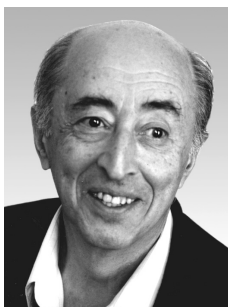


ТВОРЧЕСТВО. ЛЮБОВЬ. ВЕРОЯТНОСТЬ УСПЕХА

В.М. КОШКИН



Кошкин Владимир Моисеевич — заведующий кафедрой Национального технического университета «Харьковский политехнический институт», доктор физико-математических наук, профессор. Автор трех книг по физике, трех сборников стихотворений, более 200 обзоров, статей и изобретений, опубликованных во многих странах. Лауреат Государственной премии Украины. Основные научные результаты: в физике дефектов в твердых телах, физике полупроводников, физике слоистых кристаллов, в изучении психологии творчества, коллективного поведения и колебательных режимов в психологии социума. Контакты: vkosh@online.kharkov.ua

Резюме

Не только «самоотдача», но и общественный успех сочинителя и в искусствах, и в науках так же, как индивидуальный успех любовника, является стимулом творчества. Количественно показано, что творчество (на примере поэзии) есть автопортрет, искреннее выражение психологии поэта и что читатель адекватно воспринимает это. Предложена количественная «формула успеха», основанная на идее компромисса между перекрыванием областей интересов и различия предпочитаемых значений у партнеров, в качестве которых в социальных играх могут выступать ученый или художник — с одной стороны, и общество — с другой, так же как партнеры в перипетиях любви. По крайней мере, в этом отношении творчество и любовь описываются практически тождественно.

Я намереваюсь обсудить соотношение «творчество — признание» количественно, в соответствии с информационным подходом в искусствознании. Убежден, что научная лексика должна быть доступной, похожей на стиль общения интеллектуалов в их обыденной жизни, что самые что ни на есть научные идеи могут и должны быть выражены так, чтобы быть понятными (по крайней мере, качественно) не только про-

фессионалами, но и всеми, кто интересуется предметом обсуждения. Надеюсь, что свободный стиль моего сообщения не станет шокирующим для научной публики.

О смыслах творчества и об областях творчества. С элементами самоанализа

Сначала о побудительных причинах. Зачем творчество сочинителю?

Есть по крайней мере две очевидные причины — наслаждение от процесса и удовольствие от признания. Простите меня за кощунство, но я не верю знаменитому: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех». Первой части заявления верю, а второй — нет. Как К.С. Станиславский — «Не верю!» Если бы это было сказано искренне, автор, поэзию которого я ценю, не стремился бы публиковать свои произведения. Он — стремился. И публиковал. Как и все творцы. Аплодисменты после спектакля необходимы актеру. Иначе зачем ты вышел на подмостки? Если зал молчит, это провал, значит, ты ничего не можешь (почти неважно, что летит к твоим ногам на сцену — цветы или переспелые помидоры, лишь бы не безразличие!). Ты старался, чтобы твоё самовыражение было понятным и принятым зрителями, но ты не сумел... Успех — награда творцу. Творец жаждет успеха. Но, как заметил С.Я. Маршак относительно публики:

*Мы принимаем то, что получаем
За медную монету. И потом,
Порою поздно, пробу замечаем
На ободке чеканно-золотом.*

Не уверен, что творцу следует ориентироваться на такую перспективу. Немногие получают признание после кончины, как Х. Рембрандт, И.С. Бах, В. Ван Гог, Ф.И. Тютчев, Дж. Майорана, А. Модильяни, К. Гедель... И хотя прижизненный успех часто кратковременен (Ф.В. Булгарин, Д.А. Налбандян, Т.Д. Лысенко, В.И. Мурадели), а посмертный обычно более долговечен, но только если он наступит когда-нибудь. Чаще всего это «нас возвышающий об-

ман». Не надейтесь на посулы вашего честолюбия! Все — как в любви. Влечение к возлюбленной или к возлюбленному жаждет ответного чувства. *Влюбленный (и любовник!) ждет признания от любимой. Как поэт и ученый — от сообщества.* Вряд ли влюбленного удовлетворит посмертная любовь к нему. А творец иногда тешит себя иллюзорной надеждой быть признанным позднее, полагая, что публика дорастет до понимания его идей. Но безотносительно к вероятному или маловероятному успеху и в любви, и в искусствах, и в науках как учил В.С. Библер, «творчество — это диалог». Сонеты написаны В. Шекспиром для возлюбленной (или возлюбленного), почти каждое лирическое произведение А.С. Пушкина, Ф. Петрарки или М.И. Цветаевой имеет адресата. Профессиональные исследователи интимной жизни великих со сладострастием, иногда подозрительно похожим на апостериорный вуайеризм, подглядывание, стремятся определить, кто же был этот собеседник. Когда поэт пишет стихи, он действительно беседует с кем-то, но собеседник поэта — не обязательно возлюбленная или возлюбленный, не обязательно Бог, это может быть кто-то абстрактный, даже сообщество в целом.

Интермедия, которую я считаю необходимой. В числе областей творчества я упомянул и науку. Должен прокомментировать это подробнее. Исследователи творчества изучают чаще всего художников, писателей, музыкантов, полагая, что деятельность ученых творчеством не является. И сейчас очень немногие (я бы сказал — смелые) психологи исследуют

творчество ученых. Логика этого разделения проста и, казалось бы, разумна: ученый — это исследователь, «открыватель», он только обнаруживает то, что уже заложено природой, и это не является актом творчества, актом создания новой сущности. Обсуждение этого разделения находим еще у Леонардо, который доказывал современникам, что не только музыка и поэзия, но и живопись (которая, как и наука, только воспроизводит Природу) несет в себе отпечаток индивидуальности художника и, следовательно, является феноменом творчества (Леонардо да Винчи, 2006). П. Джонсон, автор вышедшей только что великолепной книги (Johnson, 2006), не вполне согласен с таким делением современной интеллектуальной деятельности, когда научные результаты не рассматриваются как творческие. Он аргументирует свое (частичное!) несогласие тем, что многие естествоиспытатели были одновременно деятелями искусства и что ученые нередко оказываются и изобретателями, а в этом виде интеллектуальных результатов все готовы увидеть творчество, акт создания нового. Другими словами, «оправдания» для получения «вида на жизнь» для науки в стране творчества П. Джонсон видит только в том, что занятия наукой не исключают и «истинно творческих» деяний. Я хочу решительно уравнивать науку в правах гражданства в творчестве. Действительно, есть кардинальное различие интеллектуальной деятельности в искусстве и в науке. Задачей ученого является получение такого результата, который может (и должен) быть воспроизводимым. Задача же художника, казалось бы, получение

именно такого результата, который невоспроизводим, это плод только его фантазии или размышлений (Koshkin, 2005). Однако не только в науке, но и в искусствах достижения великих предшественников используют последователи, развивая их идеи. Идеи центральной перспективы Брунеллески и воздушной перспективы Леонардо стали основой всей классической живописи. Техника разделения на чистые цвета в живописи, осуществленная впервые К. Моне и Э. Мане, была развита потом Ж. Сера, П. Синьяком и огромным множеством художников, которых стали называть импрессионистами (с разными оттенками в этом определении). Идеология больших обобщенных полей цвета, предложенная, как я понимаю, П. Сезанном (а возможно, еще раньше У. Тернером), стала новой идеей в живописи и даже в скульптуре, переросшей затем в экспрессионизм, развитый до обобщений смыслов у П. Пикассо, Г. Мура и их последователей. Я усматриваю преемственность метода в линии Х. Босх — П. Брейгель — символизм (например, М. Чюрлениса) — сюрреализм С. Дали и его последователей. Находки художника — дело его индивидуальности, но чем больше их масштаб, их оригинальность и привлекательность, тем больше они «воспроизводятся» — уже как метод. «Метод — это прием, примененный дважды», — так учил знаменитый математик и педагог Ж. Пойа. Великие творцы в искусстве создали методы и идеи, которые затем использовали последователи. Все точно так же, как в науках. *Результатом является не только полученный вывод, но и задача, которую поставил перед собой*

