СЕРГЕЙ КИРНИЦКИЙ

Проклятие гения

ПЛАТА ЗА ИЗВЛЕЧЕНИЕ



Сергей Кирницкий

Проклятие гения, плата за извлечение

«Автор»
2026

Кирницкий С.

Проклятие гения, плата за извлечение / С. Кирницкий — «Автор», 2026

Со времён Платона культура повторяет одну догадку: тот, кто приносит в мир новое, за это расплачивается. Книга принимает догадку всерьёз и проверяет её, как проверяют закон природы. Вывод звучит почти как физика: извлечь новое без платы нельзя, плату можно лишь переложить на другого, отсрочить, рассеять по многим или увести с глаз. С этим законом в руках автор возвращается к легендам прошлого и к тому, как мы работаем сегодня.

© Кирницкий С., 2026
© Автор, 2026

Содержание

Часть I. Формула 5
Глава 1. Проклятие как культурный факт 6
Глава 2. Анатомия 20
Глава 3. Где формула ломается 31
Часть II. Закон 45
Глава 4. Достать, а не сделать 46
Конец ознакомительного фрагмента. 54

Проклятие гения, плата за извлечение

Часть I. Формула

То, что читатель уже знает, — до точки, где оно перестаёт работать.

Вопрос, с которым обычно подходят к этой теме, — почему гении страдают, — задан так, что половина ответа уже лежит внутри него. Что страдают, не обсуждается; спрашивают только о причине. Мы приносим этот вопрос как данность, а вместе с ним и чувство, которое трудно назвать одним словом: сочувствие к тем, кому досталось слишком много, смешано в нём с негромкой завистью к их избранности. Книга, взявшая в заголовок слово «проклятие», могла бы начать с того, чтобы это чувство высмеять. Но смеяться здесь не над чем: формулу, которую знает каждый, нужно выдать во всей её силе, со всеми доводами за неё.

Стоит присмотреться к этому знанию, и оно начинает двоиться. Связь между даром и тем, что за него отдают, удивительно прочна: её принимали эпохи, которые больше почти ни в чём друг с другом не соглашались, и каждая объясняла её по-своему — вмешательством богов, свойствами тела, судьбой, болезнью. Объяснения сменяли друг друга, связь оставалась на месте. Само слово «проклятие» тоже оказывается не одним утверждением, а связкой нескольких: о силе переживания, о невозможности жить как все, о внутренней необходимости, о надломе. Они встречаются и порознь, и не всякая жизнь, которую мы привыкли называть проклятой, содержит их все.

Есть у этого знания и свойство, которое легче всего пропустить, потому что мы смотрим сквозь него. Всё, что мы помним о судьбах одарённых людей, когда-то пересекло порог культурной памяти, а пересекает его то, из чего получается рассказ: событие, перелом, конец. Ровная жизнь этого порога не пересекает. Человек, который сорок лет работал и умер в своей постели, в памяти не задерживается, и мы не знаем, легче ли ему жилось, — мы знаем только, что о его жизни нечего рассказать. Если так, то список проклятых собран не из одних фактов, но и из того, что мы способны различить, и проверять формулу придётся вместе со способом, которым её составляли.

Проверка не отменит всего. Когда из формулы будет вычтено то, что принесли в неё отбор и пересказ, останется нечто, от чего трудно отмахнуться: похоже, у дара действительно есть носитель, и носитель что-то теряет. Пока это только интуиция, которую предстоит испытать, но интуиция упрямая, общая для всех эпох, споривших об объяснениях. Теряет он, судя по всему, не всегда то, что мы привыкли видеть, и видно это лишь у некоторых. Тогда вопрос, почему гении страдают, придётся задать заново: почему одни потери пересекают порог памяти, а другие так и остаются под ним?

Глава 1. Проклятие как культурный факт

Есть фразы, которые произносят как наблюдение, хотя они давно стали цитатой. «Одарённость оплачивается несчастьем» — из их числа. Её говорят о соседском мальчике, который слишком рано начал писать стихи, о знаменитом пианисте, о друге юности, так и не нашедшем себе места, — говорят с сочувствием или с лёгким вздохом, и никто не прибавляет, у кого это сказано. Общее место тем и отличается от мысли, что не помнит своего происхождения. Между тем у этой фразы есть история, и долгая: она складывалась больше двух тысяч лет, слой за слоем, и каждый слой когда-то был ответом — настолько точным, насколько позволяло его время, — на вопрос, который его эпоха считала важным.

Если вслушаться, в ней обнаруживается больше одного утверждения. Сказать, что дар и несчастье часто встречаются вместе, и сказать, что несчастье — условие дара, значит сказать очень разные вещи, но обиходная речь переходит от одного к другому, не замечая шага. Ещё заметнее другое: связь, которую утверждает формула, пережила все перемены вокруг себя. Менялось объяснение — откуда эта связь берётся и кто её устанавливает. Можно сказать, что у платы менялся адрес: её относили на счёт богов, потом темперамента, потом судьбы, потом болезни, и всякий раз по новому адресу платили немного другим.

Самое неожиданное в этой истории — её начало. В исходной точке традиции плата вовсе не совпадает с несчастьем: человек, через которого говорит дар, теряет прежде всего власть над собой. Страдание станет доказательством подлинности много позже, когда плату начнут предъявлять как свидетельство избранности. И то, что формула пережила все переписывания, говорит о её пользе больше, чем о наивности: она объясняет, почему дар достаётся не всем, утешает тех, кому он не достался, даёт одарённому слова для его опыта и держит плату на виду.

1.1. Формула в её ходовом виде: одарённость оплачивается несчастьем

Этот ряд не приходится заучивать: его узнают раньше, чем успевают дочитать. Лондонская мансарда, август, семнадцатилетний юноша на кровати, на полу клочки изорванных рукописей. Ухо, отрезанное бритвой декабрьской ночью в Арле. Глухой композитор, которого кто-то из исполнителей осторожно разворачивает лицом к залу, чтобы он увидел аплодисменты, которых не слышит. Поэт, проживший половину жизни в башне над рекой и подписывавший последние стихи чужим именем. Рукописи, завещанные огню, и друг, который не исполнил завещания. Выстрел на снегу. Нищета, отказы, долги, письма брату с просьбой прислать денег на краски. Лечебница, из которой уже не вышли. Ранняя смерть и поздняя слава, а между ними промежуток, в котором слава ничего не могла изменить. Мы не дочитываем этот перечень, а дополняем его сами, почти не задумываясь, и каждый дополняет по-своему: один вспомнит художника, другой математика, третий поэта, которого любил в шестнадцать лет. Ряд от этого не меняется. Его можно начать с любого места и оборвать на любом, и он всё равно будет узнан, как узнают знакомую мелодию по первым нотам, ещё до того, как она успела сложиться в музыку.

В этой лёгкости и состоит первая странность. Судьбы, из которых сложен ряд, мы помним лучше, чем то, откуда о них узнали. Школьная хрестоматия, фильм, однажды увиденный по телевизору, разговор за столом, репродукция с подсолнухами над чьим-то диваном — восстановить, что было первым, уже нельзя. Знание пришло без источника и потому кажется не мнением, а наблюдением, будто мы сами стояли в той мансарде и видели те клочки бумаги. Вторая странность — в том, как легко ряд складывается в мысль. Его не приходится обобщать:

обобщение произошло прежде нас, и нам остаётся только произнести его вслух. Одарённость оплачивается несчастьем. Так говорят без кавычек и без ссылки, с тем же спокойствием, с каким говорят, что осенью рано темнеет или что в горах труднее дышать. Формула сложилась в нас прежде, чем мы успели с ней согласиться, и потому согласие с ней похоже на воспоминание больше, чем на решение. Её можно было бы оспорить, но для этого её сперва нужно заметить. Помогает простое усилие: прислушаться к тому, что именно она утверждает. Тогда за одной привычной фразой обнаруживаются по меньшей мере три разных утверждения, и разница между ними в том, сколько каждое берёт на себя.

Самое скромное из них говорит лишь о том, что одарённость и несчастье часто встречаются вместе. Это утверждение о совпадении, и больше ни о чём; назовём его слабым вариантом формулы. Оно не объясняет, почему так выходит, не связывает одно с другим и вполне допускает, что связь случайна или что её создаёт сам взгляд, который замечает одно рядом с другим. Так можно сказать, что в портовых городах много пьют, ничего не утверждая о море. Утверждение посильнее вводит направление: одарённость повышает риск несчастья. Здесь между ними уже есть причина, хотя ещё нет принуждения. Так работа на высоте повышает риск падения: большинство монтажников благополучно доживают до пенсии, ни один из них не обязан упасть, но опасность принадлежит самой работе, а не стечению обстоятельств. В этом среднем варианте дар становится чем-то вроде высоты, на которой живёт человек. Многие, кто произносит формулу, имеют в виду именно это, и со средним вариантом можно разговаривать так, как разговаривают с медицинской статистикой, — сравнивая одних людей с другими.

Третий, сильный вариант устроен иначе, и его легко пропустить, потому что звучит он почти так же. Несчастье здесь — условие или цена одарённости. Речь уже не о частоте и не о вероятности: утверждается, что одно не бывает без другого, что несчастье входит в само устройство дара, как в сделку входит то, что за неё отдают. Условие и цена — тоже не одно и то же. Условие говорит, что без несчастья дар не возникнет; цена — что за дар, уже полученный, непременно взыщут. Но формула не разводит и их, и в обоих случаях несчастье перестаёт быть случайностью или риском. Оно становится платой. С этим словом меняется весь строй утверждения. Слабый вариант описывает то, что мы видим; средний предупреждает о том, чего следует опасаться; сильный говорит о том, как всё устроено. Он один утверждает, что у дара есть обратная сторона, без которой его нет, и что тот, кто получил больше других, обязательно чем-то за это заплатил. В обыденной речи эту мысль выражают коротко и без всякой метафизики: за всё надо платить. Её произносят так же спокойно, как первые две, и в этом спокойствии не слышно, насколько больше она утверждает.

Трудность не в том, что вариантов три, а в том, что речь переходит от одного к другому, не замечая перехода. Мать вундеркинда, которого с шести лет возят по конкурсам, говорит знакомым, что ей не нужно, чтобы сын стал великим, лишь бы был счастлив, и в этом «лишь бы» слышна тревога среднего варианта. О талантливом однокурснике, который пьёт и нигде не может удержаться, говорят с сочувствием, к которому примешано уважение: что ж, с таким даром, — и это уже сильный вариант, взятый как оправдание. В одном застольном разговоре, минут за пять, можно услышать все три. Сначала кто-то замечает, что великие почти все были несчастны, и приводит тот самый ряд. Потом прибавляет, что с таким даром, наверное, трудно жить спокойно. А под конец, вздохнув, заключает, что за всё надо платить. Собеседник всякий раз кивает, и никто не замечает, что согласие, полученное для первого утверждения, тихо перенесено на третье. Между тем каждое из них требует своих доказательств. Слабому достаточно подсчёта. Среднему нужно сравнить одарённых с теми, кто дара лишён, и посмотреть, у кого несчастий больше. Сильному мало и того и другого. Ему нужно показать, что дара без несчастья не бывает вовсе, и одна по-настоящему ровная, ничем не омрачённая жизнь большого мастера поставила бы его под вопрос, не задев двух остальных. Сильный вариант живёт на

доверии, заработанном слабым: узнаваемость ряда подтверждает самое осторожное из утверждений, а уверенность достаётся самому смелому.

Из трёх вариантов проще всего было бы взять первый. С ним никто не спорит, и он ничего не стоит: совпадения бывают у чего угодно, и признать их ещё не значит что-нибудь понять. Можно было бы взять второй и проверить его на статистике, как проверяют любой фактор риска. Книга поступит иначе. Она возьмёт сильный вариант, тот, что утверждает больше всех и больше всех рискует оказаться неверным, и примет его всерьёз — как утверждение о плате, а не как преувеличение, которое надо смягчить. Если в нём есть правда, эта правда весит больше, чем правда двух других, потому что касается устройства. Если правды в нём меньше, чем кажется, он и ошибается содержательно: сильное утверждение, в отличие от осторожного, ошибается в чём-то определённом, и по его ошибке можно понять, куда смотреть. К этому обязывает название. Взяв в заголовок слово «проклятие», нельзя ни отмахнуться от него, ни повторять его как заклинание; остаётся проверить, в чём оно право, и не торопиться с ответом, пока не станет ясно, что именно оно утверждает.

Одно в сильном варианте видно уже сейчас, до всякой проверки. Формула твёрдо знает, чем платят, — несчастьем, — и ничего не говорит о том, кому и по какому праву. «Оплачивается» — глагол, у которого не хватает действующего лица. Понятно, кто отдаёт: тот, кому достался дар. Понятно, что он отдаёт. Но не сказано, кто выставил счёт, и не сказано, где эта связь записана: почему дар вообще должен чем-то оплачиваться и кто или что следит, чтобы платёж был внесён. В этом удобство страдательного залога: фразу можно произнести, ни во что особенное не веря, — ни в Муз, ни в звёзды, ни в наследственность, — и она всё равно прозвучит убедительно. Общее место сохранило сам расчёт, но давно потеряло адрес. Так бывает со старой квитанцией, на которой ещё читается сумма, а строка получателя выцвела. Между тем адрес у этой связи был, и не один. Прежде чем стать общим местом, формула много раз проговаривалась целиком, с указанием, откуда берётся связь и куда уходит плата, и каждая эпоха вписывала в пустую строку своё. Самая ранняя из этих версий взимала плату вовсе не несчастьем.

1.2. Платон: доступ помимо разума как дар, делающий человека «не своим»

Ион, рапсод из Эфеса, приходит в Афины победителем. Он только что из Эпидавра, где на празднике Асклепия взял первую награду среди исполнителей Гомера, и уже думает о Панафинеях, где, если будет угодно богу, возьмёт следующую. Сократ встречает его приветливо и говорит, что часто завидовал рапсодам: им положено быть нарядными и красивыми, а главное, жить среди лучших поэтов и знать не одни их стихи, но и мысль. Ион охотно соглашается. Никто, по его словам, не говорит о Гомере так прекрасно, как он, и гомериды по справедливости должны были бы увенчать его золотым венком. Но в разговоре обнаруживается странность, которую Ион, похоже, замечал и сам, не умея её объяснить. Стоит речи зайти о Гесиоде или Архилохе, которые пишут о том же самом, о войне, о богах, о делах добрых и дурных людей, — он не может сказать ничего дельного и попросту клюёт носом; а стоит кому-нибудь упомянуть Гомера, он просыпается, и слова приходят сами. Отчего так? Вопрос задан почти поремесленному, как спрашивают о сбое в собственной работе, и из этого частного недоумения Сократ выводит образ, которому суждено было пережить и Иона, и все его венки.

