие, синтезирующее и ритм в обычном смысле, и форму. Ритмоформы таким образом можно разделять на разные «*порядки*» – от «элементов», или ритмических «ячеек», которыми являются примитивные сопоставления во времени звуков, до архитектоники целого. Ритмоформами «высших порядков» являются таким образом те ритмоформы, которые получены от сопоставления ритмоформ низшего порядка. Как видно будет из дальнейшего, это определение *ритма* всё же не является вполне удовлетворительным, так как, с одной стороны, оказывается слишком широким, с другой, слишком узким, не включая в себя ряд явлений, которые *желательно* ввести в одну родовую категорию с ритмом, и напротив, включая в себя явления, которые явно выступают из сферы художественного. Но термин «ритмоформа» весьма удобен для указания целого ряда проявлений ритма, в особенности тех, в которых при явном присутствии элементов упорядоченности мы не наблюдаем факта периодичности, в смысле многократного повторения.

Данное содержание понятия Ритма не может быть признано вполне удовлетворительным, ибо оно всецело пребывает в сфере «временных искусств», не простираясь в искусства вневременные. Но очевидная аналогия между той и другой группой искусств должна была вызвать к жизни идею Ритма и в искусствах вневременных. Это так и случилось, со временем и «идея пространственного Ритма» появилась сначала в виде некоторой «метафоры», а после уже и как самодовлеющее понятие. Между тем, вообще, всякая метафоричность в *науке* является в высокой степени неуместной, как свойство, затрудняющее точность и ясность настроений и спутывающее понятия. Эта метафоричность есть одно из тех «отверстий», через которые просачивается в эстетику элемент «искусства» как метода. Поэтому из этой ме-



тафоры необходимо выделить органическую часть, которая действительно «*может быть*» включена в понятие *ритма*, эта часть есть идея «упорядоченности» явлений вообще, не только временных, но и пространственных, и протекающих во всех остальных измерениях данного искусства, и искусства вообще. Является мысль квалифицировать *Ритм* как вообще *упорядоченность* явлений, в каких бы планах они ни протекали. Но нетрудно видеть, что тогда определение Ритма явится чрезмерно и неоправданно широким и совершенно выйдет из области искусства. Идея *закономерности* есть уже идея внеэстетическая, а наша цель – выработать понятие «художественного» Ритма. Достаточно ясно, что далеко не всякая «закономерность» и «упорядоченность» являются фактами художественными. Однообразное повторение чего угодно есть явление чрезвычайно упорядоченное, но антихудожественное. От этих явлений надо отмежеваться, давая строгое определение, ибо цель статьи есть выяснение содержания понятия *художественный Ритм*.

Для базировки определения придётся анализировать некоторые основные явления из области искусства и попытаться в них разобраться, чтобы выделить из них то, что может быть обобщено в понятие *художественного Ритма*. Для этого необходимо обратиться к изучению первичных элементов, из которых складывается целое художественного восприятия. Надо анализировать это последнее на своего рода *эстетические атомы* или молекулы. Тут придётся установить сначала известную служебную терминологию художественных явлений и условиться в её употреблении. Заранее оговариваюсь, что все эти последующие термины будут мною употребляться *только* в том смысле, как это следует из имеющего быть данным опре-

деления, что эти определения являются *обязательными* для настоящей работы, и наоборот, все иные определения тех же (что может статься) терминов *для данной работы не являются* обязательными, и потому их содержание может оказаться не имеющим ничего общего с тем, что под этими терминами разумелось в данной статье.

Оговариваюсь и относительно того, что имею в виду *не только* явления музыкальной области или с нею соприкасающиеся, но вообще явления искусства, так что, кроме тех случаев, где это специально оговорено, выводы статьи будут иметь место относительно всех областей искусства.

Эстетические элементы и потенциалы

Во всякий данный момент *самоощущение* человека есть функция внешних впечатлений, проникающих в него посредством его органов чувств, – впечатлений как текущих, так и прошедших, которые сохраняются в сознании посредством памяти. Содержание этого самоощущения складывается из ощущений органов чувств, получающих известные впечатления, плюс общее самочувствие всех остальных внутренних органов (например, ощущение дыхания, кровообращения, и проч. в очень большом количестве).

Каждое *новое* внешнее явление так или иначе *изменяет* состояние этого самоощущения: с одной стороны, оно даёт новые ощущения органам чувств; с другой стороны, эти новые ощущения соответствующим образом меняют и самоощущение иных внутренних органов. *Изменение самоощущения* есть функция внешнего явления. Это изменение, или «дифференциал» самоощущения, вызываемый внешним агентом, мы назовём *эстетическим элементом*, «соответствующим» данному явлению.

Самое явление, или *реагент*, вызывающий данное «изменение самоощущения», или эстетический элемент – мы назовём *эстетическим фактом* или эстетическим *явлением*.

Если мы обратимся к более точному изучению этих понятий – эстетический элемент и эстетический факт, то должны заметить, что *эстетический элемент* состоит и исчерпывается в своём составе тем «резонансом самоощущения», который вызывается всяким фактом. Мы можем сказать, что эстетическим фактом могут быть или события внешнего мира, воспринимаемые нами посредством «органов чувств», или же события внутреннего мира – именно наши «представления». И те, и иные вызывают в нас некоторые «самоощущения», причём надо отметить, что вообще «представление» о чём-либо вызывает самоощущение, *подобное* самой вещи, вызывающей это представление. Что касается до самоощущения, то оно распадается на две части: на самоощущение воспринимающих органов чувств, которые познают внешние события и явления (ощущения света, звука, запаха, осязания вкуса) и из того «резонанса всего организма», который отвечает на все эти внешние раздражения и «самоощущается». Если эстетическим фактом служит некоторое «представление» или идея, то первая часть отсутствует: мы не имеем соответствующего «ощущения», а имеется только вторая часть, «резонанс всего организма». Напротив, при наличии внешнего явления в качестве эстетического факта – обе части всегда налицо. В будущем мы для большей простоты будем именовать первую часть (ощущения, доставляемые органами чувств) – просто «ощущениями», а вторую – «эмоциями».