ученый, феномен, который он сумел разглядеть, метод, с помощью которого результат получен. Новый метод — творческий результат. Акт инсайта, озарения — что может быть более выраженной прерогативой творчества?! Д.И. Менделеев увидел периодическую таблицу элементов во сне. А. Пуанкаре нашел решение математической задачи, которой долго и безуспешно занимался, в одно мгновение — поставив ногу на ступеньку дилижанса. М.Ю. Лермонтов, написавший за одну ночь великое стихотворение «На смерть поэта». Рисунки П. Пикассо тушью, в одно касание пера... Вдохновение так же свойственно ученым, как и поэтам. И поэтам, как и ученым. Нет различий. Вот различие, оборачивающееся сходством. Как художник пишет портрет или пейзаж? Художник стремится найти такой ракурс, такое освещение на пленэре, такую позу портретируемого, которые наиболее ясно выражают существенные (с точки зрения художника) черты оригинала. Это свое видение оригинала, просто «натурщика», которого привела ему Природа, художник представляет обществу. Что делает ученый? Казалось бы, другое: он стремится выявить объективные свойства Природы. Но на самом деле ученый делает в точности то же самое! Он находит такие условия, такие «ракурсы», создает такой метод, которые позволяют выявить наиболее четко те черты Природы, которые ученый хочет понять, выяснить, чтобы продемонстрировать сообществу. Ученый, как и художник, пишет портрет Природы. Как и художник, он сопоставляет свое понимание с тем, что находит в оригинале, как и ху-

дожник, он стремится максимально приблизить свое понимание, свое описание предмета изучения к действительности. Так поступает каждый экспериментатор и каждый теоретик в науке — и каждый художник в искусстве. Именно поэтому я убежден, что природа творчества в науках и в искусствах едина.

Возвращаюсь снова к обсуждению процесса творчества как диалога между творцом и его виртуальным собеседником. Уверен, что независимо от масштабов способностей и масштаба полученных результатов общие закономерности творчества одинаковы. Я не являюсь профессиональным поэтом. Независимо от качества стихов, которые я писал, я знаю, что всегда это был диалог, безмолвный диалог — с кем-то, не обязательно конкретным, но при любых обстоятельствах существовал воображаемый собеседник внутри меня. Я профессиональный физик, и, насколько я осознаю себя в научном творчестве, там все точно так же. Конечно, когда мы ищем рифму, подбираем цвет мазка, придумываем синкопические созвучия, делаем математические выкладки или физические измерения, мы не думаем о будущем читателе, зрителе, слушателе — эта часть работы техническая. Но когда стихотворение, картина или физическая модель проявились как образ, уже не как невнятный эмбрион, а как сформировавшийся плод любви, ты стараешься отдать его в свет таким, который будет понят и принят теми, чьим суждением дорожишь. Ты не отдашь свое дитя на поруганье, ты защитишь своего ребенка, воспитаешь его для жизни в обществе. Любовь — это творчество.

Творчество — это любовь. Не только к партнеру в любви, но и к своему чаду. Это не только акт зачатия, но еще и муки родов и труд воспитания научной идеи или художественного изображения. Количество черновигов у Г. Флобера, Л.Н. Толстого, А. Эйнштейна, количество этюдов Александра Иванова к его великой картине огромно.

*Поэзия — та же добыча радия:
В грамм добыча — в год труды.
Изводишь единого слова ради
Тысячи тонн словесной руды.*

Научная добыча и поэтическая — одного происхождения. В.В. Маяковский это понимал.

Можно ли сформулировать цель творчества? На мой взгляд, можно — в той же мере, как сформулировать причины и цели любви. Самые глубокие ее причины, конечно, не в физиологии, глубже. Они заложены генетикой. Есть именно цель, выработанная эволюцией и отраженная ею в генах, — сохранение и продление рода. Смерть каждого неизбежна, и метафизически продление рода — это продление себя в собственных генах. Любовь в этом смысле — способ, неосознаваемая надежда найти свое бессмертие в плодах любви. Отсюда, в частности, жертвенная материнская любовь. Это инстинкты, записанные в геноме. История жизни на земле — это история стремления к бессмертию всех безымянных ее участников и в прошлом, и сегодня — от амёб до слонов. У двуполовых животных акт продления рода стал еще и актом сотрудничества двух существ, приятного сотрудничества, не так ли?

Человечество создало письменность, и индивидуум, следовательно, получил возможность оставить себя, выражение себя после собственной смерти уже не только в генах. З. Фрейд прав: творчество как стремление к созиданию есть сублимированное *libido*. Творчество стало неким суррогатом, некоей заменой естественного способа сохранить себя навсегда. По крайней мере, еще одним способом, поскольку любвеобильность, *libido* (в традиционном, несловесном выражении), у многих великих интеллектуалов оказалась столь же сильной, как и сублимированное *libido*. Вспомните Екатерину Великую, А.С. Пушкина, Жорж Санд, В. Гюго, И. Гете, А. Эйнштейна. Для избранных, по крайней мере, творчество стало онтогенетическим смыслом существования с сознаваемой или неосознанной надеждой «себя оставить на века» — филогенетической по смыслу.

Последние слова Архимеда перед солдатом, занесшим над ним меч: «*Не тронь мои чертежи!*» Творец относится к плодам своего творчества как к собственным детям, плодам своей любви, более трепетно, чем даже к собственной жизни. Плод любви — ребенок, или поэма, или теория, или соната, или чертеж. Мое творчество — это «я», как и мой ребенок. И мы стремимся оставить себя, именно себя, в творчестве, неповторимом, как собственные гены. Жажда бессмертия в своих «свершениях» — движущая сила жизни каждого. И у ученых, и у поэтов, и у мастеровых-умельцев, и у полководцев, и у президентов. И у любовников. История — это хрестоматия удавшихся попыток найти бессмертие. Как оставляют свое «духовное семя»?

Творчество как автопортрет. Количественные доказательства

Это не новая мысль, конечно. Позвольте напомнить вам замечательную книгу «Оригинал о портретах» Николая Евреинова (Евреинов, 1922), эссеиста и театрального деятеля, чьи портреты рисовали десятки знаменитых русских художников начала XX века. Однажды, рассматривая в приятных сумерках эти картины, в изобилии висевшие на стенах его кабинета, Н. Евреинов вдруг понял, что перед ним не столько изображения его лица, сколько портреты художников, которые его рисовали, портреты авторов полотен — так сказать, *их автопортреты*. Н. Евреинов приводит эти картины и рисунки в своей книге. Если не знать заранее, что это изображения одного и того же человека, невозможно найти общие черты у изображенных лиц. Н. Евреинов сопровождал все свои портреты короткими психологическими (словесными) зарисовками каждого из портретистов. Читатель убеждается, что психологические характеристики лиц, изображенных на портретах, похожи на личностные черты их авторов. Блестящий и афористичный вывод Н. Евреинова: «*Портрет есть плод духовного "coitus" Оригинала и Портретиста*». Художник, даже рисуя чей-то портрет, видит, находит (и запечатлевает) именно свои черты в изображаемом оригинале или (подсознательно) наделяет его своими психологическими чертами. Леонардо да Винчи предвосхитил и эти откровения. Вот несколько строк из Леонардо: «Как фигуры (в живописи) часто похожи на своих мастеров! Происходит так,

что тот, кто влюбляется, охотно влюбляется в похожие на себя предметы» (Леонардо да Винчи, 2006). Вполне конкретный пример, которого не мог знать великий провидец Леонардо, он его предвидел, — блистательная Галина Серебрякова: все персонажи ее картин, в том числе многофигурных, имеют черты лица художницы. Творчество есть автопортрет на тему выbranного сюжета. Как ребенок, результат творчества двух родителей, несет в себе черты обоих — портретируемого и портретиста. Не отважусь, впрочем, определить, кто в этом со-творчестве оригинал, а кто — портретист. Так или иначе, творчество есть стремление оставить свой автопортрет (Koshkin, 2004).