Ответ начинается с отказа. Если бы Ион говорил о Гомере по искусству, то есть владел знанием, которое можно изложить, проверить и передать ученику, он умел бы говорить и о любом другом поэте: поэтическое искусство едино, и кто знает его, знает целое. Раз этого нет, значит, Иона движет нечто иное — божественная сила, и действует она, как камень, который Еврипид назвал магнитом, а большинство зовёт гераклейским. Магнит не только притягивает железные кольца, но и передаёт им свою силу, так что они в свою очередь притягивают другие

кольца, и порой выстраивается длинная цепь, где каждое звено висит на предыдущем, а держит их всех один камень. Так и Муза: она делает вдохновенными поэтов, через них вдохновляются другие, и сила идёт по цепи от Музы к поэту, от поэта к рапсоду, от рапсода к толпе, которая плачет на празднике. Поэт, говорит Сократ, существо «лёгкое, крылатое и священное», и творить он способен лишь тогда, когда станет вдохновенным и исступлённым и рассудка в нём больше не останется; пока рассудок при нём, ни слагать стихи, ни прорицать он не может. Поэты похожи на корибантов, которые пляшут не в своём уме, и на вакханок, которые в исступлении черпают из рек молоко и мёд, а придя в себя, уже не могут. Сила приходит не от звена, звено её только передаёт, и держится оно на цепи ровно до тех пор, пока касается того, что выше.

Чтобы не осталось сомнений, Сократ приводит пример, который трудно забыть. Жил некий Тинних из Халкиды, не сочинивший за всю жизнь ничего, что стоило бы помнить, кроме одного пеана, который поют все и который едва ли не прекраснее всех песен. Через самого слабого из поэтов бог нарочно пропел прекраснейшую из песен — затем, по мысли Сократа, чтобы мы поняли: эти прекрасные творения божественны и принадлежат богам, а поэты лишь толкователи богов. Бог отнимает у поэтов рассудок и пользуется ими как служителями, чтобы мы, слушающие, знали, что говорят не они сами, лишённые ума, а через них говорит бог. Ион, которого такое объяснение могло бы задеть, принимает его охотно: Сократ, говорит он, своими словами касается его души. Когда он читает что-нибудь жалобное, глаза его полны слёз, когда страшное — волосы встают дыбом и сердце колотится, и душа его в эту минуту будто сама оказывается на Итаке или под Троей. Это правда его опыта, и Сократ даёт этому опыту имя. В Ионе действительно есть нечто, чего он не выбирал и чем не распоряжается: оно приходит вместе с Гомером и вместе с ним уходит.

В «Федре» та же мысль звучит в другом месте и другим голосом. Сократ и юный Федр выходят за городские стены, идут босиком вдоль Илисса и в полдень садятся в тени платана, под стрекот цикад. Во второй своей речи Сократ говорит, что величайшие блага достаются нам через неистовство, когда оно уделено как божий дар, и различает четыре его вида. Неистовство пророческое, от Аполлона: дельфийская прорицательница и жрицы в Додоне, будучи вне себя, сделали Элладе много доброго, а в здравом уме мало или ничего. Неистовство очистительное, позже отнесённое к Дионису, которое находит избавление от старинных родовых бед. Поэтическое, от Муз. И любовное, от Афродиты и Эроса, лучшее из всех: человек, увидев здешнюю красоту, вспоминает истинную, окрыляется и, как птица, смотрит вверх, пренебрегая тем, что внизу, за что его и считают помешанным. Древние, замечает Сократ, не видели в неистовстве позора, иначе не назвали бы его именем прекраснейшее из искусств, искусство прорицания. О поэтическом неистовстве сказано коротко и твёрдо. Оно охватывает душу нежную и нетронутую, пробуждает её и приводит в вакхический восторг песен; а кто подходит к дверям поэзии без него, уверенный, что одного мастерства хватит, чтобы стать хорошим поэтом, тот остаётся несовершенным, и, по слову Сократа, «творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых».

Заметим, чего Платон не говорит. Он не отрицает мастерства: поэт, пришедший без Муз, в «Федре» не невежда, а человек, знающий своё дело, и всё же его стихи меркнут рядом со стихами одержимых. Мастерство нужно, но его не хватает, и недостающее не добывается ни трудом, ни выучкой, потому что источник его лежит вне человека. Если свести два диалога к одной схеме, она проста и, как всякая первая схема, очень ясна. Есть источник, и он не в человеке. Есть человек, через которого идёт то, что приходит из источника, — проводник, звено цепи, толкователь. И есть те, к кому сказанное приходит, — слушатели, плачущие на празднике. Обиходная формула сохранила один страдательный глагол; у Платона действующее лицо на месте, и это боги, точнее Музы. Ещё важнее другое: ни в «Ионе», ни в «Федре» дар

не приходит вместе с несчастьем. Ион увенчан, хорошо зарабатывает и любим публикой, а неистовство в «Федре» названо благом, и величайшим.

И всё же что-то здесь отдаётся, и, если читать Платона с нашим вопросом, видно, что именно. Слова, которыми Сократ описывает поэта, стоят рядом и смотрят в разные стороны. Поэт «энтеос» — в нём бог; отсюда наш «энтузиазм», давно забывший, кто внутри. И он же «экфрон» — вне ума: рассудок его покинул. Бог входит, хозяин выходит; в ту минуту, когда совершается лучшее, на что человек способен, его самого на месте нет. Это и можно назвать утратой самопринадлежности: человек одержим, он не свой. Утрата не кончается вместе с минутой вдохновения. Сделанное в такую минуту тоже принадлежит сделавшему не вполне: пеан Тинниха — песня бога, которую Тинних только пропел; Ион не может по своей воле перенести дар с Гомера на Гесиода; а в «Апологии» Сократ рассказывает, как ходил к поэтам расспрашивать их о лучших их стихах и как почти любой из присутствующих объяснял эти стихи лучше самих авторов. Поэт не может ни вызвать то, что его посещает, ни отчитаться за него, ни передать его ученику, как передают искусство. Сам Платон не называет это платой: для него это изнанка дара, условие, без которого дара не было бы. Но если спросить, чего лишается человек, через которого говорят боги, ответ окажется не тем, к какому приучила нас ходовая формула. Он лишается не счастья, не здоровья и не жизни, а власти над собой.

В исходной точке традиции, там, откуда она ведёт свой счёт, никто в этих диалогах не страдает, не беднеет и не умирает рано, и всё же тот, через кого говорят Музы, отдаёт нечто, чего ему никто не вернёт, — право считать себя автором собственной лучшей минуты. На вопрос, который мы задаём каждой версии формулы, эта версия отвечает с редкой определённостью: адрес связи — боги, Музы, а платят самопринадлежностью. Но в самом «Федре» есть подробность, мимо которой легко пройти. Неистовство Муз охватывает душу нежную и нетронутую, значит, не всякую; и Ион загорается от одного Гомера. Источник один, откликаются ему не все. Платон на этом не задерживается: ему довольно того, что сила божественна. Однако стоит задать вопрос, который он оставил в стороне, — почему сила приходит к одним и минует других, — и взгляд сам собой переходит от того, кто посылает, к тому, кто принимает. Что, если причину той же связи искать не на Геликоне, а в самом человеке, в том, из чего он сделан?

1.3. Перипатетическая традиция: меланхолия выдающихся — темперамент, который есть и условие, и риск

Вопрос задан так, будто первая его половина давно установлена и спорить о ней незачем: почему все, кто выделился в философии, в делах государства, в поэзии или в искусствах, оказываются меланхоликами, а иные настолько, что их одолевают болезни от чёрной желчи? Так начинается тридцатая книга «Проблем», собрания вопросов, дошедшего до нас под именем Аристотеля, где почти каждый раздел открывается словом «почему». Составлено оно, по всей видимости, в его школе, у перипатетиков, и не одним человеком; в перечне сочинений Феофраста, ученика и преемника Аристотеля, сохранённом у Диогена Лаэртского, значится книга о меланхолии, и многие исследователи думают, что этот раздел восходит к ней. Примеры следуют сразу, и начинаются они с героев. Геракл, чьим именем в старину называли падучую болезнь. Аякс, впавший в безумие. Беллерофонт, который, по слову Гомера, бродил один по Алейской равнине, снедая своё сердце и сторонясь людских путей. Из позднейших названы Эмпедокл, Платон и Сократ, а с ними многие другие известные люди и большинство поэтов. Платон, который объяснял дар Музами, стоит в этом списке как пример, а не как свидетель. Автор не спрашивает, так ли это, и не приводит подсчётов: совпадение выдающихся и меланхоликов для него факт, требующий только объяснения, — того же рода, что зевота, которая передаётся от одного к другому и о которой в том же собрании тоже спрашивают «почему».

Объяснение начинается с вина. Всякий видел, говорит автор, как оно меняет людей: выпитое в меру делает разговорчивым, больше — красноречивым и уверенным в себе, ещё больше — дерзким в поступках, затем неистовым, а в большом количестве лишает сил и отупляет. Человек за одну пирушку проходит целый ряд характеров, и каждый из них где-то встречается в трезвом виде, у тех, кто таков от природы. Отсюда главная мысль сравнения: вино делает человека необычным ненадолго, природа делает его таким же надолго, на всю жизнь. Меланхолик похож на выпившего, только опьянение у него не проходит к утру, потому что вызвано не тем, что в чаше, а тем, что в нём самом. Вино и чёрная желчь, по учению автора, родственны по составу, обе полны воздуха, и действуют сходно. В этом сравнении совершается тихий и решительный сдвиг. То, что у Платона входило в человека извне и требовало имени бога, здесь находится внутри и имеет вес и температуру. Автор не отрицает исступления: он упоминает сивилл и прорицателей, которых все считают боговдохновенными, и некоего Марака из Сиракуз, который был лучшим поэтом, когда терял рассудок. Но причину их состояния он ищет в нагретой желчи, и Геликон ему для этого больше не нужен. Бог сменился телом.

Дальше начинается то, ради чего этот текст читали две тысячи лет. Чёрная желчь, объясняет автор, бывает очень холодной и очень горячей, и от её состояния зависит, каким выйдет человек. Если её много и она холодна, человек становится вялым, унылым, его одолевают беспричинный страх и тоска. Если она перегрета, он весел до исступления, влюбчив, порывист, легко поддаётся гневу и желанию. Но если тепло в ней умерено и держится ближе к середине, человек остаётся меланхоликом, однако становится разумнее, меньше странен и превосходит других в учёности, в искусствах, в делах государства. Отсюда вывод, сформулированный с поразительной смелостью: раз неровность может быть хорошо умеренной, все меланхолики выдаются над другими не болезнью, а природой. Сказано и о том, что у этой природы есть обратная сторона: меланхолики непостоянны, потому что непостоянна сила чёрной желчи, которая легко переходит от жара к холоду. Различие между даром и опасностью проходит внутри одной причины, по её температуре. Вспомним три варианта ходовой формулы. Здесь средний и сильный впервые сходятся: то, без чего человек не выделился бы, и есть то, что подвергает его риску.

Долгое время после «Проблем» меланхолия жила больше у врачей, чем у философов, и слыла худшим из четырёх соков тела: её связывали с тоской, страхом, тяжёлым нравом. Возвращение мысли об одарённых меланхоликах связано с Флоренцией конца XV века и с Марсилио Фичино, сыном врача, переводчиком Платона, позже священником, человеком, вокруг которого собирались флорентийские любители философии. В 1489 году он выпустил «Три книги о жизни», и первая из них посвящена тому, как сохранять здоровье тех, кто занят наукой. Почему учёные склонны к меланхолии? Фичино называет причины небесные, природные и человеческие. С неба на них смотрят Меркурий, зовущий к исследованию, и Сатурн, самая высокая и самая холодная из планет, покровитель созерцания. По природе душа, собирающая себя для трудной мысли, уходит от внешнего к внутреннему, а такое сосредоточение сродни свойствам чёрной желчи. По образу жизни учёный сидит, не спит ночами и сушит себя работой. Как показали Клибански, Панофски и Заксль в книге «Сатурн и меланхолия», именно Фичино свёл платоновское неистовство и аристотелевскую меланхолию в одно учение: Сатурн у него и дарит созерцание, и грозит тому, кто им живёт. Адрес, ушедший от богов к телу, получил над телом ещё и звезду, но звезду, с которой можно договариваться.

Договариваться Фичино и учит. Его книга похожа на руководство для человека, который не может перестать работать и не хочет погибнуть от работы. Не засиживаться за книгами глубоко за полночь и не садиться за них сразу после еды; беречь утренние часы, потому что заря, по старому слову, подруга Муз. Есть пищу лёгкую и светлую, избегать тяжёлой и тёмной, пить вино, но в меру, чтобы оно согревало, но не затемняло. Гулять в местах приятных, зелё-

ных, у текущей воды, бывать на солнце. Спать в своё время. Слушать музыку и петь, потому что пение и звук лиры, по его убеждению, восстанавливают тот тонкий дух, который учёный расходует быстрее других; сам Фичино пел, аккомпанируя себе на лире. Третья книга идёт дальше и советует окружать себя вещами, цветами и запахами, отданными Юпитеру, Венере, Солнцу, чтобы смягчить сатурновский холод. Фичино знал, о чём пишет: он сам, по собственному счёту, родился под Сатурном и в письмах жаловался на его тяжесть. Ни один из советов не обещает избавить от меланхолии. Избавиться от Сатурна значило бы оставить созерцание, то есть то самое, ради чего учёный живёт, и потому режим ничего не отменяет. Он лишь каждый день, час за часом, удерживает тепло желчи в той середине, где она даёт выдающегося, а не больного.

Двадцать пять лет спустя, в 1514 году, Альбрехт Дюрер вырезал гравюру, которая собрала эту линию в одно изображение. Крылатая женщина сидит на ступени у каменной постройки, тяжело, как сидят от усталости, подперев голову рукой; лицо в тени, глаза открыты и смотрят мимо всего, что её окружает. На голове венок, у пояса ключи и кошелёк, в другой руке циркуль, которым она не чертит, на коленях закрытая книга. Вокруг разбросаны инструменты: пила, рубанок, линейка, гвозди, клещи; рядом лежат шар и свернувшаяся, исхудавшая собака, а сбоку громоздится тяжёлый многогранник из камня. На стене висят весы, песочные часы, над ними колокол, и рядом квадрат из шестнадцати чисел, где каждая строка, столбец и диагональ дают одну сумму, а в нижнем ряду стоит год гравюры. Вдали над морем светит комета, стоит радуга, и летучая мышь несёт ленту с надписью «Меланхолия I». Что означает единица, спорят до сих пор. Но формула читается и без этого ответа: крылья, на которых не летят, инструменты, которыми не работают, мера, время и час на стене. По толкованию исследователей, и магический квадрат здесь не случаен: в магической традиции того времени такой квадрат связывали с Юпитером и считали средством против Сатурна. Средство висит прямо над головой, и всё же голова подпёрта рукой.

Перипатетическая версия отвечает на тот же вопрос, что и платоновская, и так же определённо, только ответ лежит теперь в другом месте. Адрес связи — телесный темперамент: вещество, которое можно назвать, нагреть, охладить, умерить. Платят неустойчивостью. Тот, кто выделился благодаря чёрной желчи, живёт с веществом, которое в любой день может уйти от середины к холоду или к жару, и это свойство нельзя отделить от дара, потому что у них одна причина. У Платона человек отдавал власть над собой на ту минуту, когда в нём говорил бог; здесь он отдаёт покой на всю жизнь, но взамен получает в руки сам механизм платы. Её можно вести, как ведут хозяйство: распределять часы, выбирать пищу, звать на помощь музыку и солнце, вешать на стену квадрат Юпитера. Нельзя только одного — сделать так, чтобы её не было. Плата здесь тяжела, но разумна: она требует внимания, и неудача в ней означает плохо соблюдённый режим, за которым не стоит ничей приговор. Но управлять можно лишь тем, что считаешь опасностью. Что станет с этой неустойчивостью, если кто-нибудь решит, что умерять её — значит предавать сам дар, и тёмное лицо крылатой фигуры начнут читать не как предостережение, а как удостоверение подлинности?

