17. Письмо А. Н. Колмогорова

В 60-х гг., в пору бурного роста популярности кибернетики, академиком А. Н. Колмогоровым была прочитана в Политехническом музее лекция о перспективах приложения ее к исследованию законов стихосложения и — шире — поэтики. На этой лекции А. Н. Колмогоров, в частности, упомянул написанную в 1939-1940 г. "онегинской строфой" шуточную поэму "Евгений Неглинкин". Авторами поэмы (подписанной псевдонимом Аллеон Труште) были два в то время студента мех.-мат. ф-та МГУ — Леонид Трудлер и Александр Штерн. Последний, присутствовавший на лекции, послал А. Н. Колмогорову записку, полное содержание которой восстановить невозможно, но общий смысл сводился к тому, что, как ему кажется, основное, представляющее интерес в поэзии, являющееся ее так сказать материальной сутью — это частности, конкретные слова, образы, аллитерации и т. д. — то, что статистическому анализу не поддается. Спустя некоторое время после лекции проф. И. М. Яглом передал письмо А. Н. Колмогорова — ответ на упомянутую записку. Письмо по обилию и глубине мыслей является весьма примечательным и, несомненно, интересным не только для адресата.

Многоуважаемый поэт мехмата! Примеры из стихотворения *в той лекции*, которую Вы слышали, были делом вспомогательным. Для целей этой лекции было достаточно рассмотреть чисто техническую сторону подчинения речи заданным закономерностям, которая одинакова в общих чертах у Пушкина и сочинителя шуточных стихов.

С этой точки зрения (стиховедение как лаборатория для изучения характера *отдельных элементарных* механизмов бессознательной синтетической деятельности) мне ценна и Ваша справка о сочинении одной строфы во время 45-ти-минутной лекции.

Ваше замечание о том, что "внезвуковое содержание" не фиксируется заранее, а во многом определяется в процессе писания под воздействием требований заданной формы, впрочем, в некоторой мере относится и к подлинной поэзии.

Мы обычно постулируем, что в такой подлинной поэзии общий "замысел" дан твердо и должен быть донесен до слушателя (читателя) во что бы то ни стало, каких бы это ни стоило трудов (см. Маяковский, «Разговор с фининспектором»). Но этот замысел вовсе не определяет однозначно выбор образцов и даже детали развития сюжета, которые являются таким же средством, а не самоцелью, как и звуковая выразительность стиха. Поэтому нет ничего зазорного в мысли, что у самых крупных поэтов из общего замысла развиваются и внезвуковое содержание (образность, грамматика) и звуковая выразительность в непрерывном взаимодействии.

Это взаимодействие происходит на всех ступенях конкретизации замысла. Общий замысел художественного произведения больших масштабов относится к какой-то существенной стороне мироощущения автора, которая не выражается словесной формулой. Это общая “идея”, не определимая формально (как начальные понятия любой науки), ясная для автора, но с трудом поддающаяся передаче другим. При ее конкретизации, скажем, в “романе в стихах” в самом начале возникают обобщенные образы желательных героев, среды и обстановки, в которых должно развиваться действие, и тут же первый смутный образ желательного общего звучания стиха. Выбирается метр (четырехстопный ямб), строение строфы, и предчувствуются некоторые звуковые особенности (напр, для «Евгения Онегина» — повышенное по сравнению с общеязыковой нормой количество звонких согласных), интерпретация и частота употребления возможных в пределах метра вариантов ритма, нормальное ритмическое строение строфы.

На более низком уровне, когда уже наметились главы, эпизоды, возникает обобщенное представление об общих особенностях звучания каждого из них (в «Медном всаднике» А. Белый исследовал смену эпизодов с контрастным ритмом и эпизодов с ритмом смежных стихов, близким друг к другу, и получил убедительные результаты, независимо от некоторых заумных домыслов, к этому исследованию добавленных).

На уровне отдельных предложений возникают новые связи с звуковой выразительностью: желательность или нежелательность переносов, пауз внутри стиха и т.п. На уровне строения новых стихов — свои: часто можно проследить, почему выбрана такая-то расстановка слов в стихе. Например, вместо возможных строк нормального ямба

“Лишь для себя ты хочешь воли...”,

“Ты хочешь для себя лишь воли...”