Это все-таки эмоциональные заявления. Можно ли доказать объективно и, следовательно, количественно эти положения? Можно ли определить личностные черты творцов только по их творчеству, дошедшему к нам через столетия?

Относительно поэтов утверждаю определенно: можно. Метод полярных шкал великолепно подходит для такого исследования. Мы применили этот метод к исследованию поэтического наследия двух классиков славянской поэзии — А.С. Пушкина и Т.Г. Шевченко (Кошкин, Фризман, 1995, 1996) и к поэтическому творчеству трех современных поэтов из России и Украины (Кошкин, Кузьмина, 1998; Koshkin et al., 2002).

Как это делается. Это статистика экспертных оценок. Назначается несколько альтернативных пар признаков — шкалы. Например, такие: экстраверсия — интроверсия, мизантропия — человеколюбие, оптимизм — пессимизм, серьезность — ребячество,

конформизм — нонконформизм, эмоциональность — рассудочность и т. д. Оценки по этим признакам вполне безобидны для самолюбия, не правда ли?

Поэзия более других видов искусства дает возможности объективных оценок, потому, в частности, что количество стихотворений, оставленных для нас поэтами, достаточно велико, чтобы определения разных экспертов могли быть проверены статистикой. (С сожалением отмечу, что придумать что-либо эквивалентное для анализа прозы мне не удалось!) В исследовании классиков было применено восемь подобных шкал, в исследовании современников — 22 шкалы. Экспертам предлагалось определить меру (в процентах) проявления тех или иных полярных признаков в каждом из стихотворений каждого из исследованных поэтов во всем их творчестве. Затем вычислялись средние значения (с двойным усреднением — по ансамблю стихотворений и по ансамблю экспертов), определялись также медианы в массивах данных. Вычислялись средние абсолютные и средние относительные отклонения указанных определений для каждого признака. Важный комментарий: усредненные модули разностей между средними значениями параметров и значениями, полученными каждым данным экспертом (с усреднением по всей совокупности оценок всех стихов данного автора и по всем экспертам), представляя собою характеристики ширины распределения значений при предположении, что распределения являются прямоугольными, отвечающими равномерному распределению значений. Определен-

ная таким образом мера статистической неопределенности является аналогом дисперсии при гауссовом описании распределения параметров. Это — массив данных для анализа личности поэта.

Конечно, не в каждом стихотворении проявляется тот или иной признак. Вряд ли в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» вы смогли бы усмотреть, например, проявления конформизма или нонконформизма. В подобном случае эксперт ставил прочерк. Статистика таких прочерков, статистика отсутствия оценки тоже информативна, она позволяет провести частотный анализ творчества поэта: в какой мере данный аспект жизни интересовал поэта. Это массив данных для частотного анализа.

Был предложен критерий совпадения разных оценок при анализе личностных свойств поэта. Мы считали разные оценки совпадающими, если данная оценка попадала в интервал значений другой оценки, определенный границами среднего отклонения, или если две оценки, поля средних отклонений которых даже не перекрывались, находились по одну сторону от середины шкалы. Мы считали две оценки не противоречащими друг другу, если при отсутствии перекрывания полей отклонений хотя бы одно из двух значений находилось на середине шкалы. Наконец, мы квалифицировали как противоречащие друг другу те оценки, которые находились по разные стороны от середины шкалы и поля отклонений которых не перекрывались.

Опуская подробности статистической обработки экспертных оценок,

приведу результаты. Относительно классиков: А.С. Пушкин и Т.Г. Шевченко. Статистика экспертных оценок (619 и 230 стихотворений, три и пять экспертов соответственно) показала, что оба великих поэта скорее верили в фатум, чем в возможности собственного определения своей судьбы, оба были скорее эмоциональны, чем рассудочны. Но если А.С. Пушкин — удовлетворенный собою оптимист, то Т.Г. Шевченко — глубокий пессимист. Т.Г. Шевченко — выраженный нонконформист, А.С. Пушкин значительно менее критичен по отношению к власти. Это результат статистического анализа содержания творчества. Выясняется, что А.С. Пушкин мало интересовался социумом, его больше занимали отдельные личности, а Т.Г. Шевченко был весьма озабочен социальными проблемами... Это результат частотного анализа. Приведенные примеры — иллюстрация: статистика оценок хорошо согласуется с воспоминаниями современников о великих поэтах. Но это только сопоставление с мнениями. Это правдоподобно, но еще не доказательно, поскольку взять интервью у классиков, предъявить им вопросы для личностного тестирования, чтобы верифицировать наши выводы, мы по понятным причинам не могли.

Общение с современными поэтами дает значительно большие возможности для исследования проблемы «творчество — его восприятие — признание». Три поэта из Украины и из России. Шесть и семь экспертов, стихов меньше у каждого из исследуемых поэтов, но такая же статистическая обработка. Эксперты сделали не только оценки каждого из стихотво-

рений, но дали также эвристическую оценку творчества данного поэта, их впечатление о его (ее) творчестве в целом — по тем же шкалам. Эвристические оценки читателей-экспертов прекрасно согласуются с результатами «постиховой» экспертизы. Это характеризует достоверность экспертизы, поскольку два названных ряда оценок независимы. Мы попросили также всех трех поэтов и самим оценить свое творчество по тем же популярным шкалам, что и эксперты. Выясняется, что самооценка психологических черт и предпочтений поэтов, которые они сами усматривают в собственных стихах, практически по всем шкалам либо совпадает, либо, по крайней мере, не противоречит статистическим средним значениям по оценкам экспертов. За исключением одной черты у двух (из трех) поэтов: они считают себя ребячливыми, а эксперты обнаруживают совсем недетскую умудренность авторов. Вывод: *читатель адекватно воспринимает то, что хотел выразить поэт, самовыражение поэта понимаемо читателем.* Но насколько стихи адекватно выражают психологию их автора в жизни? Мы попросили трех здравствующих ныне поэтов дать оценки собственной психологии в жизненных проявлениях по тем же шкалам, по которым оценивались психологические предпочтения в их поэзии. Результат: или совпадение, или непротиворечивость (по описанному выше критерию сопоставлений) практически по всем шкалам. *Поэту представляется, что он искренне выражает себя в творчестве.* Это его понимание адекватно воспринимают и читатели. Наконец, совпадает ли то, что находят читатели в

творчестве поэта, с тем, каким он представляется окружающим в обыденной жизни? Мы попросили друзей одного из поэтов, творчество которого анализировали, оценить по тем же шкалам проявления этого человека в жизненных обстоятельствах. Конечно, мы понимали, какому испытанию подвергаем отношения несчастного с его друзьями. Но и он, и его друзья дали согласие на эксперимент. Похоже, ничего плохого в их взаимоотношениях не случилось. А вот статистический результат: *поэт в его (ее) стихах и поэт в его (ее) жизни — одна и та же личность*. Это очень важный, на мой взгляд, результат: *поэзия действительно оказывается искренним выражением личностной сущности поэта. Стихи — автопортрет поэта, его самовыражение. Поэт и его лирический герой тождественны. И это — количественное доказательство* (Кошкин, Кузьмина, 1998; Koshkin et al, 2002).