1.4. Романтизм: плата переписана как судьба, страдание — как знак подлинности

В 1790 году кёнигсбергский профессор выпустил «Критику способности суждения». Сам он, по преданию, выходил на послеобеденную прогулку так точно, что соседи сверяли по нему часы, и несколько параграфов о гении написаны тем же ровным голосом, что и вся книга. Гений, говорит Кант, — это талант, природное дарование, которое даёт искусству правило; а поскольку само дарование принадлежит природе, можно сказать и так: гений — врождённое свойство души, через которое природа даёт искусству правило. Из определения следуют при-

знаки. Первый из них — оригинальность: гений производит то, для чего не было заданного правила, и потому ему нельзя выучиться. Второй — образцовость: оригинальной бывает и бессмыслица, а произведение гения само становится мерой для других. Третий признак Кант формулирует особенно тщательно. Гений не может ни описать, ни научно показать, как он создаёт своё произведение; он даёт правило как природа, и потому не знает, откуда у него взялись идеи, не властен вызывать их по желанию и не может передать другим в предписаниях, которые позволили бы им сделать то же самое. Тут же Кант замечает, что слово, вероятно, происходит от латинского genius — духа-хранителя, который даётся человеку при рождении и внушениям которого тот обязан своими оригинальными идеями.

Всё это сказано о том, откуда берётся правило, и почти ничего — о том, как живёт человек, через которого оно приходит. Речь здесь о способе знания, и места для бедности, болезни или ранней смерти в ней нет. Обладателя дара Кант называет любимцем природы и редким явлением; любимца незачем жалеть. Больше того, в споре между гением и вкусом он отдаёт первенство вкусу: вкус, по его словам, дисциплинирует гения и сильно подрезает ему крылья, и если чем-то придётся пожертвовать, то жертвовать следует со стороны гения. Но два хода кантовского описания оказались сильнее, чем мог рассчитывать автор. Если правило даёт природа, гений отмечен прежде всякого труда, с рождения, как отмечен тот, к кому приставлен дух-хранитель. А если он не может отчитаться, как сделал своё, то и другие не могут проверить его по правилам школы, и подлинность его засвидетельствовать нечем. Стоило прочесть эти ходы как сведения о человеке, и страница о способе знания превращалась в жизнеописание.

Это превращение и совершили романтики. Любимец природы стал избранником, и слово сразу поменяло вес: любимцу дарят, избранника призывают, а призвание обязывает. Тот, кого отметили при рождении, живёт среди людей, отмеченных иначе или никак, и между ним и ними с самого начала лежит расстояние. Оригинальность, у Канта свойство произведения, переходит на биографию: если гений делает то, для чего нет правила, то современники, которые судят по правилам, не могут его узнать, и непризнание становится почти обязательным признаком, а вовсе не случайной неудачей. Сам Кант нигде не говорил, что гений должен быть несчастен; романтикам этого и не понадобилось, им хватило его слов о природе и о непрозрачности дара для того, кто им наделён. Так у дара появляются знаки, по которым его можно опознать в жизни, раз уж в работе его нельзя опознать по выучке. Страдание становится печатью избранности, свидетельством того, что человек живёт на расстоянии, которого ему не дано сократить. Ранняя смерть становится подписью: она закрывает жизнь, которую уже нельзя ни поправить, ни опровергнуть, и ставит под ней имя. Оставалось найти жизнь, в которой все эти знаки сошлись бы в одной точке. Такая жизнь нашлась, и оборвалась она за двадцать лет до того, как Кант написал свои параграфы.

Томас Чаттертон родился в Бристоле в 1752 году, через несколько месяцев после смерти отца. Мальчиком он пропадал в церкви Святой Марии Редклиф, где его родня из поколения в поколение служила пономарями, и среди старых пергаментов из церковных сундуков придумал себе собеседника — монаха Томаса Роули, бристольского поэта XV века. Стихи Роули, сочинённые на им же придуманном старинном английском, он выдавал за найденные рукописи, и был он тогда подростком. Хорас Уолпол, которому он послал образцы, сначала ответил любезно, а потом, посоветовавшись со знатоками, остыл. Весной 1770 года Чаттертон приехал в Лондон, писал для журналов всё, что брали, от сатир до политических писем, и жил на гроши. В конце августа его нашли мёртвым в мансарде на Брук-стрит в Холборне; принято считать, что он принял мышьяк. Ему было семнадцать лет. Слава пришла после смерти, и не сразу: сначала тянулся долгий спор о том, кто на самом деле написал стихи Роули, потом выросло поколение, которое увидело в бристольском юноше своего. Вордсворт вспоминал о нём как о «чудесном мальчике», бессонной душе, погибшей в своей гордыне; Кольридж написал на его

смерть монодию; Китс посвятил его памяти «Эндимиона». Для них он оставался скорее именем и обещанием, чем сценой. Сцену ему дали позже, и сразу два искусства.

Первым был театр. В феврале 1835 года в Комеди Франсез сыграли драму Альфреда де Виньи «Чаттертон». От бристольского юноши в ней остались имя, мансарда, бедность и смерть; остальное Виньи сочинил заново. Его Чаттертон снимает комнату в доме богатого фабриканта, его тихо и безнадёжно любит жена хозяина Китти Белл, он отказывается от унизительной должности, которую ему предлагают из милости, сжигает свои бумаги и принимает яд; Китти, увидев его мёртвым, умирает на лестнице. Мари Дорваль, игравшая Китти, в последней сцене соскальзывала по перилам этой лестницы вниз, и её падение потом вспоминали десятилетиями. Сам Виньи не скрывал, что пишет притчу. В предисловии, которое он назвал «Последняя ночь работы», он объяснял, что его занимал Поэт, а Чаттертон был для него лишь именем человека, и что речь идёт о человеке духа, которого душит общество, занятое одним расчётом. Драма делает с чужой жизнью то, что всякая притча делает с отдельным случаем: снимает с неё частности и оставляет очертание, в которое может войти любой, кто узнает в нём себя. Молодой человек с рукописью в кармане, сидевший в тот вечер в зале, уносил из театра образ собственного будущего, а вовсе не историю английского юноши.

Двадцать один год спустя, в 1856-м, на выставке Королевской академии в Лондоне показали картину Генри Уоллиса «Смерть Чаттертона», и сцена в мансарде приняла тот вид, в каком мы её помним. Если нам казалось, будто мы сами стояли в той мансарде, то стояли мы перед этим холстом, написанным через восемьдесят шесть лет после августовской ночи 1770 года. Посмотрим, как он сделан. Тело юноши вытянуто на узкой кровати наискось, голова откинута на подушку, рука свисает почти до пола, и в этой руке, как и в изгибе тела, нетрудно узнать позу снятого с креста, знакомую по сотням алтарных картин. Свет идёт из открытого окна, ранний и холодный, и ложится на лицо, на белую рубашку, на медные волосы, а за окном, над крышами, виден далёкий купол собора Святого Павла. На полу обрывки исписанных листов и пустой пузырёк; от свечи ещё тянется дымок, будто погасла она минуту назад. Позировал Уоллису молодой поэт Джордж Мередит. В каталоге выставки картину сопровождали строки Марло о срезанной ветви, которая могла бы вырасти прямой, и о сожжённой лавровой ветви Аполлона, а Рёскин назвал её безупречной и удивительной. Обмана в ней нет: художник сделал то, что умеет живопись, собрал время, место и смысл в одно мгновение и осветил его так, чтобы мгновение читалось. Жизнь, оборванную в семнадцать, картина закрыла подписью, которую уже нельзя было не прочесть.

Что изменилось в формуле, пока она проходила через эти руки? У Платона дар отнимал у человека власть над собой, и об этом не скорбели. У перипатетиков дар приходил вместе с неустойчивостью, и её считали опасностью, с которой живут и которую умеряют. В обоих случаях несчастье, если оно случалось, было следствием: его можно было предвидеть, смягчить, иногда избежать, и никто не думал, что избежавший его тем самым лишился дара. Романтическая биография переставляет знаки. Страдание из побочного следствия становится доказательством — тем, по чему дар узнают. И стоит поставить страдание на это место, как сильный вариант формулы, где несчастье названо условием или ценой одарённости, начинает читаться и в обратную сторону. Если без несчастья нет дара, то где нет несчастья, нет и дара: не страдаешь — значит, не гений. Это следствие редко произносят вслух, но им пользуются постоянно. Плата работает здесь как сертификат подлинности, как бумага, которую предъявляют, чтобы отличить настоящее от подделки. Выдаёт её сама жизнь, и бумага тем убедительнее, чем тяжелее жизнь. Кант оставил гения без диплома, потому что никакие правила не могли его заверить; романтизм выписал ему свидетельство на другом бланке.

Как работает такой сертификат, видно по тем, кто им пользуется. Публике он даёт способ узнать гения при жизни, не дожидаясь суда потомков: достаточно посмотреть, как тот живёт. Молодому человеку с рукописью он объясняет его неудачи и придаёт им смысл, так что

отказ издателя оказывается знаком, а бедность — обещанием. Потомкам он позволяет дочитать чужую жизнь так, чтобы она сошлась с произведением. Адрес связи в этой версии — судьба. В отличие от богов, которые посылают дар и могут его забрать, и от тела, с которым договариваются режимом, судьба — то, что выпало человеку при рождении, и её не отменить ни трудом, ни осторожностью. Платят здесь страданием, принятым за доказательство. Этот адрес впервые делает плату почётной: её несут, как носят знак отличия. Но у почёта есть уязвимое место. Печать избранности состоит из тех же самых фактов, что и любая несчастная жизнь, — бедности, бессонницы, пузырька на полу, — и тот же набор можно прочесть другими глазами. Что увидит в лице юноши на картине Уоллиса человек, который подойдёт к нему трезво, без строк Марло и без веры в судьбу, и решит объяснить естественными причинами то, что романтики объяснили избранностью?

1.5. Патологизация XIX века: связь превращается в диагноз

В Турине, в залах при университете, Чезаре Ломброзо собирал то, что считал свидетельствами. На полках стояли черепа, сотни черепов, каждый с ярлыком; рядом лежали гипсовые слепки лиц, приборы для измерения головы, папки с таблицами. В других шкафах хранилось иное: рисунки, резьба по дереву, исписанные листы, сделанные руками пациентов психиатрических лечебниц, — в них Ломброзо искал родство безумия и творчества и находил его. Начинал он военным врачом и ещё молодым человеком измерял рост, обхват груди и голову у тысяч солдат, веря, что из достаточного числа измерений сама собой выступит закономерность. Позже той же линейкой он мерил заключённых тюрем, и в 1876 году вышел его «Преступный человек»; метод, которым описывали вора, годился, как ему казалось, и для поэта. Ломброзо был убеждён, что кость, пропорция и наклон почерка скажут о человеке больше, чем он сам о себе расскажет, и был убеждён настолько, что завещал науке собственное тело; его скелет и теперь стоит в том же музее. В этой вере нет ничего смешного. Она принадлежит веку, который научился считать то, что прежде только описывал, и рассчитывал, что счёт положит конец старым спорам. Спор о даре и несчастье казался одним из них: две тысячи лет о нём говорили поэты и философы, теперь за него брались врачи. Что станет со связью, если вместо Муз, желчи и судьбы её проверят линейкой и таблицей?

Ломброзо был не первым. В 1859 году Жак-Жозеф Моро, врач парижских лечебниц, которого по родной Турени звали Моро де Туром, выпустил «Болезненную психологию» — толстый том о том, как нервные расстройства влияют на умственную жизнь и даже на ход истории. Задолго до того он прославился опытами, которые ставил на себе, чтобы изнутри понять, как устроено помешательство, и вынес из них убеждение, что между сном, бредом и вдохновением нет стены. Его мысль, если пересказывать её осторожно, такова: те же свойства нервной системы, что делают возможным помешательство, делают возможным и гений, а гениальность — высшее выражение того же возбуждения, которое у других кончается лечебницей. За ним потом повторяли короткую формулу: гений есть невроз. Ломброзо подхватил линию в 1864 году лекцией «Гениальность и помешательство», прочитанной в Павии, и четверть века расширял её из издания в издание. Гений у него — одна из разновидностей вырождения, психоз эпилептоидного склада: вдохновение приходит, как припадок, внезапно и помимо воли, и за ним следует упадок сил. Вырождением тогдашняя медицина называла наследственное отклонение от здорового типа, которое, как учил Бенедикт Морель, накапливается из поколения в поколение. Клиника отвечает на наш вопрос без колебаний. Адрес связи — болезнь, и ею же платят: дар и недуг оказываются одним состоянием, увиденным с двух сторон.

В этой версии проступает странная знакомость. Сменился весь словарь. Вместо Муз появились генеалогические древа, где в одном роду рядом стоят прославленный учёный и слабоумный племянник, а дар и недуг передаются от отца к сыну, как фамильное серебро; вме-

сто желчи — признаки вырождения, выписанные столбцом: малый рост, бледность, заикание, леворукость, слишком раннее развитие, бездетность; вместо судьбы — наследственность, которую можно проследить по семейным хроникам. Родословные приводил уже Моро, Ломброзо составлял таблицы и вносил в них Тассо, Руссо, Ньютона рядом с безымянными пациентами. Это его диагнозы, поставленные через века по письмам и анекдотам, и обсуждать их как сведения о живых людях мы не станем: важнее, какой ход ими сделан. Ход прежний. Слабый вариант ходовой формулы, что дар и несчастье часто встречаются вместе, клинику почти не занимал. Её занимало, что у дара и недуга один корень и одно не бывает без другого, — то есть сильный вариант, переписанный в историю болезни. Таблица не ослабила его, а дала ему вид, в каком утверждение можно было доложить научному обществу и напечатать в журнале рядом с отчётами о вскрытиях. Платоновский поэт был не свой, потому что в нём говорил бог; гений Ломброзо не принадлежит себе, потому что в нём говорит припадок. Отправитель сменился, а человек, через которого проходит дар, остался тем же: местом, где совершается нечто, над чем он не властен.

В 1892 году Макс Нордау, врач родом из Пешта, живший в Париже и писавший корреспонденции для немецкоязычных газет, выпустил «Вырождение» и посвятил его Ломброзо как своему учителю. В посвящении он объяснял замысел: учитель показал вырождение у преступников, проституток, анархистов и сумасшедших, но выродившиеся не всегда таковы, часто это писатели и художники. Дальше книга проходила по всему, чем жил конец века, — прерафаэлиты, символисты, Вагнер, Ибсен, Толстой, Ницше, Золя, — и каждому находилось место в клинической картине: мистицизм, болезненная сосредоточенность на себе, неспособность удержать внимание. Её за несколько лет перевели на главные языки Европы, спорили о ней в газетах, и даже несогласные спорили на её языке. Нордау был уверен, что защищает здоровье культуры, и, судя по тону, писал скорее с тревогой, чем со злорадством: он видел вокруг усталость, нервность, большие города, и книга была его попыткой поставить диагноз времени. Но у его хода есть следствие. Ломброзо ставил диагнозы великим прошлого, по одному; Нордау ставит диагноз искусству целой эпохи, ещё живому. Связь дара и болезни перестаёт быть наблюдением о некоторых и становится способом читать современность, и по этой логике чем дальше новое искусство уходит от привычного, тем вернее симптом. Нордау хотел оспорить притязания декадентов на исключительность, а подтвердил её, пусть и в графе «патология».

