

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

46

**СТРУКТУРНО-
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

(СБОРНИК СТАТЕЙ)

(Отдельный отиск)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва 1962

А. К. Жолковский

ОБ УСИЛЕНИИ

0. 0. Очевидно, что для искусства системность характерна не в меньшей, если не в большей степени, чем для языка. Возникает задача научиться рассматривать произведение искусства как некоторую систему, как определенное типа сцепление элементов действительности.

Самым общим свойством произведений искусства, по-видимому, является их способность вызывать художественный эффект. Можно предположить, что во всех случаях, когда нечто производит на человека художественный эффект, это объясняется одной самой общей причиной. В настоящей статье высказывается догадка о том, какой может быть модель, лежащая за всяким проявлением художественного. Высказываемые соображения иллюстрируются на простейших примерах, структура которых видна невооруженным глазом. Ожидается, что аналогичная структура скрывается и за самыми сложными и прекрасными явлениями искусства. Понятно, что для того, чтобы обнаружить ее, необходимы талант, труд и время, тем большие, чем совершеннее рассматриваемое произведение.

1. 0. Художественный эффект не является монополией искусства. Объектом эстетического наслаждения может стать красивое доказательство математической теоремы. Доказательство идет обычно одним из двух самых общих путей: возможно прямое доказательство и доказательство от противного. В первом случае доказательство состоит в том, что при помощи допустимых и на первый взгляд не существенных преобразований данного в условии доказывающий приходит к подтверждению тезиса теоремы. Во втором случае доказывающий начинает с того, что нарочито отказывается от тезиса как от чего-то неважного и неочевидного. Это приводит его к противоречию — заведомо противоречащие вещи оказываются одновременно справедливыми. Тем самым тезис делается важным, ощутимым, он принимается.

Иногда наука идет и третьим путем: отбрасывается одно из условий, ранее всегда безоговорочно принимавшееся. Получается неожиданный и художественно необычайно эффектный результат: отказ от одной посылки дает возможность радикально перестроить всю научную систему. Все три описанных типа научных рассуждений обладают бесспорными художественными достоинствами, что сближает их друг с другом и с другими вызывающими эстетическое наслаждение явлениями. Существенно в них также то, что красиво именно доказательство тезисов, получаемое же в результате и скоро становящееся привычным новое знание о вещах не имеет само по себе никакой художественной ценности.

1. 1. Приведем еще несколько примеров художественных явлений вне искусства. Часто мы слышим и сами рассказываем о фактах, реально имевших место и производящих впечатление эпизодов настоящего сюжетного повествования, хотя рассказываются они без всяких прикрас,

добавлений или особых приемов. Классическим примером такого искусства в жизни может служить следующий исторический факт. Спартанский полководец Леонид сумел с 300 воинами задержать в Фермопильском ущелье в десятки раз превосходящие силы персов. Заняв выгодную позицию у выхода из узкого ущелья, 300 оказались достойными соперниками 30 000. Леонида можно уподобить ученому в том смысле, что он сумел в своих 300 воинах увидеть 30 000 и найти условия, при которых он имел возможность доказать этот свой, так сказать, тезис. История Леонида и 300 спартанцев, как и теорема, хороша именно пока она рассказывает или по крайней мере пока помнишь ее в развертывании; ее никак нельзя заменить сообщением той известной из учебников военного дела истины, что в бою важна не только численность войск, но и их диспозиция.

1. 2. Элементы художественности можно увидеть в некоторых явлениях игры в шахматы, даже когда противники стоят на очень низком уровне мастерства. Собственно, задача при игре в шахматы состоит в том, чтобы начать игру в одинаковых условиях, прийти к победе над противником, т. е. как бы доказать теорему о неравенстве исходно равных данных. Одной из простейших комбинаций, применяющихся уже начинающими шахматистами, является так называемая «вилка». Вилка — это такой ход, в результате которого совершается нападение одновременно на две фигуры противника. Эффект в том, что делающий вилку отыскивает такой ход, который стоит сразу двух, так же как Леонид нашел позицию, в которой каждый из его воинов стоил 100 персов. Более сложные шахматные комбинации в общем могут быть сведены к вилке, так как их смысл заключается в том, чтобы путем обычных и невинных, казалось бы, ходов, неожиданно овладеть тем или иным преимуществом.

1. 3. Как вилки, так и более сложные комбинации занимают в шахматах место, аналогичное художественным событиям в действительности: и те и другие связаны с хитростью, т. е. умением использовать особенности ситуации для победы над равным или сильнеешим противником. Последнее (победа над сильнеешим), понятно, производит особо эффектное впечатление. На почве шахматной игры развилось настоящее искусство — искусство составления этюдов. Люди, занимающиеся этим искусством, называются шахматными композиторами. Сочиняя этюд, композитор ищет такую ситуацию, в которой белые при очень трудных, жестких условиях (малое количество фигур, ограниченное число ходов и т. п.) добиваются (при правильной игре) неожиданно благоприятного результата (избегают мата, сводят игру вничью, проводят ферзя, дают мат и т. п.). Композитор так расставляет фигуры, что белые получают возможность делать ходы, каждый из которых выгоден сразу в нескольких отношениях. Таким образом, составление этюда — это искусство придумывания положений, в которых каждый ход был бы, грубо говоря, вилкой.