Процесс написания стихотворения, так же как процесс рисования портрета, так же как формулировка физической модели явления, — это только часть акта творчества, первая его часть. Как мы видели, понимание читателем того, что написал автор, несомненно. Но поэт хочет не только понимания, он жаждет заинтересованности читателя, жаждет его любви или, по крайней мере, безразличия. Мы обсудили выше: творчество в любых проявлениях есть диалог с надеждой на взаимопонимание. Вторая, такая же неотъемлемая часть творчества и любви — это стремление быть желанным в любви и в творчестве, к тому, чтобы быть интересным своему виртуальному собеседнику (см. выше) к тобою создан-

ному. Это желание распространить семена души сочинителя (его творчество) в душах читателей, слушателей, зрителей.

Чем определяется признание?

Вероятностная природа успеха

Что такое успех в творчестве? В любви, в политике, в поэзии, в науке? Можно ли обозначить предпосылки признания? Можно ли предложить «формулу успеха»? Позвольте мне апеллировать прежде всего к тому опыту творчества, который есть у каждого из нас независимо от профессии, — к опыту любви.

Вы влюбились. Что вы предпринимаете, чтобы вызвать взаимность? Вы хотите, конечно, оказаться (или показаться?) особенным по сравнению с другими «соискателями» в глазах вашего избранника или избранницы. Вы должны выделиться на фоне других, быть интересным, не так ли? Но, с другой стороны, если вы будете столь экстравагантны, что это окажется за пределом понимания (или принятия) вожаком партнером, ваши усилия тщетны. Вы должны быть еще и понятным предметом вашей любви. *Поэтому алгоритм вашего поведения для достижения успеха представляет собою некий компромисс: с одной стороны, быть необычным, чтобы выделиться, с другой — быть привычным, чтобы быть понятным*. Как сочетать эти, казалось бы, взаимоисключающие предпосылки, чтобы возлюбленная назвала вас любимым?

Рассмотрим эту опьяняюще важную проблему с помощью отрезвляюще ясной математики. Метод полярных шкал предоставляет такую

возможность. Задача любви, разумеется, является многопараметрической. Используя семантический дифференциал Ч. Осгуда, можно, конечно, определить расстояние между пониманиями влюбленного и предмета любви в многомерном пространстве признаков. Мы ограничимся рассмотрением одномерной задачи, полагая, что любая заданная одномерная шкала (по выбранному свойству) дает возможность определить меру совпадения коннотативных пониманий одного и того же денотата разными людьми. Пусть, например, назначена такая полярная шкала: «любовь — это исключительно духовная общность двух людей» и (альтернативно) «любовь — это исключительно физиологическая потребность двух людей друг в друге». Наверное, каждый из нас в разных обстоятельствах своей жизни квалифицировал свое чувство по-разному. Наверное, каждый мог бы, проанализировав себя, указать в процентах (весьма условно, конечно, чтобы никак не оскорбить даже в мыслях воспоминания о чудных мгновениях) меру проявления обоих полюсов в вашем чувстве. У многих людей количество увлечений, похожих на любовь, превышает одно. Ф. Ларошфуко знал это и три века назад. («Я встречал женщин, у которых не было ни одного мужчины, но не знаю таких, у которых был бы только один».) Так что, скорее всего, многие смогут сделать ретроспективные оценки, чтобы нарисовать распределение восприятия любимых по указанной шкале. Вы определите наиболее вероятное значение и дисперсию распределения, считая его, например, гауссовым. Теперь вы знаете ко-

личественно ваши личные предпочтения в любви (это наиболее вероятное значение вашего личного опыта) и меру приемлемости отклонений от вашего идеала (дисперсия распределения).

Представьте себе, что вам известно подобное распределение предпочтений вашей пассивности. Например, для вас любовь — это на 80% физиологическое влечение и на 20% — духовный контакт, а ваш избранник (избранница) считает, что любовь — это на 95% слияние душ, а удовольствию от слияния тел он (она) отводит едва ли 5% всего наслаждения. Вряд ли вы будете счастливы вдвоем (если, конечно, не удастся сделать другую сторону любви более привлекательной для партнера: предпочтения в жизни меняются с опытом, не так ли?). Надежда все-таки есть, если дисперсии предпочтений партнеров достаточно велики, то есть у обоих (или у одного по крайней мере) широкие взгляды на жизнь и на любовь. Тогда оба способны понять желания другого, даже находящиеся семантически достаточно далеко от собственных. Величина дисперсии распределения — это мера толерантности. Чем она больше, тем больше вероятность найти взаимопонимание с партнером. Конечно, не только в любви. Уместно предположить, что *вероятность понимания друг друга определяется мерой перекрытия распределений* одного и того же значения для разных индивидуумов. Хочу обратить внимание на то, что это утверждение является проявлением принципа дополнительности, действенность которого в психологии была замечена великим Нильсом Бором шестьдесят лет назад (Бор,

1961). Я сделал попытку дать количественное описание этой идеи Н. Бора в терминах классической статистики (Кошкин, 1998).

Необходимо учесть в нашей модели успеха (взаимности) в любви еще и интенсивность, мощность желания понять и принять другого. Например, «чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей». Даже при сохранении априорного наиболее вероятного значения ее идеала, для приближения к которому у вас мало надежд, ваша привлекательность для нее (быть может, и ненадолго) непостижимым образом возрастает. Как часто мы пользуемся этим! Впрочем, у дам тоже немало приемов влюбить в себя мужчину, увеличив вероятность собственного успеха, даже если априори она невелика. Так что гендерное равноправие соблюдается, конечно. Вот что еще важно для построения модели успеха. Нормировка гауссовой функции распределения вероятностей на единицу относится к состоявшемуся опыту каждого. Для прогнозируемого успеха в любви не может быть применена нормировка. Что такое «норма» в этом контексте, трудно определить. Вряд ли стоит воспользоваться для этого «дон-жуанским» списком Пушкина (Губер, 1993) или воспоминаниями фрейлины Перекусихиной — «пробовательницы» у Екатерины Великой (Павленко, 2003). Нет нормировки для успеха, но измеряться он будет, конечно, в одних и тех же (условных) единицах в любом данном контексте.

Модель успеха в любви

Первая формула, которую каждый из нас встречал многократно:

$$\text{МАША} + \text{МИША} = \text{ЛЮБОВЬ} \quad (1)$$

Рассмотрим это основополагающее уравнение подробнее. Пусть распределение приемлемых значений параметра x для индивидуума A с учетом его (ее) априорной привлекательности A_0 для партнера подобно гауссову распределению и есть

$$A(x) = A_0 \exp\left[-\frac{(x-a)^2}{\sigma_A^2}\right], \quad (2)$$

где x есть текущее значение параметра («физиология — духовность», например), a — наиболее предпочитаемое значение параметра для индивидуума A , σ_A — дисперсия распределения параметра.

Эквивалентное распределение для индивидуума B по той же шкале значений с учетом ее (его) индивидуальной привлекательности B_0 есть

$$B(x) = B_0 \exp\left[-\frac{(x-b)^2}{\sigma_B^2}\right], \quad (3)$$

где b и σ_B — предпочтительное значение параметра и дисперсия для индивидуума B . Подчеркиваю, что предэкспоненциальные множители в (1) и (2) характеризуют мощность послышки, меру привлекательности данного индивидуума, если хотите, но нормировка (1) и (2) не предполагается.

Перекрывание этих функций определяется выражением

$$\begin{aligned} R &= \int_{-\infty}^{\infty} A(x) \cdot B(x) \cdot dx = \\ &= A_0 B_0 \frac{\sigma_A \sigma_B}{\sqrt{\sigma_A^2 + \sigma_B^2}} \cdot \exp\left[-\frac{(a-b)^2}{\sqrt{\sigma_A^2 + \sigma_B^2}}\right]. \end{aligned} \quad (4)$$

Величина R (4) определяет возможность взаимопонимания высоких договаривающихся сторон. Очевидно, конечно, что если предпочтительные значения у двух сторон совпадают ($a - b = 0$), то R максимально. Однако, как мы уже обсудили выше, полное совпадение пониманий вряд ли приведет вас к успеху в любви. И в творчестве тоже, как мы увидим вскоре.