Патологизация задумывалась как трезвое разоблачение романтизма. Романтики говорили, что страдание — печать избранности; врачи отвечали, что избранность тут ни при чём, всё решают нервы и наследственность. Они снимали с гения ореол, но оставляли связь нетронутой и прибавляли к ней то, чего у романтиков не было, — авторитет науки. Знак сменил материал, но сохранил очертание: на месте печати избранности оказалась наследственная отметина, такая же несмываемая и так же отделяющая того, кто её несёт, от остальных. Молодой человек с рукописью, который полвека назад уносил из театра притчу Виньи, теперь мог прочесть у профессора психиатрии, что его бессонница, заикание и тяжёлая наследственность роднят его с Тассо. Романтик получил медицинское свидетельство вместо поэтического, и новое оказалось убедительнее, потому что под ним стояла подпись врача. Прежний знак избранности приходилось принимать на веру; новый подкрепляли измерения, и спорить с ним значило спорить с цифрами. Джордж Беккер в книге «Спор о безумном гении» (1978) проследил, как представление о безумном гении, сложившееся у романтиков, перешло к клиницистам, и те приняли его за факт, которому недоставало лишь объяснения. Как автор «Проблем», они не спрашивали, так ли это, — только почему. И ошибка их была осмысленной: наука, взявшаяся объяснить исключительное через тело, естественно начинала с того, что все вокруг считали установленным.

Отсюда предостережение, которое книга обращает на себя. Разоблачение легко воспроизводит то, что разоблачает: чтобы опровергнуть миф, его нужно сначала принять как пред-

мет, и вместе с предметом незаметно принимается его главное утверждение. Так случилось с врачами: они пришли разобрать романтическую формулу на части, а собрали её заново из других деталей. Ничто не мешает повторить этот ход и сегодня — объявить формулу проклятия заблуждением, найти ей объяснение поновее и тем самым продлить ей жизнь ещё на один слой. Поэтому книга не разоблачает, а перечитывает: держит формулу в руках и спрашивает, что в ней схвачено верно и почему ошибка легла именно туда, куда легла. Тогда главным становится вопрос, на который клиника не ответила, потому что его не задавала. Если связь не удалось сдвинуть даже тем, кто пришёл её опровергнуть, может быть, держится она не на объяснениях. Что же она делала для тех, кто в неё верил, — делала так исправно, что ей годился любой адрес?

1.6. Что формула объясняет — и почему живёт так долго

В классе музыкальной школы, на третьем этаже, где из-за каждой двери слышны гаммы, за одним инструментом по очереди сидят двое. Один приходит раньше всех, разбирает этюд по тактам, вписывает карандашом аппликатуру и к концу четверти играет его чисто, без единой запинки. Другой слышит тот же этюд раз или два, садится и играет — неровно, с ошибками, но так, что учительница, двадцать лет проработавшая в этом классе, перестаёт поправлять и просто слушает. Оба мальчика это замечают, и оба понимают, что дело не в старании. Неравенство само по себе не новость: люди рождаются разного роста, с разным здоровьем, в разных семьях. Задевает другое: что дар получен без всякого вклада и потому никакой вклад его не догонит. Против такой обиды у людей немного средств, и формула — одно из самых старых; в этом её первая работа. Она говорит, что даром ничего не даётся. Если за дар взыщут, то его распределение только кажется произвольным, а на деле похоже на сделку, и сделка честная: кто получил больше, больше и отдаст. Учительнице, которая видела таких учеников не раз, эта мысль позволяет смотреть на обоих без обиды за первого и без восторга перед вторым. Мир, в котором дар оплачен, остаётся неравным, но перестаёт быть несправедливым, и в нём можно жить.

Через двадцать лет тот, кто сидел над этюдом, едет в электричке с толстой биографией на коленях — композитора или поэта, неважно. Он дочитывает главу о последних годах, о долгах, о письмах, на которые никто не ответил, о больничной палате, закрывает книгу и смотрит в окно. В том, что он сейчас чувствует, найдётся и жалость, и что-то похожее на облегчение. Вторая работа формулы обращена теперь к нему, и говорит она ему другое, чем учительнице: он не избран, но и не проклят. Его ровная жизнь — работа, которую он делает хорошо, вечер дома, сон без снадобий и без звёздных расчётов — оказывается не поражением, а другой стороной того же счёта: ему не дали, зато с него и не возьмут. Смесь сочувствия и зависти, с которой мы подходим к судьбам одарённых, находит здесь спокойное русло. Зависть унимается, потому что завидовать тому, что так дорого обходится, неразумно, а сочувствие остаётся, и испытывать его не стыдно: в нём нет признания собственной малости. Утешение это старое и пережило все смены объяснений. Читатель Нордау, закрывая его книгу, мог порадоваться собственным нервам, которые не сулили ему ни славы, ни лечебницы, так же как флорентиец, родившийся не под Сатурном, мог не беспокоиться о сатурновском холоде.

Третья работа формулы обращена к тому, кому дар достался, и она, пожалуй, самая незаметная. Представим человека, у которого нет никаких слов для того, что с ним происходит. Он неделями не может приняться за работу, а потом не может от неё оторваться; лучшее из сделанного кажется ему сделанным как будто не им; обычный порядок дня даётся ему тяжелее, чем другим, и он не умеет объяснить, чем этот порядок ему мешает. В обиходном языке у всего этого есть только обидные имена: лень, рассеянность, странность, дурной характер. Формула даёт другие. Ион не понимал, отчего скучает на Гесиоде и оживает на Гомере, и принял объяснение Сократа охотно: оно делало его недоумение частью порядка, в котором есть

Музы и цепь. Фичино мог винить в своей тяжести Сатурн, и сама возможность жаловаться на планету, а не на себя, уже кое-что давала. Молодой человек из зала, где играли Виньи, узнавал в бедном поэте свою мансарду и свои отказы. Даже клинический язык, при всей его жёсткости, делал то же самое: бессонница переставала быть личной неудачей и становилась признаком, у которого есть история и родня. Без формулы такой опыт остался бы немым, рассыпанным по отдельным дурным дням; с ней он складывается в рассказ, у которого есть начало, причина и даже предшественники.

Четвёртая работа касается уже не людей, а самой платы: формула выносит её на свет. Ион не прятал того, что с ним делается: волосы у него вставали дыбом, душа уносилась на Итаку, и толпа, плакавшая перед ним на празднике, видела человека, который в эту минуту себе не принадлежит. Дюрер вырезал крылатую фигуру на медной доске, оттиски с неё расходились по Европе и оказывались у тех, кто никогда не держал в руках циркуля; перед холстом Уоллиса в залах Академии стояла публика, ни разу не бывавшая в Холборне; таблицы Ломброзо печатались в журналах. Владелец оттиска мог не знать по имени ни одного меланхолика, но знал теперь, как выглядит человек, у которого созерцание отняло покой. Всякий раз то, что человек отдал за дар, переставало быть его частным делом и получало имя и место в рассказе. Сам платящий мог и не понимать, чем он заплатил, но рассказ понимал за него и сохранял это дольше, чем жил он сам. А то, что увидено и названо, тем самым уже признано: сделать вид, будто ничего не уплачено, после этого нельзя.

Если положить рядом венок Иона, гравюру с подпёртой головой, холст с мансардой, таблицу с родословными, видно, чем они различаются. Различается то, кто выставляет счёт и где записана связь. Четыре эпохи дали одной связи четыре адреса — боги, темперамент, судьба, болезнь, — и по каждому адресу взимали своё, от власти над собой до самого здоровья. Между адресами шли настоящие споры: перипатетику не нужны были Музы, романтик не хотел умерять то, что считал судьбой, врач отвергал избранность. Но ни одна из эпох не усомнилась в самой связи. Каждая получала её от предшественницы как установленное. Фичино прибавил к желчи «Проблем» звезду; романтики переписали его Сатурн в судьбу; Ломброзо вносил в свои таблицы того же Тассо, которого романтики почитали избранником, и менял ему только графу. Отсюда и ответ на вопрос о долгой жизни формулы: она исправно делала свою работу для всех, кто к ней обращался, и за всё это время её много раз объясняли и ни разу не проверили.

Но от того, что связь объясняли четырежды, она не стала понятнее. Каждое объяснение отвечало на вопрос, откуда связь берётся, и ни одно не задерживалось на том, что она говорит. Её пересылали с адреса на адрес, как письмо, которое переадресуют, не вскрывая, и содержимое оставалось тем, чем было в первый день. Не вскрывали его ещё и потому, что все были уверены, будто знают, что там написано. Между тем фраза о том, что дар оплачен, сказанная о живом человеке, утверждает о нём нечто определённое, хотя и не уточняет, что именно. Учительница из музыкального класса, произнося её про себя, имеет в виду одно; читатель биографии в электричке, пожалуй, другое; человек, который нашёл в ней имя для своих бессонных недель, третье, — и никому из них не приходит в голову сверить, что именно сказано о человеке. Прежде чем спрашивать, правду ли говорит это письмо, его нужно прочесть.

Ни одной из четырёх работ формулы не нужен определённый адрес. Чтобы распределение дара выглядело честным, достаточно, чтобы за дар взыскивали, а кто взыскивает — Музы, желчь, судьба или наследственность, — для этой честности безразлично. Неодарённого утешит любая беда, которой он избежал, одарённому подойдёт всякое имя для его опыта, лишь бы оно было, и плата остаётся на виду, кто бы под ней ни расписался. Работает сама связь, и ей хватает суммы, проставленной в квитанции; строку получателя можно стереть и вписать заново, документ от этого не теряет силы. Поэтому адрес и переписывали так легко, и каждое переписывание продлевало связи жизнь, клиническое тоже, хотя оно было задумано как конец всей истории. Чтобы спорить о том, кто выставил счёт, нужно сперва

согласиться, что счёт выставлен. Две тысячи лет спорили о том, кто требует плату, и каждый такой спор заново подтверждал то, о чём не спорил никто.

Оттого по-другому звучит теперь и общее место. «Одарённость оплачивается несчастьем» по-прежнему произносят как наблюдение, но после четырёх адресов в этой фразе слышна цитата, и цитата не из всей истории, а из её поздних слоёв, где платили страданием и болезнью. Первого адреса в ней не слышно: там платили тем, что человек переставал быть своим, и никто не называл это несчастьем. Слово, которым мы называем всё это, одно — «проклятие», а платили по-разному: самопринадлежностью, неустойчивостью, страданием, принятым за доказательство, болезнью. Под одним словом могут лежать очень разные утверждения о том, что происходит с человеком, когда через него проходит дар. Что, собственно, утверждает эта связь о человеке — одно ли это утверждение или несколько, сросшихся под общим словом так давно, что их уже не различают?

Глава 2. Анатомия

Слово «проклятие» произносят так, будто оно говорит что-то одно. Но стоит открыть письма и дневники тех, о ком его говорят, и слово начинает расходиться в руках. Один пишет, что звук, свет, чужое раздражение, которые для окружающих остаются фоном, для него всякий раз удар. Другой — что живёт среди людей, но не с ними, и никакая близость этого расстояния не сокращает. Третий признаётся, что не может не писать. А о четвёртом рассказывают уже не его письма, а чужие биографии: срыв, брошенное дело, распавшийся уклад. И свидетельства эти редко стоят вместе: тот, кто не может не писать, бывает, живёт ровно, а тот, для кого мир слишком громок, может так и не сломаться.

Культура приняла слово целиком, и в целом виде оно убедительно. Разнятое на части, оно ставит неудобный вопрос: что из сказанного описывает самого человека, а что — то, как о нём рассказывают? Самоописание сообщает об опыте, но уже и толкует его; «я чувствую больше других» говорит о том же, что «до меня доходит больше, чем я успеваю принять», и всё же говорит другое. Признание «не могу не писать» звучит сразу как жалоба на несвободу и как согласие с ней: человек хочет именно того, к чему принуждён. А ряд несчастных судеб, который кажется самим материалом, кем-то собран и по каким-то правилам, и о собиравших он рассказывает не меньше, чем о героях. Слово, принятое как монолит, держится на чём-то другом, чем казалось.

2.1. Четыре повторяющихся мотива: интенсивность, невозможность обычной жизни, внутренняя необходимость, надлом

Фразу «его дар стал его проклятием» каждый читал десятки раз: на обороте биографии, в некрологе, в голосе за кадром документального фильма, где медленная панорама скользит по пустой комнате с неубранным столом. Мы киваем, не задерживаясь: сказанное кажется понятным. Попробуем, однако, пересказать его другими словами, обойдясь без слова «проклятие», и окажется, что одной фразой не обойтись. Может быть, имеется в виду, что он чувствовал острее, чем можно выдержать. Или что он не умел жить, как живут все: служить, держать дом, растить детей. Или что не мог остановить работу, даже когда она отнимала у него всё остальное. Или, наконец, что жизнь его в какой-то момент сломалась и больше не срослась. Каждый из пересказов — законченное утверждение о человеке, и каждое утверждает своё; исходная фраза говорила всё это разом и ничего в отдельности. В этом её сила: слову не нужно выбирать. Но в этом и её слабость, которую обычно не замечают: о фразе, которая ничего не выбрала, нельзя сказать, верна ли она, потому что неясно, что именно проверять.

Анатом начинает не с того, для чего нужен орган, а с того, где он кончается: по какой линии одна ткань отходит от другой, не разрываясь. Разрезать можно где угодно, но разрез, проведённый наугад, даст только куски; описывать имеет смысл только то, что отделяется само, по собственным границам. С формулой проклятия стоит поступить так же: прежде чем спрашивать, права ли она, найти в ней швы, по которым она расходится без нашего усилия. Культура приняла её как монолит, как камень, однородный насквозь, у которого есть вес, но нет частей. В материале, однако, — в письмах, дневниках, воспоминаниях, биографиях — слово распадается по четырём линиям, и четыре его части повторяются от жизни к жизни так настойчиво, что их можно назвать по имени. Это мотивы: интенсивность, невозможность обычной жизни, внутренняя необходимость, надлом.

Первые три мотива проще всего назвать вместе, потому что свидетельства о них приходят изнутри, от самих людей. Интенсивность — восприятие сильнее нормы: то, что другого

задевает слегка, этого задевает целиком, и мир для него громче, ярче и ближе, чем для соседа по комнате. Невозможность обычной жизни — то, что у других складывается как будто само собой — служба, быт, семья, ежедневный порядок, — у него не удаётся или не выдерживается: он пробует и бросает, или не пробует вовсе, или живёт обычной жизнью так, как носят одежду с чужого плеча, — прилично, но всё время чувствуя, что она не по нему. Внутренняя необходимость — творить не по выбору: работа для него не одно занятие среди других, которое при случае можно сменить, а то, без чего он не знает, как быть. У этих определений скромный статус. Они рабочие и называют то, о чём говорят свидетельства, не объясняя, откуда оно берётся; их задача — дать мотивам имена, чтобы мотивы можно было различать, а разбор каждого начнётся там, где он получит собственных свидетелей.