Нетрудно заметить, что, в сущности, в сфере искусства всегда мы имеем некоторый внешний факт, именно само *произведение искусства*. Из голых представлений мы не можем образовать никакого искусства. Мысли и представления, появляющиеся в качестве эстетических фактов, на деле всегда вызываются ещё первичной причиной – некоторым

внешним явлением, светом, цветом, звуком или чем иным. Мысль и представление сами собою не рождаются, а «ассоциируются» некоторым внешним фактам. Для одних внешних фактов такая «ассоциация» представлений бывает непрочная, колеблющаяся и неопределённая – один и тот же факт вызывает очень разные представления. Это область свободных ассоциаций. Другие факты отличаются тем, что человек определённо ассоциирует им некоторые представления, которые таким образом являются уже более или менее фиксированными, так что данный факт уже *всегда* вызывает представления если и не тождественные, то схожие. К числу таких фактов принадлежат «слова» – звуковые последования, коим присвоено определённое «символическое значение». Такого рода облигатная связь между внешними фактами и представлениями может основываться или на условной символике, на «уговоре» в значимости и фактов («слова», «лейтмотивы» в музыке), или на действительном *подобии* фактов иным, которые ассоциируются, так сказать, механически (звукоподражание в музыке, «образы» в живописи и скульптуре).

В конечном итоге, мы можем сказать, что в искусстве всегда внешний факт налицо. Этот эстетический «основной» факт никогда не может быть относящимся к внутреннему миру человека, это всегда – *внешний факт*, это не может быть ни представлением, ни идеей. Это предмет внешнего мира. Этот внешний факт рождает:

1. Непосредственные ощущения органов чувств, коими он воспринимается.

2. Ряд «эмоций» или резонансов всего организма, которым этот последний реагирует на эти ощущения.

3. Ряд представлений или идей, *ассоциируемых* получаемым впечатлением, которые образуют «второй ряд эстетических фактов».

4. Ряд самоощущений или «эмоций», которые соответствуют этим фактам «второго ряда».

Отмечу, что присутствие этого «второго ряда» является весьма важным. Те эстетические факты, которые не вызывают фактов второго ряда, представлений и идей, не будят никаких ассоциаций из этой области, для нас



могут служить материалом только довольно несовершенного, «неглубокого» или внешнего искусства. На деле и немислимо избежать появления этих ассоциаций, этих фактов второго ряда: они всегда сами будут налицо, и дело только в «количественном» их преобладании или непреобладании над фактами первого ряда, над чистыми ощущениями и из них рождёнными эмоциями.

Эстетические факты или явления, сопоставляясь между собою во времени или в пространстве, дают «сложные эстетические» факты, которые по отношению к первым будут называться фактами «высшего порядка». Напротив, анализируя какой-либо эстетический факт, можно его разделить на эстетические факты, которые его составляют в своей совокупности и которые будут по отношению к нему фактами «низшего порядка».

Соответствующие этим фактам эстетические элементы («эмоции и ощущения») тоже образуют соответственно эстетические элементы высшего и низшего порядков. Надо заметить, что эстетический элемент высшего порядка не есть нечто «полученное от сложения» или непосредственного сопоставления элементов низшего, как мы имеем дело в случае эстетических фактов. Эстетический элемент высшего порядка – это совершенно новый, особый элемент, состоящий из совершенно особого ощущения или эмоции. Точно также эстетический элемент низшего порядка не есть «часть» элемента высшего, а есть совершенно особый элемент. Когда мы синтезируем элементы в новые элементы высшего порядка, мы этим синтезом создаём новые эмоции и ощущения, совершенно так же, как и, анализируя, мы получаем (создаём) тоже новые ощущения, а не только складываем или разлагаем старые. Ощущение звучащей квинты вовсе не составлено из ощу-

щений нот «до» и «соль», а есть самодовлеющее ощущение, совершенно непохожее ни на одно из этих элементов низшего порядка в отдельности.

Процессы синтеза и анализа элементов, ведущие к рождению ряда новых элементов (высшего и низшего порядков) имеют непосредственным результатом обогащение ощущения и эмоции, т.к. рождаются новые элементы – число их умножается. Эти новые элементы одновременно сосуществуют со старыми, как бы налагаясь на них, причём, по-видимому, это наложение до известной степени изменяет и колорит самих прежних, исходных элементов. Впечатление от гармонии, которая слухом не анализирована на составляющие звуки, не то, как от гармонии анализированной. Первичное восприятие элемента иногда уже перестаёт существовать для воспринимающего, коль скоро произошёл акт синтеза или анализа.

Синтетический процесс рождения новых элементов «высшего порядка», по-видимому, ничем не ограничен. Напротив, аналитический процесс ограничен достижением «простых элементов», таких, которые уже не разложимы на составляющие, на элементы ещё более низкого порядка. Этими эстетическими атомами, неразложимыми и не анализируемыми, «простыми» элементами являются, по всей вероятности, «простые ощущения». Конечно, созерцание чистых простых ощущений немислимо, ибо на деле мы всегда их ощущаем в совокупности с другими, следовательно, как части некоторого «сложного элемента» – эти простые ощущения являются, как эстетические элементы, только логической абстракцией вроде физических атомов.

Эстетические элементы, какой бы они ни были природы и чем бы они ни вызывались, имеют всегда одну органическую характеристику: именно, мы можем всякий эстетический элемент (эмоцию или ощущение) оценивать терминами «приятно» или «неприятно» или наконец –

«безразлично». Сущность этой характеристики, сущность этого, если так можно выразиться, «ощущения» приятного или неприятного для каждого ясна, хотя в то же время, как и все простые и органически сросшиеся с нами представления, не поддаётся никакому определению (как и «ощущения», например, цвета, звука).