Вы должны еще заинтересовать будущего партнера вашей индивидуальностью, вашим несовпадением с привычным — для него (для нее), по меньшей мере. Чем больше различаются средние значения ваших предпочтений, тем более вы интересны партнеру по диалогу в искусстве, в науке, в бизнесе, в любви. Ведь творчество — это диалог, мы это обсудили. Повторю: требование взаимопонимания и требование взаимного интереса альтернативны. Если хотя бы один из компонентов близок к нулю, успех невозможен. Это свойство мультипликативных функций, и мы воспользуемся им, чтобы предложить функцию успеха в виде произведения интеграла перекрывания значений (4) и семантического расстояния между наиболее вероятными предпочтениями.

Предположим, что успех S определяется следующим выражением:

$$S = \alpha R(a-b)^n, \quad (5)$$

где α — некий численный коэффициент, показатель степени n отражает меру того, насколько важна оригинальность ваших суждений или поступков, насколько важно различие между a и b .

Сконструированная таким способом мультипликативная «функция

успеха» удовлетворяет сформулированным выше условиям. Действительно, успех отсутствует, если предпочтительные значения совпадают (партнер неинтересен, он не предлагает ничего нового), а функция успеха стремится к нулю (за счет экспоненциального убывания R), если предпочтительные значения для двух партнеров разнятся уж очень сильно (партнеры не понимают друг друга).

Трудно априори предположить, насколько важна оригинальность в сравнении с пониманием. Сконструированная функция — пробная, она должна отразить только общую идею, а параметры нужно подбирать эмпирически. Показатель степени n позволяет отрегулировать при экспериментальном исследовании меру влияния оригинальности в описании эффекта: чем больше n , тем она значительней. Кажется, однако, что значение n должно быть четным, что обеспечит изотропность выбора предпочтительного партнера, независимость от знака отклонения от собственных предпочтений. Впрочем, мы еще вернемся к обсуждению этого, оценивая влияние общественного мнения на индивидуальный выбор.

Пусть $n = 2$. Определим оптимальное различие наиболее вероятных значений параметров системы, обеспечивающее максимум функции успеха S из условия равенства нулю производной $dS/d(a-b)=0$. Получаем оптимальное значение разности психологических предпочтений для максимального успеха общего дела:

$$(a-b)_{max} \sqrt{\sigma_A^2 + \sigma_B^2}. \quad (6)$$

Максимальное значение функции успеха S_{max} получаем, подставив (6) в (5).

При $(a-b) = (a-b)_{max}$ имеем:

$$S_{max} = \alpha A_0 B_0 \sigma_A \sigma_B \sqrt{\sigma_A^2 + \sigma_B^2} \cdot \sqrt{\pi/e}. \quad (7)$$

Не следует обращать внимание на множитель $\cdot \sqrt{\pi/e}$, считайте, что он входит в эмпирический параметр.

Величина максимального успеха определяется, как мы видим, величинами дисперсий, т. е. мерой толерантности обоих участников любовных переговоров. В том случае, конечно, если семантическое расстояние их предпочтений удовлетворяет (6). Так или иначе толерантность по отношению к партнеру — важнейший компонент успеха. Будьте терпимы! Будьте снисходительны! Думаю, что каждый из нас знает этот закон любви. Рис. 1 иллюстрирует распределе-

ния приемлемых значений параметра x ($A(x)$ и $B(x)$) и функцию успеха $S(x)$ для двух индивидов (А и В).

Пользуясь описанной моделью, обратимся снова к исследованию природы успеха творца в обществе.

Формула общественного признания

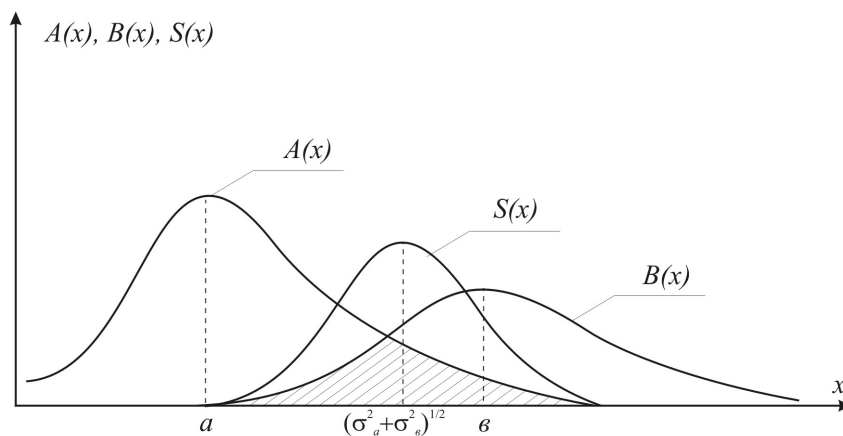
Обобщим выражение (1) следующим образом:

$$\text{ПОЭТ} + \text{ОБЩЕСТВО} = \text{ЛЮБОВЬ} \quad (8)$$

В арифметике предыдущего раздела не придется менять ни строчки. Изменяются только интерпретации. Ведь для ученого, поэта, художника, музыканта возжеленная возлюбленная — это публика. *Успех творца, как и успех любовника, определяется мерой понимания и мерой заинтересованности общества (возжеленного партнера) тем, что предлагает творец,*

Рис. 1

Зависимости различных функций (см. обозначения в тексте) от значения x . Площадь заштрихованной области пропорциональна величине интеграла перекрытия значений R



В функции успеха (5) в качестве параметров распределения для $V(x)$ выступают теперь семантическое значения предпочтений, дисперсии их распределения и мера желаний сообщества по заданному параметру. Получить экспериментально эти параметры значительно проще, чем, например, распределение предпочтений возлюбленного, поскольку составить статистику предпочтений общества по любой заданной шкале значений — дело стандартного тестирования. Если кто-либо из психологов-экспериментаторов или психологов-практиков возьмется за такую работу, это может оказаться еще и рентабельным, поскольку точно такие же соотношения определяют успех лозунгов в предвыборных кампаниях, так же как успех рекламы не только политического товара, но и продуктов широкого потребления. *Успех маркетинга, как и научных идей, как и любовных увлечений, определяется количественными соотношениями в духе функции (5).*

Обратимся к рассмотрению примеров осуществления описанных закономерностей.

Об особенностях общественного успеха творческой деятельности

Почему дилетанты часто оказываются на гребне успеха, опережая в общественном признании современных им мэтров? Статистика показывает, что возраст наибольшего успеха произведений поэтов (в литературном жанре) и теоретиков (в жанре науки) — это их молодость, до или около 30 лет (Бурльер, 1962). Молодые не обременены сложившимися традициями, поэтому их идеи (если

таковые появляются, конечно) часто оригинальны. Обществу, как и любовникам, необходима новизна! Вероятность того, что эти идеи еще и перспективны, весьма невелика, конечно, но именно в этом — причина успеха дилетантов как на поприще наук, так и на поприще искусств. Мы исследовали этот феномен в природе успеха (Koshkin, Shkorbatov, 2006).