Четвёртый мотив отличается от трёх уже тем, где его ищут. О надломе редко пишут изнутри: его видно в биографии, в рассказе других, в том, как обрывается письмо на полуслове или как дом, годами державший жизнь в порядке, вдруг пустеет. Надлом — срыв, распад уклада жизни: момент, после которого человек перестаёт удерживать свою жизнь в прежних очертаниях, бросает начатое, рвёт связи, уходит. Миф кладёт в этот мотив больше, чем в нём есть: болезнь, лечебницу, раннюю смерть, всё, что в привычном ряду несчастных судеб стоит рядом со срывом и как будто из него вытекает. Книга их оттуда вынет, и сделать это нужно сразу, при первом же упоминании, иначе мотив войдёт в разговор в том составе, в каком его держит миф, и каждый следующий шаг понесёт болезнь с собой. Тогда вопрос о том, как дар связан с надломом, незаметно превратится в вопрос о том, как дар связан с болезнью, — а это другой вопрос, с другими данными и с другой ответственностью. Смешав их, легко прийти к мысли, будто болезнь входит в состав дара, и эту мысль книга не может себе позволить ни в одной фразе. Где именно проходит граница между надломом и болезнью, будет сказано позже; здесь достаточно того, что она есть.

Главное, что показывает материал, — мотивы не обязаны идти вместе. Клод Моне больше сорока лет прожил в Живерни, в доме, который сам обустроил, при саде, который сам насадил, и годами писал одно и то же — стога, тополя, фасад Руанского собора — в разные часы и при разном свете, держа в работе несколько холстов сразу и переходя от одного к другому, как только менялось освещение. Восприятие, для которого один фасад за день становится десятком разных, трудно назвать обычным, — по крайней мере так о нём свидетельствует сама работа; но долгий, упорядоченный уклад его зрелых лет и старости, с садом, мастерской и большой семьёй, на надлом не похож. Артюр Рембо, напротив, прожил юность, в которой есть всё, что миф называет надломом: побеги из родного Шарлевиля, скитания, разрыв с Верленом, закончившийся выстрелом в Брюсселе. И при этом стихи, которыми он вошёл в историю, он оставил, едва перейдя за двадцать, уехал торговать в Африку и, сколько известно, к ним не вернулся: надлом налицо, а необходимости, которая удержала бы его у стихов, в этой жизни не видно. Эмили Дикинсон почти всю жизнь провела в отцовском доме в Амхерсте, в зрелые годы почти не выходила за его пределы и написала около тысячи восьмисот стихотворений, из которых при жизни напечатали едва ли десяток: невозможность обычной жизни и необходимость, которой не нужен ни читатель, ни заработок, без всякого срыва.

Здесь напрашивается возражение, и его стоит выслушать в полную силу. Может быть, мотивы — лишь стороны одного и того же, и разнимать их так же бессмысленно, как отделять пульс от сердца: тот, кто воспринимает слишком сильно, потому и не может жить, как все, потому и не может не работать, потому однажды и ломается. Возможно, так и есть, и книга не станет этого отрицать. Общую причину у мотивов она будет искать позже, в самом устройстве человека, через которого проходит дар. Но в материале они разделимы, и этого достаточно, чтобы не считать их одним: если четыре утверждения могут быть верны и неверны независимо друг от друга, им нужны четыре проверки, а не одна. Органы тела питает одна кровь, и всё же каждый из них описан отдельно, со своими границами и своей работой; общая кровь не

отменяет того, что печень не сердце. Формула, которая казалась цельной, на деле оказывается связкой, и прежде чем спрашивать, что её связывает, нужно знать, из чего она состоит.

Анатомия, которая остановилась бы на перечне, стала бы каталогом; поэтому скажем сразу, где каждый мотив получит объяснение. Интенсивность объяснится, когда мы разберём, из чего состоит человек как устройство приёма, что вообще до него доходит и в каком виде, и ещё раз — когда речь пойдёт о зрении, которое видит иначе раньше, чем начинает страдать. Невозможность обычной жизни найдёт своё объяснение в том же разговоре о зрении, где повседневность будет рассмотрена глазами того, кому она не даётся, и где выяснится, можно ли отнять у человека то, что мешает ему жить, не отняв того, чем он работает. Необходимость и надлом встретятся позже, когда книга дойдёт до вопроса, в каких видах дар забирает своё у того, кто его несёт; там же будет проведена граница между надломом и болезнью. До объяснений, однако, нужны свидетельства, и мотивы получат их по одному. Порядок подсказывает сам материал: начинать стоит с того, что ближе всего к человеку, — с того, что входит в него прежде, чем он встанет среди других, возьмётся за работу или станет героем чужого рассказа.

2.2. Интенсивность восприятия: то, что для одного фон, для другого удар

В квартире на бульваре Османа Марсель Пруст велел обить стены своей спальни пробкой. Комната, где написана большая часть «В поисках утраченного времени», была устроена против улицы: против стука колёс и гудков, против голосов во дворе, против всего, что для соседей по дому и звуком-то не было, а было просто жизнью вокруг. Окна закрывали ставни и тяжёлые шторы, работал он ночью, когда город стихал, и сохранились его письма к соседке сверху, жене дантиста, в которых он с бесконечной учтивостью просит заранее сказать, в какие дни у неё будут стучать рабочие, и нельзя ли начинать попозже. Для жильцов дома ремонт этажом выше оставался фоном, который слышишь, не слушая, и забываешь, едва выйдя на лестницу. Для него, судя по этим письмам, это был удар, после которого день пропадал для работы. Разница не в ремонте и не в стенах: стены у всех жильцов были одинаковые, пока одну из спален не обили пробкой.

Об этом свидетельстве стоит спросить: о чём оно говорит — об опыте или о толковании опыта? Пробковая комната — случай почти чистый. Слова можно выбрать ради красоты или ради собственной легенды, а стены ради легенды пробкой не обивают; это след, оставленный самим опытом, и сообщает он одно: звук доходил до этого человека с силой, которой не знали люди за стеной. Толкование пришло потом и пришло снаружи. Обстановку его спальни теперь показывают в музее, и в музейном зале комната рассказывает уже другое: о тонкости натуры, о художнике, которому мир слишком груб. Это рассказ посетителей, а не жильца. Сам Пруст в письмах к соседке пишет о сне, о здоровье и о работе, которую отнимает стук молотков, а о тонкости своей натуры не распространяется.

Артур Шопенгауэр толкует тот же опыт сам, и потому с его свидетельством сложнее. В эссе «О шуме и гаме» он жалуется прежде всего на щёлканье кнутов, которым извозчики оглашают улицы немецких городов: этот резкий, бессмысленный звук рвёт мысль на части. Ум, которому не дают сосредоточиться, он сравнивает с большим алмазом, расколотым на куски, где каждый осколок стоит лишь малую долю целого. Но Шопенгауэр идёт дальше и выводит из своей муки правило: равнодушие к шуму, по его словам, прямо говорит о скудости ума, ведь прерывать в такой голове нечего, а великие умы будто бы всегда шум ненавидели. Здесь опыт уже превращён в знак отличия, и превращён самим свидетелем. Книга возьмёт из эссе первое и отложит второе: то, что щелчок кнута доходил до Шопенгауэра ударом, засвидетельствовано, а то, что это мера ума, — лестное для пишущего толкование, которое из того же опыта никак не следует.

Не только звук. Джон Китс осенью 1818 года пишет другу о свойстве, которое знают за собой многие, но редко описывают так прямо: когда он находится в комнате среди людей, личность каждого из присутствующих начинает давить на него, и очень скоро от него самого как будто ничего не остаётся. Давят не слова и не поступки, а само присутствие, настроение, которое другие носят в себе, не замечая. Для остальных в той же комнате это обычная атмосфера разговора; для него — поток, который нечем остановить. И Китс, как Шопенгауэр, тут же строит на опыте теорию: в том же письме он рассуждает о поэте, у которого нет собственного «я» и который всякий раз становится тем, что перед ним. Свидетельство о давлении чужих настроений принадлежит опыту; учение о поэте без «я» уже принадлежит толкованию, и оно могло быть другим при том же опыте. Перечень легко продолжить: свет, при котором нельзя уснуть, мелкий непорядок на столе, перемена интонации в голосе собеседника, которую из всех, кто был рядом, услышал один человек.

Три свидетельства устроены одинаково. В каждом есть то, что для других остаётся фоном, и человек, для которого то же самое оказывается ударом. И в каждом опыт уже обёрнут истолкованием: у Шопенгауэра — превосходством ума, у Китса — природой поэта, у музейной комнаты Пруста — легендой о хрупком художнике. Можно ли развернуть эту обёртку и посмотреть, что под ней? У самоописаний есть понятная слабость: о себе человек рассказывает словами своего времени и своей роли, и одарённый человек склонен рассказывать о себе как об одарённом. Возражение можно высказать и жёстче: быть может, такие люди вовсе не слышат больше других, а только больше о слышанном пишут, потому что у них есть слова, досуг и будущий читатель, тогда как сосед Пруста, которому ремонт мешал ничуть не меньше, просто молчал и шёл на службу. Свидетельство о себе этого возражения не снимет, сколько его ни перечитывай; ответить на него могут только наблюдения со стороны. Поэтому полезно знать, встречается ли тот же опыт там, где о даре никто не говорит, и можно ли его заметить, не спрашивая человека, как он сам себя понимает.

Здесь у самоописаний есть два исследовательских ориентира. В 1997 году Элейн Арон вместе с Артуром Ароном описала высокую сенсорную чувствительность как черту: устойчивое свойство, при котором человек обрабатывает впечатления подробнее и глубже других и потому быстрее устаёт от громкого, яркого, людного. Существенно, что речь идёт о черте, которую Арон находила у самых обычных людей, без разговора о таланте, и что это не болезнь и не привилегия, а один из вариантов нормы. Второй ориентир ближе к нашему предмету. Шелли Карсон, Джордан Петерсон и Дэниел Хиггинс в 2003 году изучали латентное торможение, то есть способность перестать замечать то, что уже не раз оказывалось неважным: тиканье часов, гул холодильника, шум за окном, которые через минуту перестаёшь слышать. У людей с высокими творческими достижениями это торможение оказалось сниженным: однажды признанное неважным дольше не уходит из восприятия. Ни одна из работ не доказывает, что Пруст или Шопенгауэр были устроены именно так, и ни одна не объясняет, откуда берётся дар. Обе лишь показывают, что за самоописаниями стоит нечто, что можно наблюдать со стороны, без легенды и без самоистолкования.

Теперь видно, где привычное прочтение расходится с тем, что говорят свидетельства. Обычно об интенсивности говорят так, будто такой человек больше чувствует, словно у него больше души, больше глубины, словно сама сила впечатления есть заслуга. Свидетельства описывают другое. Тиканье часов слышат все, кто сидит в комнате; разница в том, сколько из услышанного проходит дальше, внутрь, туда, где его приходится принять, разобрать и куда-то деть. У одного часы через минуту уходят в фон и остаются там, у другого остаются в работе и требуют ответа. Точнее говорить поэтому не о силе чувства, а о пороге фильтрации: он ниже, и внутрь проходит больше, чем человек успевает переработать. Прочтение «больше чувствует» к тому же незаметно ставит оценку: больше значит лучше, и отсюда один шаг до шопенгауэровской мерки ума; «ниже порог» ничего не обещает, кроме того, что работы по приёму у такого

человека больше, чем у соседа. Удар и есть этот остаток, непереработанное, которое продолжает стоять перед человеком, когда для остальных оно давно стихло. Различение кажется мелким, но оно меняет сам предмет разговора: вместо качества души речь идёт о пропускной способности. Откуда берётся низкий порог, дан ли он с рождения или складывается в работе, здесь не решается.

Одно, однако, следует уже теперь. Если порог ниже, он ниже не только за письменным столом и не только в пробковой комнате: это свойство самого человека, и он носит его с собой всюду, куда бы ни шёл. Книга вернётся к нему, когда будет разбирать человека как устройство приёма, и тогда порог займёт своё место рядом с другими его частями. Пока достаточно заметить, что самый плотный поток впечатлений, который проходит внутрь, приходит не от улицы и не от соседского ремонта. Его несут другие люди: голоса, лица, настроения, то давление чужих присутствий, о котором писал Китс. От ремонта можно закрыться пробкой, от людей так не закроешься, если не уходить от них совсем. Человек с низким порогом сидит в общей комнате вместе со всеми, но то, что к нему доходит, не совпадает с тем, что доходит до соседей, и по одному этому он уже стоит среди них иначе, чем они друг среди друга.

2.3. «Я среди людей, но не с ними»

Стоять среди людей иначе можно и так, что со стороны этого не заметит никто. В 1827 году Пушкин пишет стихотворение «Поэт», и начинается оно не с вдохновения и не с дара, а с того времени, когда дара будто бы нет вовсе: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон», он погружён в заботы суетного света, лира его молчит, душа спит холодным сном, «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он». Поражает здесь трезвость. Поэт не стоит в стороне от толпы и не смотрит на неё свысока: он в ней, занят тем же, чем все, и ничем от соседей не отличается, а если отличается, то в худшую сторону. Узнать его в этот час нельзя. Отличие проступает только во второй половине стихотворения, когда «божественный глагол» коснётся его слуха: тогда он тоскует в забавах мира, чуждается людской молвы и бежит, дикий и суровый, на берега пустынных волн. Но и в первой половине, где его не отличить, он, если вслушаться, присутствует среди людей как спящий: участвует во всём, и ничто из этого его не держит. Таков мотив в самой сжатой его форме: среди людей, но не с ними.

Из четырёх мотивов отдельность принадлежит невозможности обычной жизни и представляет её здесь целиком, потому что это самый узкий и самый отчётливый её случай. Служба, дом, семья могут удаваться или нет; отдельность касается того, что лежит под ними всеми, — самой возможности быть с людьми, а не только рядом. И пушкинское свидетельство показывает её в неожиданном виде: обычная жизнь поэту вполне доступна, он живёт ею, как все, только малодушно и вполсилы, словно во сне. О чём говорит стихотворение — об опыте или о его толковании? Толкования в нём много: Аполлон, священная жертва, призвание принадлежат языку мифа, и в этом языке уже готов ответ, кто зовёт поэта и куда. Но под мифологическим платьем лежит наблюдение, которое мифу не нужно и даже мешает: в часы, когда его не зовут, поэт ничем не лучше других, и Пушкин не стал этого скрывать. Свидетельство об опыте здесь — двойная жизнь, в которой человек то живёт среди людей, не будучи с ними, то уходит от них совсем. Почему в первой из этих жизней он «всех ничтожней», стихотворение не объясняет, и спешить с объяснением мы не будем.

Почти через столетие тот же мотив возникает в другом жанре и без всякого Аполлона. Франц Кафка днём служил в пражском страховом ведомстве, где его ценили как добросовестного и толкового чиновника, жил большей частью в квартире родителей, годами переписывался с Фелицией Бауэр, берлинской знакомой, на которой собирался жениться, и читал друзьям вслух свои рассказы. По всем внешним признакам это жизнь среди людей. Дневники и письма говорят о другом. Летом 1913 года, набрасывая в дневнике письмо к отцу Фелиции,

он пишет, что живёт в своей семье, среди самых лучших и любящих людей, более чужим, чем чужой. А в январе того же года он рассказывает самой Фелиции, какой образ жизни казался ему лучшим: сидеть с лампой и письменными принадлежностями в самой дальней комнате большого запертого подвала, куда еду приносят и оставляют за самой внешней дверью, так что путь за ней, в халате, через все подвальные своды, был бы его единственной прогулкой. Что заставляло его мечтать о таком подвале, — разговор отдельный. Здесь важна сама планировка: люди есть, кто-то готовит еду, кто-то ставит её у двери, но встречи не происходит, и всё устроено так, чтобы она не произошла.