Эти характеристики эстетических элементов в отношении их приятности или неприятности образуют как бы некоторую *скалу*, последовательность, начиная от элементов, к которым прилагается характеристика «самого приятного», и до элементов «самых неприятных». «Безразличие» в этом отношении занимает как бы промежуточное положение. Прибегая к аналогиям, можно уподобить эту характеристику температурной скале, которая оценивает наши ощущения относительно степени нагретости тела. «Тепло», «холодно», «горячо» – вот грубые оценки этого ощущения, аналогичные нашему «приятно» или «неприятно». Более тонкая оценка даёт «измерение» температур в градусах, причём отрицательными считаются ощущения «холода», а положительными – «тепла». Нечто подобное мы можем (конечно, аналогия, как увидим после, не вполне точно) произвести и в нашей оценке эстетических элементов. Я назову *эстетическим потенциалом* элемента эту количественную характеристику его степени приятности. Мы будем говорить о *потенциалах положительных*, когда имеем дело с «приятными» ощущениями и эмоциями, и о *потенциалах отрицательных* – при неприятных ощущениях. «Безразличное» по этой скале будет рассматриваться как имеющее потенциал, равный нулю.

При большой аналогии эстетического потенциала с температурой надо отметить в них и крупные антилогии. В то время как ощущения теплоты для всех людей являются чрезвы-

чайно общими (предмет холодный для одного, «*ceteris paribus*» холоден и для другого), относительно эстетических потенциалов наблюдается очень большая *автономность* ощущений (то, что приятно для одного, может быть вовсе неприятно другому). В сущности, дело обстоит так, что утверждение «тождественности ощущений» предваряется утверждением тождественности самих предметов, вызывающих ощущения. Из совпадения ряда ощущений у целой группы лиц А, В, С, ..., из совпадения ряда «количественных и качественных характеристик», относящихся к некоторой сфере их переживаний, мы заключаем о том, что самые «объекты» их ощущений тождественны. Например, предмет, созерцаемый одним, другим, третьим лицом, мы признаём «тождественным» в созерцании всех, если совпадают его пространственные и временные характеристики (он находится там-то, тогда-то) в описании всех этих лиц. *От этого* мы делаем заключение к тождественности и всех остальных признаков или характеристик этого предмета. Но если это заключение или суждение «тождественности» возможно относительно предметов внешнего мира и вызываемых им ощущений простого типа, то к эстетическим ощущениям это мало применимо. В большинстве случаев мы незаметно для себя *отождествляем* эстетический элемент с фактом, его породившим, и из тождественности *фактов* (для утверждения которых обычно применяются нормальные модусы совпадения частичных характеристик) мы заключаем и о тождественности эстетических элементов. Если же рассуждать строго, то мы никакого права произносить суждение тождественности *не имеем*. Предмет, относительно которого мы прочно установили критерий тождественности в представлении ряда лиц, может породить в каждом из них различные эстетические элементы с самыми разнообразными потенциалами, качество которых зависит от свойств данных лиц, от их сознательности, от их способностей, от ряда внешних и побочных факторов. Равным образом и *частичное совпадение* характеристик в описании эстетических элементов А, В, С рядом



лиц далеко не может служить поводом к произнесению «суждения совпадения» *всех* прочих характеристик и, следовательно, к произнесению суждения тождественности самих элементов. Тут мы не имеем тех фундаментов тождественности, которыми обладаем в явлениях внешнего мира, главным же образом не имеем пространственных и временных характеристик. Наше заключение о тождественности будет только более или менее *вероятно*, причём степень вероятности незначительна. Я, к сожалению, не могу тут подробно развивать эти мысли за недостатком места, и к развitiю этого вопроса перейду в своей статье об «Анализе музыкальных ощущений».

В результате, вместо простой формулы, что каждому предмету соответствует свой потенциал (как это имеет место при температурной оценке), мы тут имеем сложную и причудливую схему, по которой каждому эстетическому явлению или факту соответствуют целые группы эстетических *элементов* с трудно установимыми критериями их тождественности, каждому же элементу соответствует свой потенциал. Если удастся анализировать эти группы и классифицировать их по степени общности, то мы получим вкусовые *группы* лиц, созерцающих эти элементы. Внутри каждой группы мы можем установить критерий тождественности элементов, но не можем этого сделать, переходя из группы в другую. Для каждой группы каждый эстетический факт имеет свой определённый «потенциал». Несомненно, что в этом случае мы часто имеем дело не с разными «потенциалами» одного и того же факта (если условиться называть потенциалом эстетического факта потенциал того эстетического элемента, который этим фактом вызван), а с разными элементами, вызываемыми одним фактом, в зависимости от условий восприятий разных лиц.

Необходимо, впрочем, иметь в виду, что наше как бы «количественное» измерение эстетического элемента по уровню его потенциала не является на самом деле столь простым, как это имеет место в случае по-

тенциала, например, электрического или термического. Там мы имели модус измерения, там мы можем сравнивать между собою, так или иначе, более или менее точно – отдельные «степени» этого потенциала. Термометр покажет нам количество градусов, но никакой измерительный прибор не в состоянии измерить степень эстетического потенциала. И причина тут не только техническая – «отсутствие измерительного прибора», а качественная.

Прежде всего, мы имеем здесь дело не с *однородной* линией ощущений, как в случае температуры, а с каким-то многообразием крайне сложного типа. Немыслимо прежде всего сравнивать чувства «приятного и неприятного» от одного ощущения с чувством от иного, ибо и *равенства* таких ощущений мы не можем установить, а потому не может быть и модуса сравнения. Мы не можем сказать, что, например, чувство приятного от вкусного *обеда* равно чувству приятного от такой-то симфонии, или менее, или более. Эти самые ощущения лежат в разных плоскостях и несравнимы между собою. Более того, мы не можем сказать и про сравнимые между собою ощущения, например, только звуковые или световые, что их *приятности* в точности равны, или одно более другого на *столько-то*. Мы не можем установить никакой «метрики измерения» в этой области, которая не приводится ни в какое соответствие с рядом чисел, – условие, необходимое для всякого «измерения».