Пушкин выбирает

“Ты для себя лишь хочешь воли...”,

где отделение ты от глагола хочешь делает ты самостоятельным ударным словом и приводит в “ипостаси” ямба хореем — “законной”, но все же в поэтике Пушкина являющейся очень сильной и довольно редкой вариацией ямбического метра.

Если Вас занимает работа в серьезном стиховедении, то имейте в виду, что мною и кругом меня она тоже ведется с полным знанием того, что профессиональными стиховедами было сделано. Наиболее интересные результаты (просто в силу того, что ранее было мало сделано) у нас имеются как раз по Маяковскому. Пример в лекции был нарочито элементарен. Но некоторые характеристики того гула-ритма, который, по Маяковскому, должен пронизывать каждую его поэму, а может быть столь сложен (по скрывающимся в нем возможностям вариаций), что для его разработки может не хватить и "нескольких поэм" («как делать стихи»), мы умеем точно определить (есть целая группа, включающая в себя В. В. Иванова, которая этим занимается).

Я надеялся, что интеллигентные мои слушатели сами поймут, что реально задача построения пишущих стихи автоматов меня совсем не занимает. Так ли это?

Задача же, которую я себе ставлю в публичных выступлениях в полном объеме вполне серьезна.

Сейчас среди молодежи имеется две тенденции.

1) Одни верят в неограниченность возможностей рационального исследования всего, включая жизнь, мышление, искусство. Представляя себе разложение этих явлений на элементарные материальные процессы и объективные законы, ими управляющие, упрощенно (борьба за существование и самосохранение, в лучшем случае - за неограниченное увеличение нашей власти над природой, искусство как средство получения приятных ощущений), приходят к довольно скучному утилитаризму, а в некоторых отношениях и к нигилизму.

2) Другие бросаются (с особым увлечением из-за запретности этих плодов) на наиболее экзотические концепции в области эстетики, идеалистическую философию вплоть до поисков в доказательстве несводимости психической жизни к ее материальной основе, или неразложимости нашего "я", "души" оснований для веры в личное бессмертие, в преклонение перед религией, а изредка даже достигают убеждения в собственном обращении в какую-либо определенную религию.

В более умеренной взрослой форме вторая тенденция проявляется в увлечении всяческой иррациональностью (телепатия, принципиальная неполноценность звукозаписи), раздражении на кибернетику и поиски "границ" того, что ей разрешается исследовать.

Но существует по существу единственная форма идеализма, творчески продуктивная, — религия. Причем творчески продуктивна лишь религия, не сомневающаяся в своей правоте, не ограничивающая своей сферы влияния ничем (в 19-м веке придумали, что можно "верить" не "зная", в старые времена "вера" безусловно приводила к "знанию", но была больше, слабые люди прекрасно знали, что все религиозные истины правильны, но им не хватало веры, которая может двигать горами). Посмотрите, как быстро религиозное искусство с его верою скатилось в посредственность!

Так вот, я надеюсь, что в моих кибернетических и стихотворных выступлениях (в прошлом году я в МГУ прочел четыре лекции о вопросах стиховедения, собиравшие до 200 человек) некоторая доля слушателей улавливает мировоззрение гуманизма, знающего непреходящую ценность достижений человеческой культуры и знающего, что эта ценность не нуждается в подпорках.[1]

Я написал это Вам, так как в некоторых выражениях Вашего письма виден серьезный интерес к судьбам человеческой культуры. Среди поданных мне записок есть и такая: Не может ли существование на земле 3×10^9 людей (спрашивающего, видимо, поразило примерное совпадение с 10^{10}) привести к возможности качественно нового характера образованной ими "организованной системы"?

В такой форме вопрос звучит пока мало убедительно: во взаимодействие, формирующее "сумму взглядов" (выражение из Вашего письма) людей каждой эпохи, входит несколько меньшее число людей. Но я верю, действительно, что, например, молодые люди середины двадцатого века отличаются рядом трудноуловимых (но удивительным образом весьма сходных в странах разных социальных систем) черт, являющихся бессознательными элементами некоторого неоформленного мировоззрения, вернее мироощущения, не столь бессодержательного и не столь малоценного даже по сравнению с необъятными ценностями более старой человеческой культуры. Только это новое сейчас удивительно бессловесно и очень мало выражается, в частности, новым искусством. Впрочем, в применении к его поколению я это вычитал отчасти из Сент-Экзюпери.