Ещё через год, 8 января 1914 года, в дневнике появляется запись совсем короткая. Кафка спрашивает себя, что у него общего с евреями, то есть с общиной, с народом, со своими, и отвечает, что у него и с самим собой почти нет ничего общего и ему следовало бы стоять совсем тихо в углу, довольствуясь тем, что он может дышать. Угол — место в той же комнате, где все остальные; из него никуда не уходят. Спросим и здесь: опыт это или толкование? Дневник ближе к опыту, чем стихи, потому что писан для себя и не знает ни Аполлона, ни читателя; и всё же самоприговор в нём есть, ведь «следовало бы» — уже суждение о том, где ему место. Засвидетельствовано другое: желание быть среди людей и невозможность быть с ними, причём одно не отменяет другого, и годы службы, дружбы и переписки расстояния не сокращают. Не засвидетельствовано, что Кафка ставил себя выше тех, от кого был отделён. Если он и меряет себя, то, как пушкинский поэт, мерой ниже: угол, дыхание, тишина.

Культура давно умеет читать такие свидетельства и читает их в две стороны. Первое прочтение романтическое, и его стоит изложить в полную силу. Отдельность, говорит оно, есть знак избрания: тот, кого призвал Аполлон, принадлежит иному порядку, и расстояние между ним и людьми — просто расстояние между призванным и непризванным. Вторая половина пушкинского «Поэта» как будто это подтверждает: поэт не клонит гордой головы к ногам народного кумира, бежит от толпы и в бегстве своём прав. А три года спустя тот же Пушкин скажет поэту прямо: «Ты царь: живи один», — и одиночество окажется уже не бегством, а достоинством сана. Самоуничижение Кафки сторонник этого прочтения не сочтёт возражением: избранник всегда чувствует себя недостойным избрания, и угол, в который он себя ставит, есть оборотная сторона высоты, которую он не смеет себе приписать. Так понятая отдельность продолжает тот романтический слой формулы, где гений — избранник, а страдание удостоверяет подлинность дара.

Второе прочтение бытовое, и оно тоже заслуживает, чтобы его изложили так, как изложил бы его сторонник. Никакого избрания нет, говорит оно; есть люди, которым трудно с другими: застенчивые, мнительные, неловкие в разговоре, теряющиеся за общим столом и не знающие, куда деть руки. Таких людей много, и большинство из них ничего не пишет. Каждый знает кого-нибудь, кто на семейном празднике выходит на лестницу подышать, задерживается там дольше, чем нужно, и возвращается к столу с виноватой улыбкой. Пушкинский поэт, малодушно погружённый в суету, просто плохо в ней устроен; Кафка, мечтающий о подвале, тяготится семейными обедами, визитами, необходимостью говорить, и в этом нет ничего, чего не знал бы о себе любой застенчивый человек. Одарённый описывает свою неловкость точнее и красивее, вот и вся разница, а миф склеил неумение жить с даром и выдал склейку за закон. У этого прочтения есть достоинство трезвости и человечности: оно снимает с отдельности ореол и возвращает её в ряд обычных человеческих трудностей, которым можно сочувствовать и в которых можно помочь.

Оба прочтения убедительны, и оба делают с опытом одно и то же: берут засвидетельствованное расстояние и прибавляют к нему оценку, одно со знаком плюс, другое со знаком минус. Романтическое кладёт расстояние в позицию, по ту сторону и выше; бытовое — в чувство, в робость, которой недостаёт навыка. Книга не примет ни одно из них, и основания для этого дают сами свидетели. Романтическому прочтению мешает то, что оба они, пока находятся

среди людей, говорят о себе как о меньших, и высоту в их слова приходится вносить извне. Бытовому мешает то, что неумения жить в свидетельствах как раз нет: пушкинский поэт живёт в заботах света, как все, Кафка годами исправно служит и остаётся своим в кругу друзей, а расстояние сохраняется; навык налицо, близости нет. Откуда берётся такое расстояние, если не из высоты и не из робости, здесь придётся оставить открытым: ответ книга будет искать не в чувстве и не в позиции, а в чём-то третьем. Пока у отдельности есть свидетели, но нет объяснения. Однако у того же Кафки, в тех же письмах и в том же дневнике, есть признание другого рода, которое спорит само с собой.

2.4. Творчество как принуждение, а не как выбор

В феврале 1903 года девятнадцатилетний Франц Ксавер Каппус, воспитанник военной академии в Винер-Нойштадте, получил из Парижа письмо, какого, вероятно, не ждал. Он посылал Райнеру Марии Рильке свои стихи и спрашивал, хороши ли они, — так молодые люди во все времена спрашивают старших и получают в ответ либо похвалу, либо разбор строк. Рильке не дал ни того, ни другого. Он написал, что Каппус ищет ответа вовне, у редакторов и знатоков, а этого ему теперь делать не следует, потому что никто не может ни посоветовать ему, ни помочь. Вместо оценки он предложил испытание. Нужно уйти в себя, найти то, что заставляет писать, проверить, уходит ли оно корнями в самую глубину сердца, и честно признаться себе, умер бы ты, если бы писать тебе запретили. И прежде всего спросить себя в самый тихий час своей ночи: должен ли я писать? Если на этот вопрос можно ответить простым и твёрдым «я должен», тогда строить по этой необходимости всю жизнь, до самого незначительного её часа. Обратная сторона совета сказана не так прямо, но читается безошибочно: если без письма можно прожить, без него и стоит прожить.

Странен сам вопрос. Рильке не спрашивает, есть ли у юноши талант, хороши ли стихи и даже хочется ли ему писать; он спрашивает, должен ли. Необходимость в его письме не решают, её обнаруживают, и обнаруживает её человек сам, над самим собой, в час, когда никто не смотрит и ничего нельзя выиграть. За этим следует ещё одна странность, которую легко пропустить. Сначала человек находит, что выбора у него нет, а потом выбирает: строит жизнь по найденному, то есть добровольно соглашается с тем, что и без его согласия уже решено. О чём здесь свидетельство? Письмо Рильке обращено к другому и написано как совет. Опыт за ним, несомненно, есть: так спрашивать умеет только тот, кто сам задавал себе этот вопрос. Но изложен он как правило, и правило уже содержит толкование: подлинное призвание узнаётся по необходимости, а всё прочее — от лукавого. Чтобы увидеть сам опыт, нужен свидетель, который говорит о себе.

Таким свидетелем снова оказывается Кафка, и на этот раз письма к Фелиции Бауэр и дневник того же лета говорят уже о другом: о том, что держит его на месте. В августе 1913 года между ними идёт трудный разговор о браке, Кафка пытается объяснить, с кем ей предстоит жить, и 14 августа пишет ей фразу, точнее которой о необходимости, кажется, никто не сказал: у него нет литературных интересов, он состоит из литературы, он не что иное, как литература, и ничем другим быть не может. Стоит вслушаться, от какого слова он отказывается. Интерес — то, что у человека есть: его заводят, им увлекаются, его теряют, и человек остаётся прежним, только занятым другим. Кафка говорит о себе так, как говорят о составе вещества. Литература в этой фразе — материал, из которого он сделан, и вынуть её, чтобы посмотреть, что останется, нельзя даже мысленно: ничего не останется, потому что больше ничего и не было. Это сильнее, чем рильковское «я должен». Долг предполагает того, кто должен, и того, кому; у Кафки между человеком и его работой нет зазора, в котором поместился бы долг.

Неделей позже, 21 августа, в том самом дневниковом черновике письма к её отцу, та же мысль звучит с одним прибавлением, и прибавление важнее всего остального: он не что иное,

как литература, и ничем другим быть не может и не хочет. Обычно эти глаголы исключают друг друга. О принуждении мы говорим тогда, когда человека заставляют делать то, чего он не хочет: арестант не выбирал своей камеры, должник не рад своему долгу. О желании говорим тогда, когда никто не заставляет: тот, кто вышел погулять, потому что захотелось, волен и вернуться. У Кафки оба глагола относятся к одному и тому же, и ни один не отменяет другого. Отсюда главное, что свидетельства о необходимости сообщают в один голос: она переживается одновременно как добровольная и как лишающая выбора. Человек хочет того, к чему принуждён, и не может отделить одно от другого, потому что это одно. Рильке, если перечитать его письмо, говорит о том же, только разводит обе стороны во времени: сначала ночное «я должен», потом свободное решение жить по нему. Что же в свидетельстве Кафки опыт, а что толкование? Само слово «литература» уже толкование: так человек называет то, что с ним происходит, и в другом веке, другим языком он назвал бы это иначе, призванием или служением. Но двойной глагол на толкование не похож. Толкование стремится к связности, а эта связка её разрушает, и пишущему, который хотел бы выглядеть убедительным, выгоднее было бы оставить один из двух.

Скептик прочтёт эти фразы иначе: август 1913 года для Кафки — время, когда он объясняет невесте и её отцу, почему жизнь с ним будет тяжела. Формула «иначе не могу» в таком положении удобнее любой другой: она снимает ответственность, превращает отказ от обычной жизни в природное свойство и делает спор бессмысленным. Может быть, вся речь о необходимости — лишь красивое оправдание того, что человек и так собирался сделать. Возражение серьёзное, и контекст письма его поддерживает. Но оправданию достаточно «не могу». Прибавленное «не хочу» оправданию вредит, потому что возвращает человеку ту самую ответственность, которую «не могу» с него сняло: кто хочет того, от чего отказывается обычная жизнь, уже не может сослаться на одну природу. Противоречие, таким образом, заключено в словах свидетеля, а не внесено толкователем. Толкованием как раз было бы его разрешить: решить, что принуждение подлинное, а «хочу» — смирение с неизбежным, или что подлинный выбор, а «не могу» — самоописание с нажимом. Каждое из решений теряет половину свидетельства. Мы оставим парадокс открытым, как оставляют открытым показание, которое не сходится с привычной логикой, но сходится у разных свидетелей.

Студентка пишет диплом: осенью тема её увлекает, к февралю опостылевает, и она неделями не открывает черновик; потом каникулы, разговор с руководителем, удачная находка в библиотеке, и снова хочется сидеть до ночи. Мужчина восемь лет учился играть на фортепиано, в пятнадцать бросил и в сорок вспоминает об этом с лёгким сожалением, не больше; иногда в гостях садится за чужой инструмент, играет две пьесы и закрывает крышку. Всё это мотивация, и у неё есть узнаваемое поведение. Её можно усилить похвалой, сроком, деньгами, хорошим учителем; её гасят усталость, скука, неудача; её теряют и, бывает, возвращают. Человек, который её потерял, остаётся тем же человеком, и в этом нет ни беды, ни измены себе. Скажи бросивший пианино, что состоит из музыки, мы бы улыбнулись и были бы правы: двадцать пять лет он прожил без неё, не заметив, что чего-то лишился. Ни одно из этих слов не подходит к фразе Кафки. Необходимость не регулируется: ей нельзя прибавить силы поощрением и нельзя убавить запретом, её не теряют от скуки и не находят на каникулах. Мотивация — это то, что у человека есть по отношению к делу. Необходимость, судя по свидетельствам, описывает то, из чего он состоит.

С этого места черта проведена, и книга будет держать её до конца. По одну её сторону стоят интерес, увлечение, охота, желание поработать, даже вдохновение, которое приходит и уходит; по другую — «должен», «не могу не», «состою из». Слова по разные стороны черты не служат синонимами друг другу, и фраза о «мотивации великого художника» отныне будет звучать как смешение двух разных вещей. Что стоит за чертой и почему необходимость не поддаётся тому, что усталость или похвала легко делают с интересом, станет ясно, когда речь

пойдёт о том, в каких видах дар забирает своё у того, кто его несёт; как необходимость складывается и всегда ли складывается — ещё позже. Пока у неё, как и у двух прежних мотивов, есть свидетели, и говорят они изнутри: самоописания, письма, дневники, ночной вопрос Рильке, августовская фраза Кафки. С четвёртым мотивом так не получится. О надломе изнутри почти не пишут; о нём говорят события чужих биографий — срыв, распавшийся уклад, болезнь, ранняя смерть, — рассказанные другими и уже после. И вопрос, опыт это или толкование, здесь приходится задавать уже не свидетелю, а тому, кто собрал эти биографии в один ряд и решил, чья жизнь в него войдёт.

2.5. Ранние и тяжёлые биографии: что именно мы считаем, когда их считаем

В конце февраля 1854 года Роберт Шуман вышел из своего дома в Дюссельдорфе, дошёл до моста через Рейн и бросился в воду; его вытащили рыбаки, а через несколько дней отвезли в лечебницу в Эндених под Бонном, где он провёл два последних года жизни. Фридрих Гёльдерлин тридцать шесть лет, до самой смерти, прожил в комнате башни над Неккаром, в доме тюбингенского столяра, который взял его к себе на попечение. Амедео Модильяни умер в январе 1920 года в парижской больнице, тридцати пяти лет от роду, и холсты, оставшиеся после него, при жизни уходили за бесценок. Все три истории дошли до нас в том составе, в каком их собирает миф, — звеньями одного сюжета. Ряд продолжается легко, почти сам собой — ранняя смерть, безумие, нищета, отвергнутость, — и эту лёгкость читатель уже знает: он достраивал тот же ряд сам, не задумываясь. Но композитор из Дюссельдорфа, поэт из Тюбингена и живописец с Монпарнаса жили в разных странах, работали в разных искусствах и никогда не стояли рядом. Ряд, в котором они стоят теперь, составлен не ими. Кем же он составлен и по каким правилам?

У выражения «проклятые поэты» есть дата и автор. В 1884 году Поль Верлен выпустил книжку очерков «Проклятые поэты» о трёх современниках, которых, по его убеждению, не умели или не хотели читать; через четыре года, во втором издании, он прибавил к ним ещё троих и последним поставил себя, под анаграммой «Бедный Лелиан». У Верлена были основания считать себя непризнанным, но в его жесте виден ход, которым собирается всякий такой список: кто-то его составляет, и составляет из того, что ему известно. Наш ряд собран не одним человеком и не за один год, однако и он сложен из определённого материала: из тех, чьи биографии написаны; из тех, чья трагедия складывается в сюжет; из тех, чья посмертная слава построена на биографии не меньше, чем на работе. Отсюда первое искажение, отбор по известности. О Модильяни мы знаем, в каких кафе на Монпарнасе он сидел и как расплачивался рисунками за обед, потому что его холсты потом прославились, а о нём написаны воспоминания и книги и сняты фильмы. О художниках за соседними столиками, чьи холсты не сохранились, мы не знаем ничего: ни того, что они были несчастны, ни того, что были счастливы. К тому же у Модильяни слава и биография давно растут друг из друга: о нём пишут, потому что он знаменит, а знаменит он отчасти и потому, что о нём есть что рассказать, и легенда о нищем красавце с Монпарнаса многим знакома раньше, чем его вытянутые лица с пустыми миндалевидными глазами. Ряд считает прославившихся, и считает их по тем жизням, которые кто-то счёл нужным записать.