2. 0. Художественное произведение стоит в таком же отношении к жизни, в каком этюд — к шахматной партии. Сюжетное повествование строится как система вилок, поддерживающих одна другую и производящих вместе очень концентрированный художественный эффект.

2. 1. В качестве типичного примера элементарного сюжетного положения возьмем ситуацию, которую можно сформулировать так: воздействие фаворита на дела государства, скажем в «Рюи Блазе» Гюго. Еще недавно безвестный, Рюи Блаз начинает один играть роль более важную, чем десять министров, благодаря тому, что помещается в очень выгодную позицию: то, чего он как мужчина легко добивается от женщины, приобретает огромное значение, когда женщина обращивается к королеве.

Подобная ситуация, когда какое-нибудь высокопоставленное лицо служит как бы резервуаром энергии для людей, находящихся с ним в родственных или иных близких отношениях, часто используется в литературе. С той общей точки зрения, с которой мы сейчас рассматриваем

художественные явления, нет никакой разницы между таким лицом и Фермопильским ущельем.

2. 2. Совершенно иного, казалось бы, типа художественное построение находит в целом подобное же истолкование. Речь идет об игре слов, или каламбуре. Каламбур строится на том, что в специально подобранном контексте одно или несколько слов выступают одновременно в двух разных значениях.

Благодаря этому одна фраза оказывается выражением сразу двух мыслей: одной более или менее банальной и очевидной, другой — острой, смелой, вообще ценной в каком-либо отношении. Совпадение звучания приравнивает их, как бы превращая первую во вторую. Оно, таким образом, выполняет роль, подобную роли красивого доказательства, удачной диспозиции войск или фигур или роли не имеющего на первый взгляд государственного значения романа королевы и фаворита.

3. 0. Действительно, во всех описанных случаях имеется нечто общее — ранее совершенно незаметная или неважная вещь, рассматриваемая в некотором специфическом контексте, вдруг приобретает значение и вес. Используется многосторонность и как бы несимметричность вещей: то, что легко в одном отношении, прокладывает при определенных условиях путь чему-то трудному или важному в другом.

Становясь свидетелями развертывания этого процесса, мы и испытываем художественное наслаждение. Этот процесс рассматривается в физике и кибернетике под названием усиления.

3. 1. «Что такое усилитель? Усилитель, вообще говоря, есть устройство, которое, получив что-нибудь в небольшом количестве, выдает затем это же самое в большом количестве»¹.

Действие усилителя создает иллюзию нарушения закона сохранения энергии, благодаря чему усиление и производит магическое впечатление. Именно магическое, так как всегда желанное человеку волшебство заключается как раз в том, чтобы, приложив небольшое количество чистосимволических усилий, добиться чудесных результатов. В действительности закон сохранения энергии не нарушается, так как усиление происходит в два этапа, на каждом из которых действует закон сохранения энергии. Усиление получается благодаря тому, что две системы соединяются так, что «силам в 0, 1, 2... дин. . . отвечают соответственно силы в 0, 1000, 2000. . . дин (или с другим коэффициентом). . .»².

Естественно возникает вопрос, как же все-таки это получается? Как видим, кибернетика дает объяснение, мало чем отличающееся от определения усилителя. По-видимому, это означает, что возможность усиления — в природе вещей и не может быть выведена из чего-либо более элементарного.

3. 2. При усилении небольшое количество энергии, действуя как сигнал, приводит в движение большие массы энергии, хранившейся в резервуаре. Энергия освобождается. Освободившись, она меняет лицо вещей. Совершается невиданно быстрое развитие, приравниваются недавно еще несравнимые состояния.

3. 3. Произведение искусства строится из кусочков действительности как сложный, многоступенчатый усилитель, действие которого развертывается в сознании читателя. Художник каждый раз лишь слегка самочинно подталкивает движение произведения, но каждый такой произвольный толчок, подлинность которого читателю приходится принимать на веру, приобретает во много раз большее и безусловное значение благодаря усилению, которому он подвергается. Мы должны поверить, что Ромео убивает Тибальда. Но этого достаточно, чтобы определить чуть ли не весь дальнейший ход драмы.

¹ У. Росс Эшби. Введение в кибернетiku. М., ИЛ, 1959, стр. 373.

² Там же, стр. 374.

Очевидно, такое соотношение между произвольным и автоматическим может быть указано на всех уровнях художественного произведения.

Автоматизм нашего воображения используется художником как огромный резервуар умственной энергии и позволяет ему доставлять наши мысли и чувства в заранее намеченные пункты того маршрута, который мы называем сюжетом вещи.

3. 4. С. М. Эйзенштейн учил своих студентов сознательно конструировать режиссерские и монтажные решения каждого отрезка фильма. На одном из занятий разобрался следующий сюжет. Французские офицеры хотят схватить вождя повстанцев Дессалина, пригласив его на торжественный прием в его честь. По ходу развертывания действия Эйзенштейн ставит перед студентами задачу: провести разоружение офицерами Дессалина так, чтобы у него не возникло никаких подозрений. Студентам это кажется невозможным.