Основная же идея упомянутой записки, вероятно, правильна. Создание новой системы *оценок* ("критерия пригодности" в Вашем письме) осуществляется путем *отбора* в большом количестве людей. Чтобы ограничиться малым — множество молодых людей по-разному повязывают галстук, носят куртку нараспашку, кланяются, берут под руку, улыбаются — ухватки одних принимаются за образец, а других — нет. В результате создается некоторый образ элегантности, обаятельности, какой-либо другой образ закрепляется прочно словом (скажем, в моем поколении "жоржик" — нечто вроде совр. "стиляги", но с другими оттенками и ограничивающими применимость признаками). Процессы эти не менее трудно предвидимы, чем упомянутый Вами переход от Пушкина и Тютчева к Маяковскому. Вероятно даже подобные процессы создаваемых безлично, анонимно оценок нового облика

[1] Я люблю этот пример. Типичный интеллигент будет считать хорошую "механическую" запись, именно из-за ее "механичности", принципиально неполноценной формой общения исполнителя и слушателя, а слушание "живого" исполнения в обстановке мешающих шумов — подлинным "непосредственным" общением. В древности же пластинку считали бы "чудом" и дошедший через нее голос, скажем, умершего певца звучал бы как откровение особой значительности, веры в бессмертие, в "нематериальность" души, принципиальную иррациональность творчества и т.д.

человека, лежат в основе действительно новых приемов в искусстве. Как видите, и здесь язык кибернетики неплохо помогает разбираться в явлениях. Конечно, соответствующий "автомат", например, устанавливающий моды, является лишь "воображаемым экспериментом", какие часто употребляются и в совсем строгих рассуждениях и доказательствах в физике. В нашем случае имеется в виду идея *простых задач без решения избегающего перебора*, которая в строгом виде появляется и доказывается в теории дискретных автоматов.

Ваш Колмогоров

P. S. Закончив, я чувствую, что разговорился с Вами как с условным заместителем общего образа молодого человека середины 20-го века. Извините, если окажется, что не по адресу — т. е, что созданный мной образ к Вам неприменим.

Публикация А. Штерна

Послесловие.

Осенью 1939 года механико-математический факультет МГУ буквально жил новой поэмой "Евгений Неглинкин". Студенты и аспиранты при встрече обменивались строфами из нее. "Пушкинский язык", использованный авторами, очаровал и преподавателей. Поэма наглядно свидетельствовала о том, что поэзия близка математикам и физикам в не меньшей степени, чем гуманитариям. Тогда нам не было свойственно противопоставлять "лириков и физиков". Математики были постоянными посетителями концертов классической музыки и выступлений поэтов. И только ненужная, надуманная дискуссия пятидесятых годов противопоставила на некоторое время "физиков и лириков". В действительности же на мехмате МГУ всегда были и профессора и студенты, откликавшиеся стихами на все явления общественной и глубоко личной жизни. Известные математики профессора Л. А. Люстерник, А. Я. Хинчин, Н. К. Бари, В. В. Степанов, А. И. Маркушевич и многие другие любили и знали поэзию и сами постоянно писали шуточные и серьезные поэтические произведения. К сожалению, большая часть этого творческого наследия, по-видимому, безвозвратно утрачена.

Один из величайших математиков двадцатого века А. Н. Колмогоров был прекрасным знатоком советской и мировой поэзии. Начиная с 20-х годов нашего века он занимался теоретическими задачами стихосложения, а в 60-е годы опубликовал фундаментальные работы и выступил с лекциями на эту тему. Как и во всем, чем интересовался А. Н. Колмогоров, в вопросах стихосложения он стремился к профессионализму и изучал во всех подробностях то, что сделали другие. У меня есть основания считать, что Колмогоров занимался проблемами стиховедения не только ради решения конкретных проблем в этой области знания, но и — более широко — для проникновения в тайны мышления.

Из личных бесед с Андреем Николаевичем я вынес впечатление о том, что проблема, как использовать средства формальной лингвистики, чтобы оценивать вероятность авторства того или иного лица, не волновала его, возможно, из боязни скатиться “к довольно скучному утилитаризму”.

Публикуемое письмо Колмогорова хорошо характеризует еще одну сторону его характера — уважение к собеседнику и стремление выяснить истину.

Профессор МГУ, академик АН УССР Б. В. Гнеденко