Какова вероятность предложить новую идею? Зависит ли это от профессиональной предыстории ее творца? Многие физики и математики сделали свои наиболее важные открытия в возрасте до или около тридцати лет (С. Карно, Э. Галуа, Г. Герц, А. Эйнштейн, Л. де Бройль, Н. Бор, Г. Гамов, А.Д. Сахаров, Б. Джозефсон, Р. Мессбауэр...). Некоторые из молодых гениев имели хорошее образование, другие не имели такой школы. Однако несомненно: их познания были неизмеримо меньшими, чем научный багаж их взрослых современников, выдающихся личностей из предшествующей генерации ученых. В чем причина успеха этих молодых людей? Да, молодые не обременены традиционным пониманием вещей, но каждый из них должен иметь некую информацию о предмете, иначе их интерес не может возникнуть. Будущий творец должен не быть «слишком» образованным, чтобы предложить оригинальную идею, но он должен иметь достаточное образование, которое способно возбудить в нем *вопрос*. Это предпосылки возможного открытия. Именно полужнание представляется в этом решающим. В момент озарения логические пассажи выстраиваются почти без оглядки на знания и уж точно без скрупулезного

контроля. Это своего рода «брэйн-сторминг» в сознании того, кто формулирует идею. Проверка будет позднее. Открытие — это подвиг, момент отваги, даже безрассудства. Отсутствие страха — свойство детей: они не знают, какие опасности их ожидают. Дилетанты с их «полузнанием» тоже не знают страха. Это героизм неведения. Не только юные неопиты, конечно, становятся великими творцами. Но я не знаю примеров людей науки, которые формулировали бы принципиально новую идею, познакомившись с наукой в уже зрелом возрасте. Между тем есть множество таких примеров среди художников (П. Гоген, В. Ван Гог, А. Руссо, Н. Пиросмани, М. Шагал...). Все они стали живописцами в совсем не юном возрасте и, по крайней мере, не имея серьезной школы. Они стали великими живописцами именно вследствие отсутствия страха перед тем, чтобы не следовать запретам традиционных школ. Они имели неограниченное пространство для фантазии, не отягощенной цепями традиций. Им не нужно было тратить усилия, чтобы ломать традиции. В этом смысле дилетанты имеют большую, чем их более образованные коллеги, вероятность найти и провозгласить нечто принципиально новое. Разумеется, вероятность успеха этих малообразованных соискателей славы очень мала. Но вряд ли вероятность возникновения принципиально новой идеи больше у их более образованных коллег по цеху. *Нищета дилетантов может (в редких, конечно, случаях) обернуться их блеском.* Мне кажется, что относительно высокая вероятность достижения успеха дилетантами связана с общей

закономерностью в жизни популяций. В свое время мы сделали попытку показать, что при резком изменении условий среды слабейшие в данной популяции приобретают преимущество перед сильнейшими, поскольку еще до наступления природного катаклизма делали попытки найти альтернативные пути пропитания и защиты (Кошкин, Забродский, 1980).

Различие в возрасте между революционными неопитами в науках и в искусствах — весьма иллюстративный пример разумности формулы (5). Мы обсудили выше: предложенная идея должна быть облечена в форму, хотя бы частично понимаемую сообществом (даже если идея будет отвергнута, она, по меньшей мере, будет замечена!). Для этого создатель идеи должен владеть аппаратом науки на современном уровне. Повторюсь: я не знаю примеров, когда бы человек овладел аппаратом современной физики или математики в немолодом возрасте. Вот почему немолодые люди не могут начать с чистого листа в точных науках, не могут ни найти свой Вопрос, ни сформулировать свою идею (если появится!) в виде, который может быть принят. И совсем другое дело в этом смысле в искусствах: человек может освоить живописную технику или технику стихосложения не только в раннем возрасте. Мне кажется, это отличие подтверждает: революционные успехи молодых физиков и математиков и не столь юных художников происходят от их дилетантизма. Вероятность их успеха тем больше, чем дальше отстоит сфера приложения их интеллекта и интересов от знаний их времени. С учетом, конечно, достаточно

значительной величины перекрывания приемлемых значений R .

Но не станем забывать, что талант тоже чего-то стоит в успехе! Присутствует ли это в формуле успеха (5)? Конечно! Оно «спрятано» в множителе A_0 , который характеризует «мощность» источника идеи. Множитель B_0 характеризует меру заинтересованности общества в данный момент в новых идеях (по данной шкале). «Преждевременные» открытия, не нашедшие признания, — частое явление, оно определяется малой величиной R . Вероятнее всего, распределение тогдашних предпочтений общества было слишком далеко от предпочтений поэта (или ученого, или живописца). Иногда забытые гении извлекаются из архивов истории: внимание к И.С. Баху через три четверти века после его смерти привлек Ф. Мендельсон, Т. Готье заново открыл для современников Х. Рембрандта после двухсот лет забвения. Наступает время, когда музыкальные (или живописные) идеи гениев приближаются к интересу общества (впрочем, скорее предпочтения общества дрейфуют в сторону идей гениев), но чаще открытия, сделанные в прошлом и не замеченные современниками, забываются навсегда. Их «переоткрывают» другие. В величину A_0 входит и масштаб тиражирования творческого результата. Это чаще всего не зависит от автора, обычно не слишком богатого человека. Это дело меценатов. Быть меценатом — тоже талант! Как и быть поэтом. И не менее важный для общества, чем талант творца.

Вот еще один аспект применения формулы (5) к исследованию общественного признания. Что такое мо-

да? В чем причина ее изменчивости? Короткие или длинные юбки, малое или большое декольте, предпочтение ритма мелодии или наоборот... Мода испытывает периодические изменения. Именно к ней относится великолепное определение: «Новое — это хорошо забытое старое». Выясняется, что периодичность свойственна не только моде в обыденном понимании. В экономике — волны Кондратьева, они подробно описаны в литературе (Меньшиков, Клименко, 1989). В архитектуре — волны Маслова. В музыкальном и живописном творчестве — волны Петрова. В использовании рафинированных и простонародных терминов в художественных текстах — волны Мартиндейла. Обзор этих результатов можно найти в книгах В.М. Петрова и К. Мартиндейла (Петров, 2004; Martindale, 1990). Мы с Л.Г. Фризманом тоже обнаружили свои волны: периодическое изменение меры интроверсии — экстраверсии в популяции в исследовании творчества поэтов, публиковавшихся в России в течение полутора веков (Кошкин, Фризман, 1991). Все названные циклы имеют период, близкий к 50 годам, и практически совпадают не только периоды, но и фазы. Можно обнаружить и другие процессы в социуме с этим же или с другими периодами. Предложена математическая модель таких процессов (Кошкин, 1997; Koshkin, 1997). Здесь я изложу только ее идею — в связи с обсуждением «формулы успеха» (5). Действительно, похоже, что причина периодичности изменений социально значимых параметров — прямое следствие уравнения (5). Представьте себе, например, что уже долго в дизайне одежды господствуют мягкие

тона. Это значит, что кутюрье, отражая вкусы красавиц, достаточно массово производят такую продукцию. Это — мода, и она становится однообразной. Нет привлекательной «изюминки», «мушки» на щечке (как у мадам Помпадур — в модах времен Людовика Великолепного), нет сакраментальной индивидуальности в предложении партнера. И появляется смелый художник, который вводит контрастные тона в свою коллекцию. Его вызов моде может быть принят или отвергнут — в точном соответствии с уравнением (5): контрастность должна быть заметной, чтобы выделиться (и художнику, и красавице), но и не слишком шокирующей, чтобы быть приемлемой на сложившемся поле интересов. Почти очевидно, что художник введет сначала сравнительно небольшой элемент контраста в общую мягкую гамму (слишком контрастно — это уже преждевременное открытие, оно будет либо уничтожающе раскритиковано, либо просто останется без внимания). Творец идеи должен обладать еще и талантом маркетолога и использовать уравнение (5). Не сразу, а только позднее он сам и его последователи станут увеличивать дозу контрастных элементов — до тех пор, пока контрастные мотивы не станут доминирующими в моде. И все начнется сызнова — в обратном порядке. Вспомните эволюцию длины юбок. Длинное платье, не видны даже башмачки. Женщина манит недоступностью и тайной. Потом — почти революция! — юбки по щиколотку, но не дай бог выше, это уже пощечина общественной морали. Потом — до середины коленки, это стало уже приемлемым. Уменьшилось притяжение