«— Неужели они могут разоружить Дессалина?

— Именно . . . Они снимут с него оружие. Для этого в качестве мотивировки они используют этикет. После официальной встречи, перед банкетом, перед тем, как сесть за стол, принято снимать оружие»³.

Здесь мы имеем четкий пример того, как в произведение включается новый эпизод. Он «порождается» по принципу усиления.

Решение, предлагаемое Эйзенштейном, лежит на пересечении двух признаков, причем первый из них («принято», «этикет») обеспечивает автоматичность, легкость осуществления второго («снимут. . . оружие», «снимать оружие»).

В процессе «порождения» этого решения можно выделить несколько этапов. Сначала ставится важная с точки зрения сюжета задача: разоружить. Затем формулируется тот минимум действий, к которому может быть сведена эта задача: снять, т. е. «отделить от человека», оружие. Наконец, отыскивается такая ситуация, в которой этот минимум действий являлся бы продуктом усиления, т. е. осуществлялся бы благодаря чему-то естественному, привычному, не вызывающему возражений; такой ситуацией и оказывается этикет снятия оружия.

4. 0. Итак, искусство произвести художественный эффект состоит в том, чтобы найти и продемонстрировать такую комбинацию элементов действительности, которая позволяла бы достигать каких-либо существенных целей с помощью минимума данных.

В этом совпадают все описанные выше явления, вызывающие эстетическое наслаждение. Талант, необходимый математику и полководцу, шахматисту и поэту, — способность с минимумом средств решать сложные и трудоемкие задачи — оказывается просто очень сильно развитой способностью человека к освобождению скрытых в окружающем его мире ресурсов, к управлению ими и благодаря этому к невиданному в природе развитию.

Чем же искусство отличается от науки или шахматной игры, если все они способны производить художественный эффект и связаны с усилением?

4. 1. Во-первых, разница в том, что именно «подставляется» в схему усиления. В случае науки или шахмат — это очень специальные и потому лишь узкому кругу лиц доступные понятия. В искусстве усилению подвергаются такие повседневные и знакомые всем людям вещи, как жизнь, смерть, любовь, красота, вообще видимый мир, труд, успех, бедность и т. п. Эти явления служат как бы «основным словарным фондом» человеческой жизни. Они стоят в таком же отношении к понятиям и проблемам науки, в каком слова, принадлежащие к основному словарному фонду языка и способные описывать явления, относящиеся к любым сферам

³ В. Н и ж и й. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., «Искусство», 1958, стр. 65.

жизни человека, стоят к специальным научным терминам. Поэтому искусство обращено ко всем людям и в принципе доступно каждому.

4. 2. Во-вторых, в художественном произведении усиление является неизменным и конституирующим условием. Поэтому его эффект является концентрированным и верным, тогда как в научной деятельности или в рядовой шахматной партии он так же редок, как в повседневной жизни. Зато шахматный этюд в этом втором отношении, как и говорилось выше, вполне сходен с искусством.

4. 3. К усилению сводится то общее, в чем любые художественные построения, начиная с вершин искусства и кончая забавным анекдотом, сходны друг с другом и одновременно с рядом явлений других областей человеческой деятельности.

Эффект усиления в сюжете состоит в том, что некоторый описываемый ряд фактов, событий строится так, что он как бы сам себя двигает. Часто повторяющиеся фабульные положения и схемы — это как раз такие самодвижущиеся сцепления событий.

В каламбуре благодаря усилению какая-нибудь интересная мысль как бы сама себя обосновывает.

Понятно, что высокое искусство не сводится к ловкому построению фабулы или к умелой игре словами. Однако в самом общем они сходны. Изображаемые в искусстве вещи не только сами себя двигают, но и сами себя объясняют.

Писатель добивается такого сцепления элементов события, что определенные смысловые его стороны подвергаются усилению. Получается, что самый ход событий оказывается усилителем осмысления этих событий, благодаря чему так называемое объективное изображение действительности оказывается одновременно носителем авторского отношения к ней. Очевидно, такое превращение изображения в выражение является высшей формой художественного усиления.

Выяснение того, как строится подобное усиление и что такое «смысловые» стороны событий, является, по-видимому, одной из важнейших задач описания искусства.

5. 1. Наука о строении художественных произведений — поэтика — находится еще в столь неразвитом состоянии, что неизвестно даже, что следует искать в произведении и на какие элементы надо стремиться его разложить.

Очевидно, в основе поэтики должно лежать представление о художественном произведении как о том, что производит эффект. Тогда, по-видимому, в нем надо искать усиление и разлагать его на такие элементы, относительно которых можно было бы показать, что именно из них строится усиление.

5. 2. Истолкование художественного эффекта как основанного на усилении представляется перспективным, в частности, потому, что объясняет его на таком абстрактном уровне, на котором уничтожается пропасть между формой и содержанием. Усиление — это одновременно и способ, и результат.