Второе искажение тоньше: из тех, кто известен, в ряд попадают те, чья жизнь складывается в сюжет, и из жизни каждого — та её часть, которая складывается. Моцарт прожил тридцать пять лет, и большая их часть — детство в дороге между европейскими дворами, венские годы с подписными концертами и оперными премьерами — в ряд проклятых не просится. Просятся последние месяцы: заказ на заупокойную мессу от незнакомца, пожелавшего остаться неназванным, Реквием, оставшийся недописанным, слухи об отравлении, из которых

Пушкин болдинской осенью 1830 года сделал трагедию с «чёрным человеком», общая могила, место которой потом так и не смогли найти. Ничто из этого не выдумано; но в памяти оно стоит отдельно от остальной жизни, собранное в историю о смерти. Как глубоко сюжет входит в жизнеописание, показали в 1934 году Эрнст Крис и Отто Курц в книге «Легенда о художнике». Вазари рассказывает, как мальчик-пастух Джотто рисовал овцу на плоском камне и как проходивший мимо Чимабуэ увидел рисунок и взял мальчика в ученики. Почти ту же историю, с пастушком, рисунком и случайным покровителем, Вазари рассказывает о Доменико Беккафуми, а Крис и Курц находят её у биографов разных стран и веков: сюжет кочует из жизнеописания в жизнеописание и всякий раз находит себе героя. Биография отбирает, выходит, не только кого рассказывать, но и что.

Пастушок с овцой на камне подводит к третьему искажению, которое касается уже не состава ряда, а рассказа о каждом, кто в него попал. Рисунок десятилетнего мальчика записан тем, кто знал, кем мальчик станет, и потому в рассказе он уже знак. Так судьба дописывается задним числом: конец известен заранее и задаёт смысл началу, всё, что к концу не ведёт, выпадает, а всё, что ведёт, становится предвестием. В последний год жизни Лермонтов пишет «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана / С свинцом в груди лежал недвижим я». Летом того же года он убит на дуэли у подножия Машука, и стихотворение с тех пор читают как пророчество, хотя ни Дагестана, ни полдня в его гибели не было, а стихи о собственной смерти у поэтов, доживших до старости, пророчествами никто не называет. Важнее, что этим занимаются не одни биографы. Гёте, начав за шестьдесят рассказывать свою жизнь, открывает её рождением в полдень, с двенадцатым ударом колокола, при благоприятном расположении созвездий, быть может, не без улыбки, а саму книгу называет «Поэзия и правда». Человек, вспоминающий своё детство, рассказывает его оттуда, куда пришёл, и ранние воспоминания пишутся задним числом даже тогда, когда пишущий не лукавит. Оговорка касается и нашего чтения: письма и дневники мы читали, зная, кем стали их авторы.

Четвёртое искажение заключено не в тех, кто стоит в ряду, а в тех, кого в нём нет. Представим мемориальную доску в аэроклубе: сорок имён лётчиков, разбившихся за полвека. Опасно ли летать? По доске этого не скажешь, сколько на неё ни смотри. Нужно знать, сколько человек за те же полвека летали и остались живы и сколько их ровесников за те же годы погибло, ни разу не поднявшись в воздух; только сравнение превращает список погибших в довод. Без него доска говорит, что погибшие были, и больше ничего. Ряд проклятых гениев устроен как такая доска. В нём нет несчастных неодарённых: чиновника, который спился, не написав ни строки, соседа Шумана по лечебнице, о котором никто не написал книги; их беды никто не ставит рядом с даром, потому что дара не было. В нём нет и благополучных одарённых, тех, чья работа осталась, а жизнь прошла ровно и потому не дала материала для рассказа о проклятии. Чтобы сказать, что несчастье связано с даром, нужно знать, чаще ли оно случается при даре, чем без него. Ряд, в котором из четырёх возможных сочетаний дара и несчастья представлено одно, этого сказать не может.

На это можно возразить, и возражение сильнее, чем кажется. Хорошо, скажет его сторонник, ряд собран небрежно, по слухам и по сюжетам, и в нём нет сравнения. Но он слишком длинен для случайности. Имена в нём приходят из разных веков, стран и искусств, их помнят биографы, читатели, целая культура, и если столько разных людей, рассказывая о столь разных жизнях, раз за разом приходят к одному и тому же, то, может быть, рассказ просто повторяет то, что было. Ответить на него, утверждая, что ряд выдуман, нельзя: все названные события были. Ответ другой: длина ряда ничего не прибавляет к его доказательной силе, пока неизвестно, из какого множества его набирали. Доска в аэроклубе тоже может оказаться очень длинной, если аэроклуб стар и велик. А искажения, о которых шла речь, действуют на каждое имя одинаково, сколько бы имён ни было, и потому множатся вместе с ними. Возражение, однако, удерживает

важное: длинный ряд совместим и с тем, что связь есть. Какое из двух прочтений верно, по самому ряду решить нельзя.

Сложим искажения вместе. Ряд составлен из тех, о ком написано; из написанного в нём осталось то, что складывается в сюжет; сюжет дописан с конца, и начало в нём уже предвещает развязку; а рядом нет никого, с кем его следовало бы сравнить. О том, связаны ли дар и несчастье, такой ряд сообщает меньше, чем кажется, а о тех, кто его составлял, больше: что они считали достойным записи, какие истории умели рассказывать, какого конца ждали от одарённой жизни. Отсюда итог, к которому вели свидетельства надлома: анатомия описывает не гениев, а то, как мы их рассказываем. Статус у этой фразы скромный, и назвать его нужно сразу. Она не утверждает, что формула неверна, что мотивы выдуманы или что связи нет; искривлённый счёт может и случайно дать верный ответ, только узнать об этом можно, лишь пересчитав по другим правилам. Утверждается меньше: ряд, на котором формула держится в культуре, сам служить её доказательством не может, и почему он складывается именно так, ещё предстоит понять. Это ещё не опровержение — это повод проверить.

Граница между опытом и его толкованием, проведённая внутри каждого свидетельства, проходит и через формулу целиком. Порознь мотивы засвидетельствованы: о том, что для другого фон, а для него удар, о жизни среди людей, но не с ними, о невозможности не писать говорят сами носители, в письмах, дневниках, в жалобе на щёлканье кнутов и в ночном вопросе, заданном молодому поэту. Ни одно из этих свидетельств само по себе в проклятие не складывается. То, что сводит мотивы в одно, принадлежит рассказу: судьбе, дописанной задним числом, ряду, собранному по известности и по сюжету, счёту, в котором нет ни несчастных неодарённых, ни благополучных одарённых. Рассказ при этом может оказаться верным; культура не раз угадывала то, чего не умела доказать. Но проверять его нужно как подсчёт, а не как свидетельство: у свидетеля спрашивают, что он видел, у подсчёта — кого он учёл и кого пропустил.

Слово «проклятие», звучавшее как одно утверждение, под анатомией дало четыре мотива — интенсивность, невозможность обычной жизни, необходимость и надлом — и пятое, уже не мотив: способ подсчёта. Четыре первых говорят о человеке; пятое говорит о тех, кто о нём рассказывал. Монолит оказался связкой, и связывал её счёт. Что останется от связи дара и несчастья, если считать честно, со всеми, кого ряд пропустил? И если связку мотивов сделал рассказ, а сами они в материале расходятся, то что связывает их там, где они всё-таки сходятся в одной жизни, — в самом человеке, а не в рассказе о нём?

Глава 3. Где формула ломается

Спор о безумном гении давно ждёт судьи, и судьёй кажутся данные: пусть посчитают, сравнят, разложат по группам, и формула либо устоит, либо падёт. Но способ, которым её до сих пор подтверждали, уже вызвал сомнение, и честная проверка должна считать иначе, чем считали биографы, — спрашивать, как часто несчастье случается и там, где его никто не записывал. Такая проверка редко выносит приговор, и ждать его от неё значит снова просить у чисел той ясности, какую давали жизнеописания. Данные не говорят ни «да», ни «нет»; они говорят «уже, чем казалось», и у них самих есть границы: малые выборки, диагнозы, поставленные по чужим письмам, выдающиеся творцы, перемешанные со всеми, кто просто работает в искусстве.

Есть препятствие и глубже данных. Память культуры о своих гениях устроена как отбор: трагедия пересекает порог культурной памяти, ровная жизнь остаётся под ним, и о частоте мы судим по тому, что успело оказаться на свету. Если же заглянуть под порог, найдутся спокойные жизни, о которых формуле нечего сказать, — и, возможно, догадка, которую проверка не отменит, хотя и не подтвердит: тот, кто несёт дар, что-то за него отдаёт, даже когда со стороны не видно никакого несчастья. Тогда окажется, что проверка, от которой ждали приговора формуле, может изменить сам вопрос.

3.1. Что показывают исследования аффективных расстройств среди выдающихся творцов и где границы этих данных

В Айова-Сити, университетском городке на Среднем Западе, с тридцатых годов работает писательская мастерская, одна из первых в Америке школ, где литературному делу учат как дисциплине. Писатели приезжают туда преподавать на семестр или на год, и в начале семидесятых психиатр Нэнси Андреасен стала приглашать их на долгие беседы. За полтора десятилетия она расспросила тридцать писателей и столько же людей другого труда, сопоставимых с ними по возрасту и образованию, и собрала сведения об их родителях, братьях и сёстрах. Работа, опубликованная в 1987 году, была задумана, по её собственному позднейшему рассказу, как поиск связи с шизофренией; нашлось другое. У большинства писателей хотя бы раз в жизни случались эпизоды аффективного расстройства, то есть расстройства настроения, — тяжёлой депрессии или её противоположности, болезненного подъёма, — и случались много чаще, чем у людей из группы сравнения, причём заметная их часть приходилась на смену подъёмов и спадов. В их семьях чаще встречались и такие же расстройства, и творческие занятия. Вопрос, который культура задавала себе со времён Платона, был задан не биографиям, а живым людям, по одной схеме беседы и рядом с теми, с кем их можно сравнить. Формула превращалась в гипотезу, которую можно проверить, и первая проверка как будто её подтвердила.

Шесть лет спустя тот же вопрос пришёл с другой стороны. Кей Редфилд Джеймисон, клинический психолог из Университета Джонса Хопкинса, выпустила в 1993 году книгу «Прикосновение огнём». Её предмет — маниакально-депрессивная болезнь, которую сегодня называют биполярным расстройством: периоды подъёма, когда мысль ускоряется, сон кажется лишним, а замыслы громоздятся друг на друга, сменяются периодами спада, когда ничего этого нет и, кажется, уже не будет. Джеймисон не расспрашивала живых. Она читала жизни поэтов, композиторов и художников, прежде всего британских и ирландских поэтов романтической поры, по их письмам, дневникам, семейным преданиям и свидетельствам близких и складывала из прочитанного картину, в которой ритм вдохновения и ритм болезни совпадали слишком часто, чтобы счесть это случайностью. Одна из самых известных её страниц — год за годом распи-

санное число сочинений Шумана, положенное рядом с теми подъёмами и спадами, которые восстанавливают по его письмам: годы, когда музыка шла потоком, и годы, когда её почти не было. Книга написана со знанием дела и с сочувствием к тем, о ком она рассказывает, и, вероятно, именно её читатель вне специальной литературы вспоминает первой, когда думает о творчестве и безумии. Но сила её особого рода. Перед нами перечитывание знаменитых судеб глазами клинициста, а не группа, собранная для проверки, и вопрос, чего стоит диагноз человеку, которого уже нельзя расспросить, остаётся при книге до последней страницы.

Ещё через два года вышла работа с самым показательным названием во всём этом споре. Психиатр Арнольд Людвиг назвал её «Цена величия» (1995) и дал подзаголовок, обещавший разрешить спор о творчестве и безумии. Он прочёл жизнеописания больше тысячи знаменитых людей двадцатого века, писателей и учёных, композиторов и политиков, военных и предпринимателей, и попытался оценить, как часто в их жизни встречались расстройства и в каких областях чаще. Ответ вышел неоднородным: в искусствах, особенно в поэзии и других свободных, выразительных занятиях, расстройств оказалось заметно больше, чем в науке, политике или деловой жизни, где работа подчинена строгой форме и внешней проверке. Но заглавие стоит услышать отдельно от выводов. Исследование, которое проверяет, связан ли дар с несчастьем, говорит словом самой формулы: «цена» и есть то, что утверждает её сильный вариант, — несчастье как условие или цена одарённости. Назвать так книгу значит заранее принять, что счёт выставлен. Само по себе заглавие ничего не доказывает и ничего не опровергает. Но оно хорошо показывает, с каким ожиданием к данным шли: спрашивали не о том, есть ли цена, а о том, какова она.

Все три работы держатся на малом числе людей или на чужих рассказах о них. Следующий шаг сделали в Швеции, где регистры, то есть государственные базы, в которые десятилетиями записываются госпитализации, диагнозы и профессии всего населения, позволяют считать не знаменитостей, а всех. Группа Симона Кяги из Каролинского института опиралась на них в двух работах, 2011 и 2013 годов, сначала для немногих расстройств, потом для широкого их круга. Пациентов, которых во второй работе было почти миллион двести тысяч, и их родственников сопоставили с людьми того же пола и возраста и спросили, как часто среди тех и других встречаются творческие профессии. Ответ оказался расслоенным. Люди творческих профессий в целом лечились от изученных расстройств не чаще других, с одним важным исключением: биполярное расстройство у них встречалось чаще. Писатели стояли особняком. У них чаще находили и шизофрению, и биполярное расстройство, и депрессию, и тревожные расстройства, и зависимости, и чаще случались самоубийства. Родственники больных шизофренией, биполярным расстройством и анорексией чаще других выбирали творческий труд. Большие числа сказали то, чего не скажут ни тридцать бесед, ни тысяча биографий: «нет» в целом и несколько настойчивых «да» на отдельных участках.

Оставался вопрос, который подсказывали сами семьи: если среди родных больных творческие занятия встречаются чаще, не передаётся ли что-то общее по наследству? В 2015 году Роберт Пауэр и соавторы проверили это на исландских данных, где для десятков тысяч людей известны и наследственный материал, и род занятий. Они воспользовались тем, что называют полигенным риском. Наследственная склонность к таким болезням складывается из тысяч мелких вариантов, каждый из которых почти ничего не значит; если их сложить, получится оценка того, насколько человек по своему наследству ближе к больным, чем к здоровым. Оценки риска шизофрении и биполярного расстройства оказались выше у членов исландских союзов актёров, танцоров, музыкантов, художников и писателей, а затем и у людей творческих профессий в Нидерландах и Швеции, и объяснить это тем, что творческие люди просто чаще оказываются родственниками больных, не удалось. Результат звучит громко, пока не названа его величина: полигенный риск объясняет около четверти процента разброса между теми, кто

занят искусством, и остальными. Связь есть и, по-видимому, уходит в наследственность. Но она так мала, что по ней одной нельзя угадать ни художника, ни больного.