Это *общее* свойство ощущения вообще. Они «несоизмеримы», ибо ни одно из них не получается из других путём «сложения или вычитания». Два ощущения, складываясь вместе, не дают «суммарного ощущения», а дают совершенно новое ощущение, самостоятельное. Красный насыщенный цвет не есть красноватый плюс ещё

красноватый, или сильный звук, как ощущение, не есть несколько слабых вместе. Тем не менее, ощущение степеней «приятности» есть всё же реальность, которая каждым из нас ощущается, помимо всяких комментариев, и относительно *каждого* явления мы можем всегда сказать, что оно нам приятно или нет. Это ощущение есть одна из граней того общего самоощущения организма, которое сопутствует всякому факту во всякое время. После мы вернёмся подробнее к этому вопросу о природе эстетических потенциалов, сейчас же я только укажу на то, что для ближайших наших задач не имеет значения более подробно входить в эту очень сложную область. Нам нужен только чисто эмпирический факт *существования* таких оценок самоощущений по степени их приятности.

Свойства потенциалов

Мы можем формулировать некоторые свойства эстетических потенциалов, находимые чисто эмпирическим путём, путём «интроспективного самонаблюдения» в ряде *законов*, которые после представится возможность обобщить.

Вот эти законы:

1. Закон силы. Эстетический потенциал элемента зависит от «физиологической силы воздействия» этого элемента. Именно, он имеет *максимум* при некотором *среднем* напряжении этой силы и становится менее при слабых и чрезмерно сильных напряжениях.

Например, чрезмерно сильные звуки (оглушительные) или «ослепительные» света – неприятны, как каждому известно хорошо. Причины существования такой закономерности лежат в наших органах восприятия. Слишком слабые раздражения потому не могут иметь высокого потенциала, что по своей слабости они плохо улавливаются сознанием, а всё, что

малосознательно, что проходит, как говорят, «незаметно», не может иметь высокого потенциала. Слишком сильные ощущения вызывают уже «болеву реакцию» организма и потому неприятны.

2. Закон однообразия во времени. Эстетический потенциал изменяется, если элемент пребывает длительностью во времени. Он есть функция его «длительности». Именно, можно наблюдать, что в элементах «простых» и имеющих потенциал положительный (ощущениях органов чувств, которые не анализируются на составляющие) потенциал вообще *убывает* с течением времени и может стать даже очень большой отрицательной величиной (ощущение «надоедает»). В элементах же простых, но имеющих потенциал отрицательный, можно наблюдать, что потенциал сначала немного возрастает (к ощущению «привыкают», как говорят), а потом начинает падать. В последнем случае потенциал имеет *максимум* при некотором среднем значении длительности.

Если элемент сложный, то обычно мы наблюдаем сначала неопределённое изменение потенциала вверх или вниз, обусловленное работой сознания над анализом этого элемента, потом же начинается такое же убывание потенциала. Чаще всего и тут мы имеем максимум при некотором среднем значении длительности.

Например, слишком длинный звук, слишком продолжительный свет всегда становится неприятным, хотя бы раньше был очень приятен. Упорное повторение одной гармонии может вывести из себя, как бы приятна эта гармония ни была. К неприятному запаху можно «привыкнуть», но потом, от чрезмерной продолжительности, он производит, всё же, неприятное воздействие.

Причины такого рода закономерностей можно тоже найти в природе наших органов чувств. Они *утомляются* от длительного



восприятия настолько, что может наступить полная атрофия чувствительности к данному ощущению. Чем сильнее самое воздействие – ощущение, тем скорее наступает такое притупление чувствительности, тем скорее потенциал падает до нулевой точки. Далее уже начинаются «болевые» ощущения, причиняемые чрезмерным и упорным раздражением всё в одном и том же направлении – потенциал становится отрицательным. Если эстетический элемент сначала имел потенциал отрицательный, то притупление повышает его, доводя до нулевой точки или около того, дальше же следует опять понижение. Если потенциал положителен, то наблюдается (при простых элементах) однородное понижение всё время.

Большую роль играет в понижении потенциала от длительности явления и «притупление внимания», наличность которого необходима для сознания, а следовательно, и для самого существования эстетического элемента. То, что бессознательно, вызывает в нас эстетические элементы иные, чем те же самые факты, протекающие при содействии внимания сознательно. В этом нетрудно убедиться на личном опыте. Но наше внимание не может долго сосредоточиваться на одном – оно требует разнообразия для своей поддержки, и длительный, однородный элемент начинает всегда меняться в своём существе, принимая тем самым всё более близкий к нулю потенциал. Потенциал того, что проходит без внимания (а потому как бы бессознательно), равен нулю.

Если элемент имел потенциал невысокий, близкий к нулю, если при этом и его физиологическая сила воздействия невысока, то притупление может очень долго не наступать, и элемент очень длительно может пребывать в уровне, близком к нулю (безразлично).

Роль *сознания* при этом двоякая, как и всегда: анализирующая и синтезирующая. И тот, и другой процесс приводит к образованию новых эстетических элементов, которые, накладываясь на прежние и несколько изменяя их, меняют уровень потенциала. Чем сложнее элемент, тем более работы сознанию, которое анализирует, тем дольше не наступает падение потенциала, и, кроме того,

иногда наступает и повышение оттого, что рождающиеся от анализа новые эстетические элементы могут повысить потенциал своим присутствием и самым рождением. Когда анализ произведён (что возможно до тех пор, пока не исчерпаны силы и способности сознания в воспринимающем), то сознанию уже более нечего делать, и от дальнейшей длительности оно только утомляется, встречая всё один и тот же элемент, почему быстро наступает падение потенциала.