таинственности, но — увеличился соблазн доступности... Уменьшив длину юбки до ширины набедренной повязки или пояса, красавицы стали терять привлекательность таинственности, не говоря уже о том, что, кажется, фабриканты тканей оказались под угрозой банкротства... Тогда появляется революционер-кутюрье — и дамы снова требуют большего количества ткани... Или размер декольте — со стороны шеи вниз и со стороны бедер вверх. Следите ли вы, дорогой читатель, за продвижением границ между оголенностью и таинственностью у сегодняшних граций? Вот почему новое — это уже забытое старое. Вот как формула успеха (5) управляет общественным вкусом. Вот почему мода — в частности — периодична. Вот как общественные предпочтения определяют успех (или поражение) художника. Мы намеревались вернуться к обсуждению влияния общественных предпочтений на выбор творца. Обсуждение динамики образования моды иллюстрирует этот аспект. Я хочу подчеркнуть, что творцы влияют на выбор общества тоже. Как будет направлена мода следующего года — в сторону революционных оранжевых контрастных тонов или к предпочтению умеренных бело-синих в моде Украины? Как будет развиваться дизайн джинсов — в сторону бриллиантовых инкрустаций на ягодицах или в сторону фабричных заплат и дырок на этих изделиях с той же локализацией? Это определится борьбой влияния талантов конкурирующих художников (и политиков!) на общественный вкус. И тем, конечно, насколько их служба маркетинга сумеет адекватно уловить тенденции общественного вкуса.

Художник и политик тоже влияют на общественные предпочтения. Это проявление компенсирующей обратной связи во всех без исключения устойчивых системах, которые непременно демонстрируют осциллирующее (колебательное) поведение (Кошкин, 1997; Koshkin, 1997). Художник формирует общественный интерес, который, в свою очередь, определяет признание или непризнание следующих за ним художников. Кто не успел опередить моду и сделать новый шаг, тот опоздал! Уверен, что читатель найдет в этих реминисценциях сходство со взглядами Т. Куна на смену парадигм в научных революциях (Кун, 1977).

Влияние личности на общество определяется теми же закономерностями. А. Гитлер стал лидером Германии, предложив идеологию превосходства германской нации (ценой порабощения или уничтожения других народов), которая была в состоянии Веймарской прострации. И.В. Сталин стал вождем огромного народа, предложив идею величия коммунистических ценностей, достигаемых ценой уничтожения большей части населения, противопоставив эту идею упадку страны после Первой мировой и гражданской войн. Саддам Хусейн снискал поддержку своего народа, предложив идею самодостаточности экономически отсталого Ирака, достигаемую путем унижения других народов (курдов) или порабощения других стран (Кувейта). Ни одна из идей, указанных выше, не является гуманистической, и автор данной статьи является противником идеологий подобного толка. Я специально привел в качестве примеров именно ан-

тигуманные призывы: история показывает, что привлекательными становятся далеко не только гуманные идеи. Для общества важно только, чтобы идея была им понимаема в данный момент истории и была оригинальной по сравнению с устоявшейся парадигмой (Кошкин, 2004; Koshkin, 2005). Формула успеха (5) описывает эти закономерности. Если вероятность успеха инвариантна по отношению к знаку отклонения семантического значения идеи от наиболее вероятного значения для сообщества (n — в (5) четное число), то успех гуманной и человеконенавистнической идеи является равновероятным. Выдающийся политик, как и выдающийся художник, не только находит точки повышенного интереса общества, чтобы достичь успеха на заданном поле интересов, он формирует направление интересов в обществе. Исследование влияния личности на смещение предпочтений общества — специальная задача. Возможно, ее рассмотрение следует связать как с экспериментальным исследованием априорной асимметрии распределения предпочтений социума, так и с построением модели воздействия идеи на выбор общества. Может быть, модели, предложенные в других работах (Кошкин, 1997, 1998; Koshkin, 1997) и в данной статье, будут полезны в этом деле. Возможно, для описания влияния идей на общественные предпочтения в функции (5) будет необходимо учесть и нечетные значения n . В любом случае следует учитывать, что в психологии действует принцип Н. Бора (Бор, 1961), аналогичный принципу дополнительности в квантовой физике: чем менее жестко, более толерантно

сформулирована общественно-значимая идея, тем больше вероятность, что она будет принята обществом (Кошкин, 1998). Я уже упоминал об этом выше.

Слово и слава. Практические рекомендации соискателям известности

Написанное выше — анализ того, как творчество превращается (или не превращается) в успех. Вот два статистических результата.

Первый количественно иллюстрирует, что вероятность достичь славы невелика. И это должно стать предостережением для ее соискателей. Второй — тоже количественно — указывает, кто все-таки «более матери-поэзии ценен», уж если вы поставили перед собою цель завоевать славу именно на литературном поприще. Это уже не столько рецепт для жаждущих, сколько тест для них.

Как оценить ранг славы? Поэтов, например. Я уже упоминал о нашей с Л.Г. Фризманом работе по исследованию меры интроверсии в творчестве поэтов России (Кошкин, Фризман, 1991). Мы попросили тогда 13 независимых экспертов-литературоведов оценить эту меру в списке поэтов 1789–1917 годов, имена которых попали в «Краткую литературную энциклопедию». Сейчас неважно, по какому признаку эксперты оценивали творчество поэта, а важно только то, сколько экспертов смогли дать такую оценку данному поэту. Далеко не все 372 имени присутствуют в памяти сегодняшних литературоведов. Только 308 имен были упомянуты хотя бы одним из экспертов. Нашелся поэт (это, разумеется, А.С. Пушкин), кото-

рого оценили все 13 экспертов. 8 поэтов получили оценки у 12 экспертов, 9 — у одиннадцати, 15 — у семи, 42 — у трех... Число литературоведов, знакомых с творчеством поэта, — вполне подходящая мера его сегодняшней известности. Она характеризует ранг его славы G . Если принять ранг славы А.С. Пушкина за единицу, то А.А. Ахматова, Е.А. Баратынский, К.Н. Батюшков, В.Я. Брюсов, В.А. Жуковский, Б.Л. Пастернак, К.Ф. Рылеев обладают рангом славы 0,92. К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, П.А. Вяземский, Н.С. Гумилев, М.Ю. Лермонтов, О.Э. Мандельштам, В.В. Маяковский, Н.А. Некрасов, А.К. Толстой имеют ранг славы 0,85. У поэтов, оцененных пятью экспертами (их 18 из 372), ранг славы $G = 0,38$; у оцененных тремя — $G = 0,23$; одним экспертом (таких 81) $G = 0,08$. Сопоставление этих цифр демонстрирует весьма жесткую (даже посмертную!) конкуренцию за право выпивать и закусывать на Олимпе: большой славой располагают немногие. Очень известных поэтов — очень мало, малоизвестных — во много раз больше, никому не известных — огромное число. Распределение славы, как и следовало ожидать, описывается очень сильной зависимостью: число поэтов с ростом ранга славы убывает экспоненциально:

$$\lg N_G = C - kG, \quad (9)$$

где N_G — доля тех в выборке, которые располагают данным рангом G , а C и k — численные параметры распределения. Рис. 2 иллюстрирует, что эта закономерность выполняется весьма точно для совокупности поэтов России.