Но может случиться, что роль анализирующего сознания окажется и отрицательной. Это произойдёт тогда, когда анализ будет находить в эстетическом элементе составные части – *низкого* потенциала, которые понизят и потенциал целого. Анализирование иногда полезно только до известного предела, до некоторого «оптимума», дальше которого анализ уже только понижает потенциал целого.

Из этих двух законов вытекают следующие законы, относящиеся к «сложным» элементам, к элементам высших порядков.

3. Закон однообразия. Эстетический элемент, *состоящий* из эстетических элементов однотипных, сопряжённых во времени или *в пространстве*, имеет потенциал вообще *меньший*, чем потенциал слагающих, если только «повторность», т.е. количество повторений одного элемента, слишком велика.

По отношению к временным сопоставлениям элементов (что имеет место во временных искусствах: в музыке, танце, поэзии) это есть простое применение второго закона, ибо всякая длительность простого или сложного элемента может быть рассматриваема как сопряжение однородных элементов во времени, составляющее новый элемент высшего порядка. Некоторую новизну представляет этот закон по отношению к сопряжению элементов *в пространстве*.

Но нетрудно видеть, что и тут различие только кажущееся. На самом деле пространственное сопоставление всегда *приводится к временному*. Мы не можем одновременно

обозреть всех элементов, сопоставляемых в пространстве: мы обозреваем по частям – сначала один, затем другой, концентрируя по очереди своё сознание на последовательных элементах. Однородность пространственная приводится к однородности временной, ибо сознание наше наталкивается при таком последовательном обозрении всё время *на один и тот же* элемент, который, так сказать, оказывается однородно распределённым во времени. Есть тут, конечно, и известная разница, которая заключается в том, что обозрение пространства всё же может быть совершенно в течение весьма малого промежутка времени, а при временном сопоставлении временное содержание нам *дано*. Но надо иметь в виду, что впечатление однообразия зависит не только от абсолютной величины потраченного времени, но и от количества встреченных однородных явлений за это время. Как бы то ни было, всё же надо отметить, что однородность в пространстве менее понижает потенциал, чем такая же однородность во времени. Однородный орнамент эстетически более терпим, чем аналогичная совершенно однородная музыкальная ткань, составленная из повторения всё время одного мотива. Терпимость эта ещё более увеличивается оттого, что при «созерцании» пространственных образов мы всегда имеем возможность отвлечься и дать себе отдохновение, чтобы после возобновить свежесть впечатления, чего нельзя сделать при созерцании временного процесса. Нетрудно, однако, убедиться, что если упорно созерцать какой-либо орнамент из вполне однородных элементов и созерцать «подробно», пробегая все его элементы сознанием, то быстро наступает огромное утомление.

4. Закон контрастов. Закон контрастов является тоже следствием. Его можно формулировать так: сопоставление двух элементов или нескольких элементов, «отличающихся» друг от друга в каких-либо своих атрибутах – *может дать* новый элемент высшего порядка с потенциалом *большим*, чем потенциал составляющих.

Конечно, может дать и потенциал меньший, в зависимости от условий сопоставления и от качеств сопоставляемых. Но для нас важна именно возможность *усиления таким путём* потенциала. Надо заметить, что чрезмерная разница в атрибутах сопоставляемых элементов тоже невыгодно отражается на потенциале сложного элемента. Для максимального потенциала нужно такое сопоставление, при котором степень «контрастирования», степень разницы в атрибутах была бы не слишком велика. Максимум наступает при некотором *среднем* размере контраста в атрибутах.

Например, из сопоставления диссонансов может получиться очень «красивое», следовательно, приятное последование. Отражение в трёх зеркалах произвольных, часто очень некрасивых вещей даёт красивые комбинации симметрии (калейдоскоп). Всё искусство основано, как увидим далее и как ясно и всякому, на сопоставлениях более или менее контрастирующих элементов. Обычно эти элементы контрастируют («различаются в атрибутах») частично, т.е. часть атрибутов сходствует и часть же контрастирует. Слишком малая степень контраста производит впечатление хотя не полной, но всё же «однородности», и к такого рода однородности применим закон однообразия: потенциал целого понижается. Музыка из одних консонансов, приятных в отдельности, – мало приятна: для получения высоких музыкальных потенциалов надо, чтобы в музыку включались и неприятные сами по себе созвучия – диссонансы.

Причины изменения и отчасти возрастания потенциала при контрастировании тоже лежат в общей структуре наших органов восприятия и в роли сознания в процессе ощущения. Контрастирование вообще заставляет отдыхать воспринимающие органы, перенося ощущения на иные атрибуты: этим парализуется то притупление чувствительности, которое служит причиной понижения потенциала от однообразия. Если контрасты слишком незначительны, если в ощущениях остаётся слишком



много *общих* атрибутов, то органы продолжают утомляться и потенциал *всё же* падает. Но если контрасты слишком велики, то этот самый контраст является болевым ощущением, которое имеет низкий потенциал, взятый сам по себе. Известно, например, что переход от тьмы сразу к свету неприятен, что неприятно чередование звуков слишком сильных с слишком слабыми и т.д. Оттого чрезмерное контрастирование вредит потенциалу. Для оптимума его надо, чтобы контраст имел некоторое «среднее» значение.

Роль *сознания* тоже тут очень важна. Сознание вообще возвышает потенциал элемента, ибо бессознательное его восприятие – «незаметное», как уже говорено, никогда не может дать, как и всё незаметное, высокого чувства приятного или даже неприятного. *Бессознательное всегда имеет потенциал, близкий к нулю.* Но сопоставление *различающихся* элементов повышает к ним сознательное отношение, углубляя и усиливая *внимание* (ср[авнить] выше) и повышает именно в отношении тех атрибутов, которые *контрастируют*. Сознание углубляется *от сравнения*, а сравнение питается контрастами. Чтобы «различить» два предмета и тем каждый из них «осознать» в его свойствах, всякий будет поступать именно так: сначала рассматривать один предмет, потом другой, потом опять первый и т.д., чередовать их, улавливая различия и сходства. Совершенно подобное происходит и при контрастировании эстетических элементов: это контрастирование побуждает *сравнивать* их между собою и тем постигать более детально различия и сходства их. Ясно, что этот процесс – чисто аналитический.

Чаще всего в искусстве мы имеем именно *частичное* контрастирование: элементы сопоставляются один с другим таким образом, чтобы они частично (в одних атрибутах) сходились, в иных различались. Улавливание *сходств* основано всегда на памяти о том, что ранее было воспринято; улавливание контрастов тоже имеет в основе наличие мнемонического

представления о том элементе, которому другой контрастирует. При частичном контрастировании сила контраста обычно смягчается, почему такое частичное контрастирование, давая возможность избежать понижения потенциала от утомления воспринимающих органов, в то же время гарантирует от «болевого ощущения», вызываемых самим фактом чрезмерного контраста. Сознание улавливает элементы сходства в разной степени различных сферах, это сознание сходства (и контраста) зависит и от *временного* промежутка, протекающего между одним элементом и его «аналогом», и от их пространственного расстояния. Чем ярче элемент, тем более долго держится он в сознании, тем дольше по отношению к нему сохраняется представление о возможном «аналоге» или «контрастирующем элементе», тем *дальше* от него в пространстве может быть расположен этот аналог или контрастирующий элемент без ущерба для ясности сознания этой аналогии или контраста.

Степень *контраста*, равно как и степень сходства, как бы утрачивается оттого, что аналогии или контрастирующие элементы расположены слишком *далеко* один от другого во времени или пространстве. Память сохраняет представление о них как бы в *поблёкшем* виде, и тем более, чем более времени или пространства их разделяет. Поэтому то, что казалось бы очень однообразным при быстром возвращении, кажется менее однотонным, если возвращается через более долгий промежуток времени, и то, что приобрело бы колорит однообразия при сопоставлении *рядом* в пространстве, теряет это качество, если расположено *не рядом*.

Так, например, яркая тема в музыке помнится долгое время и легко угадывается при возвращении. Красочное пятно в картине тоже более приковывает к себе внимание, и если ему есть аналогия, то она ранее вы-

лавливается из целого сознанием. Но та же тема при слишком частом возвращении может «надоесть» и создать настроение однообразия. Чем тема ярче, тем, для избежания её надоедания, для уничтожения возможности однотонности, надо *реже* её возвращать. Интуиция художника подсказывает тут необходимое равновесие.

Самая способность уловлению сходств и контрастов зависит от природы восприятий. Например, в зрительных восприятиях мы легко улавливаем тождество и «подобие» фигур при *подобном* их расположении, при симметричных распределениях и проч. Но то же подобие улавливается значительно с большим трудом, если мы имеем, например, т[ак] н[азываемую] зеркальную симметрию или полное отсутствие симметричного расположения. В слуховых впечатлениях мы легко улавливаем подобие «метров», и мотив, «сокращённый во времени» или растянутый, нам всё же представляется обладающим подобием, сравнительно с первоначальным. Мы улавливаем сходство и подобие в гармониях, интервалах, если числа колебаний сохраняют отношения, – в мелодиях, при перенесениях их на разные ступени. Но, например, очень трудно улавливается «зеркальная симметрия» метра во времени, и метры, являющиеся «обращениями один другого, – нами вовсе не воспринимаются как подобные. В области *запахов*, например, почти отсутствует всякое ощущение подобия, отчего, наверно, мы поныне и не имеем никакого опыта, классификации запахов (кроме несовершенной попытки Линнея), ни «искусства» из этого материала.

Мы можем сделать попытку *обобщения* всех приведённых закономерностей в один общий закон. Именно, если мы под *атрибутами эстетического элемента* (простого или сложного – безразлично) будем разумеать какие угодно его качества, поддающиеся количественному изменению (сила, длительность, протяжение, степень контрастирования и проч.), то можно сказать: *эстетический потенциал элемента*

достигает максимума при некотором среднем значении его атрибутов.

В эту формулировку войдут все приведённые четыре закона.

Эстетическое ожидание

Интуиция как художника, так и воспринимающего, храня в сознании память о уже воспринятом в процессе восприятия художественного произведения, в каждый данный момент имеет определённое *предчувствие* того элемента, который ещё сознанию не явлен, но который вместе с уже явленными должен дать целому *максимальный потенциал*.

Это явление происходит так, как будто уже явленные элементы суть *данности*, а то, что последует, – искомое, и эту проблему отыскания этого искомого в условиях наибольшего потенциала целого интуиция решает как бы предварительно. Из явленных элементов вытекают последующие как необходимое следствие. Не надо думать, что задача эта допускает одно решение. Очень часто может случиться, что она неопределённа, допускает множество решений, удовлетворяющих условию максимального потенциала, но всегда даже из этой множественности решений интуиция выбирает одно или несколько решений в качестве *ожидаемых*.

Вот это самое явление предчувствия того элемента, который, вместе с уже данными, образует элемент наивысшего потенциала – я назову *эстетическим ожиданием*.

Эстетическое ожидание основано на памяти о прошлом и на чувствовании дальнейшего, необходимого к этому предыдущему дополнения, в целях получения наивысшего потенциала. Если это дополнение явится, если *ожидание* выполняется, то искомый максимальный потенциал достигнут, и тогда мы имеем явление



«исчерпывания эстетического ожидания». Тогда сложный эстетический элемент, как мы будем говорить, *замыкается в себе самом* и больше уже никаких ожиданий не вызывает (дополнение равно нулю).