Вряд ли чего-либо другого следует ожидать в распределении славы

Рис. 2

Зависимость числа обладателей данного ранга славы от его значения

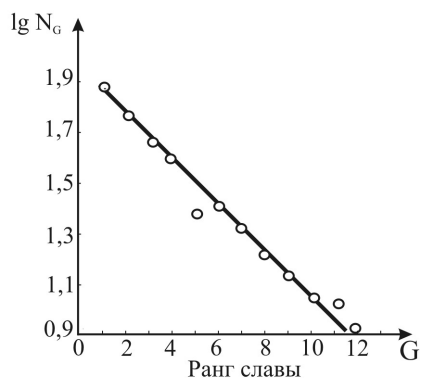
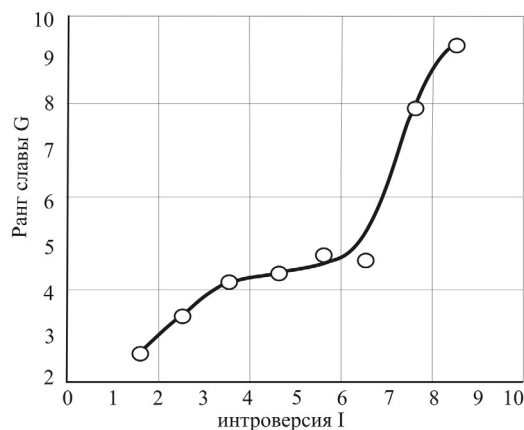


Рис. 3

Зависимость ранга славы от меры интроверсии русских поэтов



поэтов, композиторов или ученых независимо ни от страны, ни от области деятельности творцов, которые попадают в жернова статистики, так что соискателям славы нужно задуматься, прежде чем прыгнуть в водоворот научного или поэтического истеблишмента! Но уж если вы отважились искать славу на поприще поэзии, то позволю себе дать вполне

определенный совет. «Кто более матери-поэзии ценен?» Используя тот же массив данных, удастся проанализировать, кто из поэтов более предпочтителен читателю будущего. Не будущему читателю, а именно читателю из будущего, уже после мирских забот автора. На рис. 3 представлена зависимость ранга славы G от меры интроверсии поэтов. Вполне

очевидно, что поэты-экстраверты проигрывают: слава более благосклонна к интровертам.

Взгляд внутрь себя, интроверсия автора более привлекательна для читателя, чем прямой, экстравертивный призыв. Поэтому я посоветовал бы молодым людям, прежде чем выбрать поэтическое поприще как смысл жизни, пройти тестирование у профессиональных психологов по шкале «интроверсия — экстраверсия». Если вы окажетесь близко ко второму полюсу, может быть, стоит поискать другую профессиональную ориентацию?

Выражаю благодарность моим друзьям Александру Мишуловичу и Юрию Степановскому за помощь в этом исследовании.

Выводы

1. Творчество есть самовыражение, желание оставить автопортрет на века, как собственные гены. «Смысл творчества — самоотдача», но и удача, и успех. Творчество свойственно в равной мере и людям искусства, и людям науки. Творчество — это искреннее самовыражение поэта, оно совпадает с обликом автора, который усматривают окружающие и в

его поэзии, и в повседневной жизни. Об этом свидетельствуют количественные статистические результаты.

2. Великих мало среди успешных, успешных еще меньше среди замеченных, а замеченных по отношению к желающим — исчезающе мало. Это количественный результат. Относительно поэтов: успех интровертов превосходит известность их экстравертивных коллег по перу. Это тоже количественный результат. Но не дай бог проводить априорный профессиональный отбор! — только по желанию соискателя. Тем более, что вероятность достичь выдающегося (именно выдающегося!) успеха у дилетантов, как мы видели, никак не меньше, чем у их маститых коллег по профессии.

3. Вероятность успеха определяется компромиссом между двумя конкурирующими требованиями: быть оригинальным (чтобы быть замеченным) и быть традиционным (чтобы быть понятым). Борьба этих двух факторов является причиной колебательных режимов в самых разнообразных общественных предпочтениях. Предложена количественная «формула успеха», применимая для художников, маркетологов, поэтов, ученых... И для любовников тоже.

Литература

Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: Иностранная литература, 1961.

Бурльер Ф. Старение и старость. М.: Иностранная литература, 1962.

Губер П. Дон-жуанский список А.С. Пушкина. Харьков: Дельта, 1993.

Евреинов Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). М.: Госиздат, 1922.

Кошкин В.М., Забродский Ю.Р. Этологический механизм биологической эволюции // Журн. общ. биол. 1980. Т. 11, № 1. С. 163–167.

- Кошкин В.М., Фризман Л.Г.* Быть поэтом. Опыт статистической литературометрии // Человек. 1991. № 3. С. 79–82.
- Кошкин В.М., Фризман Л.Г.* Исчисления души, или коллективный анализ как метод литературометрии // Вопр. литературы. 1995. № 4. С. 91–103.
- Кошкин В.М., Фризман Л.Г.* Вероятный мир психологии и статистика лирики // Вестн. Рос. гуманитарного ун-та. 1996. Т. 1. С. 127–138.
- Кошкин В.М.* Периодические процессы в психологии и экономике (феноменологическая модель) // Empirical Aesthetics: Information Approach, Proc. Int. Symp. Taganrog, Russia, 1997. С. 103–117.
- Кошкин В.М., Кузьмина Е.И.* Эмпирическая эстетика и анализ личности поэтов // Труды Международного научного симпозиума «Информационный подход в эмпирической эстетике». Таганрог, 1998. С. 240–250.
- Кошкин В.М.* Квантовая механика и психология: аналогии Нильса Бора. Толерантность и искусство задавать вопросы // Труды Международного научного симпозиума «Информационное мировоззрение и эстетика», Таганрог. 1998. С. 231–242.
- Кошкин В.* Информация, демократия, терроризм // Журнал «22». 2004. № 131. С. 108–137.
- Кун Т.* Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977.
- Леонардо да Винчи.* Суждения. М.: Эксмо, 2006.
- Меньшиков С.М., Клименко Л.А.* Длинные волны в экономике. М.: Международные отношения, 1989.
- Павленко Н.И.* Екатерина Великая. М.: Молодая гвардия, 2003.
- Петров В.М.* Количественные методы в искусствоведении: Учебн. пособие для высшей школы. М.: Академический проект, 2004.
- Johnson P.M.* Creators: From Chaucer and Durer to Picasso and Disney. <http://www.harpercollins.com/books/9780060191436/Creators/index.aspx>
- Koshkin V.M.* Etudes on the science of humanities // L. Dorfman, C. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchik, V. Petrov, P. Machotka (eds.). Perm: Perm State Institute of Arts and Culture, 1997. Vol. 1. P. 155–178.
- Koshkin V.M.* Statistical theory of a success // Informational Paradigm in the Human Science. Proc of the International Symposium. Taganrog, 2000. P. 48–51.
- Koshkin V.M., Kuzmina E.I., Schedrina E.A., Zaitsev Yu.I.* Three mirrors of poets // Bulletin of Psychology and Arts. 2004. Vol. 3. № 1. P. 34–35.
- Koshkin V.M.* Creativity as a self portrait and self soul dissemination // Art and Science/ Proc. XVIII Congress of the International Association of Empirical Aesthetics. Lisbon, 2004. P. 147–151.
- Koshkin V.* Physics and arts: orthogonality and overlapping // Proc. of the International Congress on Aesthetics, Creativity, and Psychology of the Arts. M., 2005. P. 191–193.
- Koshkin V.M.* Terrorism and altruism — from philosophy to security: Can we lessen the danger of terrorism? // J. Homeland Security. 2005. November. P. 16. <http://www.homelandsecurity.org/newjournal/Articles/displayArticle2.asp?article=134>
- Koshkin V.M., Shkorbatov, A.G.* Science making arts and apologia of diletanti // Culture and Communication: Proc. of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, 2006. P. 230–233.
- Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. N. Y.: Basic Books, 1990.