Но чаще художник не сразу исчерпывает ожидание, а в целях ещё большего поднятия потенциала он умышленно *не выполняет* ожидания. Тогда это «невыполнение ожидания» явится само эстетическим элементом, требующим нового дополнения, т.е. вызывающего новое *ожидание*. Вся эта структура напоминает состояние подвижного устойчивого равновесия, когда какая-либо система уравновешена под влиянием внешних сил и когда малейшее изменение расположения одного из элементов моментально приводит всю систему в движение, за которым следует некоторое *новое* положение равновесия.

Угадывание того сопоставления элементов, при котором происходит достижение наивысшего потенциала, есть дело *художественной интуиции*. В этом, и главным образом в этом, проявляется творческий талант художника и пассивная способность к восприятию у слушателя и зрителя. Интуиция лежит за гранями анализа: мы *не знаем*, по каким законам она действует и как она находит решение этой проблемы нахождения наивысшего потенциала аналитическими построениями и рассуждениями *пока* не разрешима. Возможно, что когда-нибудь можно будет решать такие вопросы и аналитически. Пока же надо заметить, что так называемая *техника* искусства именно и составляет некоторые частичные решения этой задачи аналитическим путём. Но эти решения обычно несовершенны и возможны только в очень частных случаях, а интуиция решает этот вопрос сразу и *во всех* случаях, притом более или менее безошибочно. Я останавливаюсь на этом, чтобы показать открыто те границы, до которых может восхо-

дить наше аналитическое построение, но переходить которые оно *не вправе*.

При восприятии пространственных искусств мы имеем дело тоже с эстетическим ожиданием, хотя сразу это и не так ясно. Созерцание какого-либо одного элемента из ряда всех тех, которые имеются в данном пространственном целом, вызывает ожидание необходимых к нему «дополнений в пространственной смежности», которые бы составили вместе элемент наивысшего потенциала. Внимание наше и сознание не может сосредоточиться *сразу* на всех частях целого в пространстве, оно *по очереди* переходит от одного к другому и в каждом пункте имеет своё «ожидание», которое выполняется или не выполняется наличной действительностью. Переходя от одной части к смежной, сознание *констатирует* выполнение или невыполнение своего ожидания. Этот процесс совершается обычно очень быстро и полусознательно, оттого незаметно, и, в сущности, он – такой же *временной* процесс, как и во временных искусствах. Разница в том, что у нас при пространственном восприятии порядок созерцания *не предопределён*, ибо наше сознание властно переходит от одной частности к другой в каком угодно порядке, тогда как во временных искусствах такой порядок дан течением произведения во времени. Но и это различие сильно ступшевывается, если обратить внимание на условия восприятия произведения временного искусства *не в первый раз*, когда уже сознание имеет представление о целом. Тогда тоже в значительной мере мы свободны в созерцании порядка явлений, ибо всегда более или менее *знаем*, что дальше и когда *будет*. Лицо, которое знает содержание произведения (например, поэтического), всегда имеет в сознании более или менее ясный образ того, что он уже слышал и что он *имеет* услышать, хотя ещё и не слышал. Его повторное слушание имеет как бы контрольный характер и уже не меняет эстетической данности. От этого происходит глубокое различие в восприятии произведений временных искусств «в первый раз» и в последующие. *Неизвестность* последующего сильно обо-

стрирует потенциал самого ожидания, усиливая до чрезвычайности эстетические элементы неизвестного, оригинальности, новизны и т.п. Невыполнение ожидания тоже чувствуется особо ярко и потому сильно меркнет при последующих слушаниях. Осознание произведения пространственного наступает, конечно, быстрее, ибо оно не связано, как во временном, – прямыми условиями его течения во времени. Но это различие только количественное, а не качественное. Самый же образ произведения, как пространственного, так и временного, несомненно, находится *вне времени*, воспринимаясь как некое синтетическое ощущение.

В наиболее простых и частых случаях эстетическое ожидание сводится к ожиданию *возвращения аналога*, т.е. того элемента, который был уже явлен. Этот аналог возвращается обычно не в виде, «тождественном» своему прежнему облику, а получая известные элементы контраста. Аналог почти *всегда* возвращается, ибо тот элемент, которому нет аналога, остаётся в сознании как *случайный* элемент и потому малозаметный, с низким потенциалом. Можно проследить в великих произведениях, как даже мелкие элементы, если только они сколько-нибудь рельефны, вызывают своих аналогов и как аналогизирующие атрибуты причудливо сплетаются с атрибутами контрастирующими.

Идея необходимости возвращения аналога, то есть требование эстетического ожидания, приводит к одной из самых общепотребительных *схем*, которые встречаются в искусстве в области *архитектоники* целого и частей, именно к «симметрии частей». Если данному элементу имеется *один* аналог, то он образует вместе с данным элементом *группу симметрии*. Такая группа обычно имеется в музыкальной форме и составляет ядро всякой формы. Если к данному элементу кроме аналога есть ещё контрасти-

рующий элемент, то все три вместе образуют «трёхчастную симметрию» – один из базисов музыкальных и архитектурных форм.

В музыке на этом ожидании аналога основано всё строение формы, от первичных ячеек этой формы. Всякая *фраза* ждёт аналога, который и появляется в качестве соответствующей подобной фразы (придаточного предложения), вместе они образуют двухчастную группу. Эта группа вызывает ожидание такой же или подобной другой и т.д. Форма в музыкальном произведении может *замкнуться* только тогда, когда ожидание возвращения аналога выполнено. Этим объясняется преимущественное строение форм музыкальных произведений из трёхчастной, которая соответствует элементу, его контрастирующему, и его возвращающемуся аналогу. Чрезвычайная длинна экспозиции при малой яркости её содержимого может заставить поблёкнуть ожидание; напротив, при ярких темах возможны более долгие промежутки времени без ущерба для силы ожидания возврата аналога.

Ритм как идея наименьшего действия

Я могу дать теперь определение *Ритма* в наиболее полном его художественном значении.

Идея Ритма есть осуществление *данного уровня потенциала при наименьшей затрате* ресурсов, т. е. при минимуме эстетических элементов, минимуме времени и пространства.

Когда идея Ритма воплощена, то эстетические ожидания все выполняются, и выполняются при наименьших средствах выполнения.

Ясно, что эта идея – один из частных случаев великой проблемы наименьшего действия, – принципа, являющегося основным во всей энергетике. Можно поэтому сказать так: *Ритм есть принцип наименьшего действия в искусстве*.



Что это определение не ново, нетрудно показать. Многие из нас невольно бессознательно употребляли сплошь и рядом термины, которые выражали именно эту самую идею в применении к понятию художественного Ритма. Нам часто приходилось встречать и употреблять выражения вроде: «художественное равновесие», «длинноты», «лишнее», «лаконизм», «в малом сказать многое», «наибольшее содержание при наименьших средствах» и т.п. Терминология эта часто оперировала с неустановившимися понятиями, но выражала всегда одну идею, именно, идею некоторой задачи на «минимум» – задача, которая разрешается интуицией художника, который своим инстинктом, непонятным для нас образом находит решение проблемы, сложность которой останавливает аналитический взор. Подобно той *пчеле*, которая инстинктом находит форму своей ячейки, удовлетворяющую требованиям геометрической минимальности, активный художник всё время решает минимальные задачи, опережая своей интуицией, столь родственной инстинкту природы, искания рассудка,двигающегося по торному пути анализа.

Эта формулировка понятия Ритма решает вопрос о «форме и содержании» художественного творения, о взаимоотношении этих двух понятий, столь неопределённых и в то же время ясных. *Форма* есть не что иное, как воплощение идеи Ритма в произведении. *Содержание* же есть явленный в этом произведении эстетический потенциал целого. Форма должна *поглощаться* содержанием, ибо иначе принцип Ритма не воплотится, и само «содержание» (т.е. потенциал целого) падает. Но «содержание» может быть и в произведении, в котором нет гармонии формы. В переводе на наши более точные термины это означает, что в таком произведении может быть высокий общий потенциал, но он *мог бы быть* ещё выше, или мог достигнуть такого же уровня при бо-

лее экономном расходовании средств. Может и так случиться, что отдельные эпизоды или части произведения могут иметь очень высокий потенциал, а общая картина целого лишена высокого потенциала. Идея Ритма в целом не воплощена, хотя воплощена в частях. Гармонии формы тут не будет, что не мешает таким произведениям часто бывать чрезвычайно высокими (у Вагнера много таких примеров «недовоплощения» идеи Ритма при огромном потенциале отдельных частей). Отмечу, что всё сказанное не стоит ни в каком отношении к тривиальным теориям о «содержании» произведений в том смысле, что они должны то-то и то-то «изображать» или «выражать». Содержание произведения есть его эстетический потенциал, а форма, явленная в этом потенциале, – идея наименьшего действия. Какими же путями достигается этот потенциал, безразлично: эстетическими элементами тут могут явиться и элементы «сходства с натурой» (в натуралистической живописи, программной музыке и натуралистической поэзии), и элементы «эмоциональные», т.е. переживания т.н. душевного плана, и элементы чисто физические, элементы чистых ощущений (сам звук, свет, форма, линия), и элементы мысли и представлений. Всё это может давать потенциалы высокие и потому в равной мере может быть «содержанием».

Произведение с высоким потенциалом и с явленной при этом в нём идеей Ритма составляет *художественно-прекрасное*. Оно есть, иначе говоря, гармония формы и содержания, это воплощение «аполлонизма» в искусстве.

Замечу, что «всякое» эстетическое явление, какой бы малый потенциал оно ни имело, может быть слагающим целого и в сопоставлении с иными даёт элементы высокого потенциала. В живописи нет плохих красок и ко-

лоритов, в музыке нет плохих звучностей. Ко всему можно найти эстетическое дополнение, «поднимающее» потенциал. Из этого не следует, что всё можно сделать ритмичным, что ко всему можно приложить идею Ритма, что всё поправимо. Дело в том, что «поправить потенциал эстетического элемента другим» можно, но при этом может стать, что Ритм исчезнет, ибо это не будет сделано «наиболее экономным в смысле ресурсов» образом. Например, длительность произведения

музыки «предопределена» его характером тем, и если оно будет длиннее, то мы ощущим растянутость, если короче, – то скомканность. Поэтому «поправить» немислимо. Иными словами – поправимо «содержание», но не «форма».

(Продолжение следует)

Текст подготовлен к публикации
А.О. Максименко, г. Санкт-Петербург,
Россия, saniasoone@icloud.com

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 1. С. 54–61.
2. Сабанеев Л.Л. Ритм // Мелос. Книга о музыке. Кн. 1 / под ред. И. Глебова, П.П. Сувчинского. С-Петербург, 1917. С. 35–72.
3. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 28–41.
4. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы) // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 4. С. 41–72.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве, профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L.L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 1, pp. 54–61.
2. Sabaneev L.L. Ritm [Rhythm]. *Melos. Kniga o muzyke. Kniga 1* [Melos. Book About Music. Book 1]. Edited by I. Glebov, P.P. Suvchinsky. St. Petersburg, 1917, pp. 35–72.
3. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Realisation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022. No. 4, pp. 28–41.
4. Sabaneev L.L. Etyudy Shopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (experience of positive substantiation of the laws of form)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 4, pp. 41–72.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the General History of Music, the History of Russian Music, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Contemporary Music Association in Moscow, Professor at the Russian Rachmaninov Conservatory in Paris.