Теперь каждую линию стоит приложить к её собственной границе. Андреасен беседовала с тридцатью писателями сама и знала, кто из собеседников писатель, а кто нет; при такой выборке и такой постановке достаточно нескольких спорных случаев, чтобы картина изменилась. Джеймисон и Людвиг судят о болезни по жизнеописаниям, то есть по рассказам, которые уже кем-то отобраны и выстроены, и здесь проверка наталкивается на то самое, в чём прежде заподозрили подсчёт: судьба дописывается задним числом, и врач, читающий письма, читает их внутри готового сюжета. Шведские регистры и исландская генетика свободны от этих бед, зато считают другое. Наш вопрос — о выдающихся творцах, а регистр знает только профессию, записанную при переписи: творческими людьми в нём оказываются все, кто играет в оркестре, фотографирует или танцует, а заодно и учёные. О вершине большие числа молчат, а малые говорят ненадёжно. Эти возражения собрала и заострила до полемики Джудит Шлезингер в книге «Мистификация безумия» (2012): расплывчатые определения и творчества, и болезни, беседы, в которых спрашивающий знает ответ на главный вопрос заранее, выборки, на которые десятилетиями ссылаются как на окончательные, хотя никто их не повторил. С её резкостью можно спорить, с её перечнем трудно. Одно следствие книга принимает без спора: диагноз, поставленный по жизнеописанию, остаётся для неё границей чужих данных и не становится её собственным методом, поэтому посмертных диагнозов она не ставит никому.

Что остаётся, если не прибавлять к данным ни надежды, ни досады? Связь есть, но узкая — для отдельных расстройств и отдельных областей. Узкая по расстройствам: устойчивее всего она держится для биполярного расстройства и для наследственной склонности, общей с ним и с шизофренией, и почти не касается страдания вообще. Узкая по областям: писатели выделяются там, где люди искусства в целом не выделяются, а наука и деловая жизнь выглядят ровнее. Узкая и по силе: связь, заметная на миллионе человек, может почти ничего не говорить об одном. Мерка для этого вывода у нас есть. Сильный вариант формулы утверждал, что несчастье — условие или цена одарённости, то есть что без него дар либо не рождается, либо не обходится. Данные этого не поддерживают: у людей творческого труда в целом расстройства встречаются не чаще, чем у других, и ни одна линия не показывает, что дар требует болезни. Но противоположный вывод был бы такой же натяжкой. Сказать «связи нет» значит отбросить писателей шведских регистров, наследственный след в исландских данных и то, что увидела Андреасен, — всё, что при всех оговорках повторяется от линии к линии. Данные не выносят приговора ни формуле, ни её противникам; они сужают её до размера, в котором она уже не годится в закон.

Закон, к которому придёт книга, сформулирован не через патологию: он не утверждает, что одарённые чаще болеют, и не рушится, если окажется, что не чаще. Поэтому эти данные для книги — испытание формулы, которую культура держала за очевидность, и опорой для собственных построений они ей служить не должны. И всё же картина, оставленная данными, не даёт успокоиться сама по себе. В целом люди творческого труда болеют не чаще других; на отдельных участках, у писателей, при одном расстройстве, в наследственной склонности, болеют чаще. Оба утверждения стоят на одних и тех же больших числах, и ни одно не отменяет другого. Как одна и та же связь может почти исчезать на больших числах и упрямо проступать в отдельных местах?

3.2. Парадокс: крайняя креативность связана с риском, умеренная — скорее с устойчивостью

Дин Кит Саймонтон, психолог из Калифорнийского университета в Дэвисе, большую часть жизни считал чужие труды: сколько статей написал учёный, сколько опусов оставил ком-

позитор, в каком возрасте пришла первая значительная работа и в каком последняя. Материалом ему служили жизнеописания и списки сочинений, и к спору о безумном гении он подошёл с той же привычкой, с какой подходил ко всему, спрашивая прежде всего, кого именно сосчитали. В 2014 году он изложил свой ответ в статье с названием «Парадокс безумного гения» и с подзаголовком, который звучит почти как загадка: могут ли творческие люди быть душевно здоровее других, а самые творческие из них — чаще болеть душевно? Вопрос задан так, чтобы оба утверждения казались несовместимыми, и Саймонтон предлагает принять оба: крайняя креативность связана с риском, умеренная — скорее с устойчивостью. Креативностью психологи называют способность создавать новое и при этом полезное. Для нас предложение Саймонтона важно тем, что оно прямо отвечает на вопрос, с которым нас оставили регистры. Но парадокс чего-то стоит, только если за ним следует разрешение. Саймонтон его даёт, и оно проще, чем можно ожидать.

Начинается оно с того, как распределён сам творческий труд. Ещё в 1926 году статистик Альфред Лотка, пересчитав авторов статей по химии, заметил, что напечатавших две работы примерно вчетверо меньше, чем напечатавших одну, а дальше с каждой следующей работой авторов становится всё меньше. С тех пор почти в любой области, где можно сосчитать сделанное, находили ту же картину: большинство оставляет одну-две работы, меньшинство — десятки, и совсем немногие — столько, что их наследие перевешивает труды сотен современников. Тот, кто сочинил одну песню для городского хора, и тот, чьи сочинения заполняют десятки томов, попадают в одну графу «творческая профессия», но людей первого рода в этой графе неизмеримо больше. Теперь допустим, что творящие понемногу душевно здоровее тех, кто не творит вовсе, и что с ростом уровня риск постепенно растёт. Если усреднить по всем, кто занят творческим трудом, перевесят многочисленные умеренные, и ответ выйдет «не чаще других», а то и «реже». Если же смотреть только на тех, чьи имена вошли в историю, ответ выйдет «чаще». Так становится понятно, почему исследования знаменитых жизней и исследования больших групп так долго спорили друг с другом: они изучали разных людей. Джеймисон и Людвиг читали биографии тех, кого запомнили, и видели вершину распределения; шведские регистры считали всех подряд, кто по переписи числится в творческой профессии, и видели главным образом его основание. Каждая сторона честно сообщала о том, что видела. Противоречие, возможно, было не в данных, а в привычке считать, что у одной связи на всех уровнях один и тот же знак.

Отсюда слово, которым удобно назвать эту мысль: связь креативности с уязвимостью, по-видимому, нелинейна. Сказать проще, она не растёт равномерно вместе с уровнем, а на разных уровнях ведёт себя по-разному, и потому одна и та же связь может с высотой менять силу и даже направление. На умеренных значениях она слабая или обратная, на крайних — прямая. В обычной жизни таких связей много, и мы редко замечаем, что пользуемся ими. Прогулки по холмам и походы выходного дня укрепляют сердце и выравнивают сон, и врач скорее посоветует их, чем запретит. Чем выше и дольше человек ходит, тем больше пользы, пока высота не становится такой, где воздуха не хватает для обычной работы тела, и тогда то же увлечение начинает уносить жизни. Спросите целый город, вредит ли здоровью любовь к горам, и он ответит «нет, помогает», потому что почти все его жители ходят по холмам. Спросите тех, кто поднимается на самые высокие вершины мира, и ответ будет обратным: знак связи меняется, хотя само занятие остаётся тем же. Оба ответа правдивы, и ни один не опровергает другой, потому что они говорят о разных участках одной кривой.

Важно при этом не услышать в разрешении больше, чем в нём есть. Числа, которыми Саймонтон поясняет свою мысль, иллюстративны: он берёт известную из многих областей форму неравенства, добавляет к ней допущение о том, как риск растёт с уровнем, и показывает, что из этого сами собой получаются оба наблюдения. Так показано, что противоречие может быть мнимым, но ещё не показано, что мир устроен именно так; сам Саймонтон оговаривает, что и

эти исходы, и их толкования ещё предстоит проверить. И ещё одно уточнение, чтобы парадокс не прочли в пользу мифа. Даже если на вершине связь прямая, она остаётся связью риска, и о том, что дар требует болезни, она не говорит ничего. Сильный вариант формулы от нелинейности не оживает. Среди тех, кто стоит на самом верху, по-прежнему есть здоровые, и, судя по всему, их там немало. При этом миф, если Саймонтон прав, смотрел не в пустоту: у вершины, куда он глядел, связь, возможно, и правда прямая. Ошибка начиналась дальше, когда замеченное там продлевали на всех, кто наделён даром, будто и у подножия связь идёт так же круто, как у края.

Остаётся вопрос, который ставит сама форма этой связи: что происходит там, где она круто идёт вверх? На него можно ответить двумя способами, и оба совместимы с тем, что известно. Можно считать, что на вершине нет ничего особенного, кроме количества: больше работы, больше напряжения, больше чужих ожиданий и критики, и где-то этой нагрузки становится слишком много для одного человека; Саймонтон допускает и такое объяснение. А можно думать, что на крайних значениях начинается нечто иное по роду, иначе устроенный способ работать, у которого свои требования и свои опасности. На большой высоте человек не просто идёт дольше, он попадает в условия, где тело живёт по другим законам; но по одной лишь статистике несчастных случаев нельзя сказать, гибнут ли восходители оттого, что прошли больше, или оттого, что вошли туда, где ходьба перестаёт быть прежней ходьбой. Так и с креативностью: нелинейность совместима с качественным переходом на крайних значениях, но не доказывает его. Это интерпретация для книги, и вес её ограничен этой оговоркой. Различие при этом не праздное: от него зависит, читать ли жизни тех, кто стоит у вершины, как увеличенные копии обычных жизней или как свидетельства о другом роде работы.

Но если такой переход всё-таки есть, у него могло бы быть следствие, о котором стоит хотя бы спросить. Мы привыкли думать, что добротный мастер, человек с талантом и тот, кого называют гением, стоят на одной лестнице, только на разных ступенях: ремесло — начало таланта, гений — талант, доведённый до предела, и вся разница сводится к мере. Что, если ремесло, талант и гений различаются не степенью, а механикой? Пока это только подсказка, и опереться на неё нельзя: связь, которую мы обсуждали, не умеет отличать большее от иного, и всякий, кто захочет утверждать различие механики, должен будет доказать его на своём материале. Да и сами три слова стоят здесь в том смысле, в каком их произносят каждый день, и ничего сверх него пока не означают. Однако и сама нелинейность, и спор о ней остаются делом исследователей, которые считают людей по профессиям, трудам и диагнозам. Миф о безумном гении держится в культуре на другом. Его никто не выучил по таблицам: он стоит на нескольких именах, которые приходят на ум раньше любых чисел и кажутся самоочевидными. А ведь и этот ряд имён кем-то и как-то собран, и его тоже можно спросить, кого он сосчитал, а кого пропустил.

3.3. Эффект отбора: трагедии запоминаются, ровные биографии стираются

Стоит произнести слова «безумный гений», и память сама подаёт картины, не дожидаясь вопроса: раннюю смерть, лечебницу, нищету, отказы издателей, бритву и ухо, рукописи, которые велено было сжечь. Никакой таблицы для этого не нужно, и как раз потому, что таблица не нужна, мы доверяем этой лёгкости больше, чем любой таблице. В 1973 году Амос Тверски и Даниэль Канеман описали эту доверчивость и дали ей имя, которое с тех пор вошло в учебники, — эвристика доступности. Так называют привычку ума судить о том, как часто что-то случается, по тому, насколько легко приходят на ум примеры. В одном из их опытов людям зачитывали список из тридцати девяти имён, где знаменитые люди одного пола были перемешаны с малоизвестными людьми другого, причём тех и других было почти поровну, а

потом спрашивали, мужчин или женщин в нём было больше. Большинство называло тот пол, к которому принадлежали знаменитости: знаменитое легче вспомнить, а то, что вспоминается легко, кажется частым. В быту мы поступаем так постоянно. Человек, у которого прошлой зимой обокрали соседей по лестнице, уверен, что квартирные кражи в его городе дело обычное, хотя никаких сводок не читал. Эвристика доступности не глупость, и чаще всего она служит исправно, потому что частое обычно и вспоминается легче. Подводит она там, где лёгкость вспоминания зависит от чего-то помимо частоты.

Приложим это к нашему ряду. Когда мы говорим, что одарённые несчастны, мы, по-видимому, говорим о том, кого легче вспомнить: лёгкость, с которой ряд приходит на ум, свидетельствует о нашей памяти, а не о жизнях, из которых он составлен. Тогда и вопрос становится другим: от чего зависит, кого память держит под рукой? Здесь удобно представить себе порог культурной памяти, линию, ниже которой жизнь, сколько бы в ней ни было сделано, перестаёт быть различимой для тех, кто пришёл позже. То, что пересекло порог, остаётся на виду поколениями. То, что осталось под ним, медленно уходит в тень; стирается при этом не обязательно имя и не обязательно сделанное, чаще стирается сама жизнь, которую уже некому и незачем рассказывать. Порог пропускает не всё подряд и не случайно, и у него, как у всякого прибора, есть своя настройка. В опыте Тверски и Канемана его задавала знаменитость имён, которую экспериментаторы подобрали сами. Что задаёт его, когда культура вспоминает жизни тех, кто что-то создал?

Ответ, судя по всему, прост: порог пересекает сюжет. У трагедии есть всё, без чего не бывает рассказа: начало, которое задним числом выглядит предвестием, перелом, развязка и смысл, который из развязки вычитывается. Ранняя смерть закрывает жизнь, как последняя страница закрывает книгу; безумие, нищета, отвергнутость дают событию лицо, а свидетелям слова. Ровная жизнь устроена иначе. Сорок лет работы в одном городе, при одной семье, за одним делом оставляют огромное наследие и почти никакой истории: о них можно составить хронику, но трудно рассказать так, чтобы слушатель ждал конца. Дальше в дело вступает цепочка людей, и у каждого звена свой резонный выбор. Биограф берётся за жизнь, которую можно рассказать, иначе книга не напишется. Издатель выбирает книгу, которую станут читать, и ставит на обложку то, в чём судьба читается с первого взгляда. Читатель запоминает то, что сумеет пересказать за столом, и пересказывает. Никто из них ничего не выдумывает. Каждый лишь чуть сдвигает свет туда, где есть сюжет, и после нескольких поколений таких сдвигов на свету остаётся почти один сюжет.

Здесь получает объяснение то, что при разборе формулы на мотивы выглядело несколькими разными изъянами подсчёта. Это следы одного движения. Сюжету нужен герой, о котором уже слышали, потому что о безвестном некому рассказывать и некому слушать. Ему нужна драма, потому что без неё нет рассказа. Ему нужен конец, который объясняет начало, и потому раннее письмо перечитывается как пророчество, а давняя странность как первый знак. И ему не нужны те, с кем ничего не случилось: они не входят в рассказ, и сравнивать проклятых оказывается не с кем. Отбор не прибавляет к жизням ни одного несчастья. Он лишь решает, какие жизни останутся в поле зрения, а какие уйдут за его край, и решает по признаку, который ничего не говорит о том, как часто несчастье выпадает одарённым. Анатомия проклятия описывала то, как мы рассказываем гениев; теперь видно, почему рассказ получается именно таким. Но у отбора есть и вторая сторона, о которой легко забыть. Иногда жизнь не просто выбирают из множества других: её выносят на свет те, кто был рядом, и выносят спустя годы после смерти.

Винсент Ван Гог умер в Овере летом 1890 года, тридцати семи лет, известный лишь небольшому кругу художников и критиков. Его брат Тео, адресат большей части его писем, умер полгода спустя. Вдове Тео, Йоханне ван Гог-Бонгер, было двадцать восемь лет; у неё остались маленький сын, квартира, заставленная холстами деверя, которые почти никто не хотел

покупать, и пачки писем, исписанных его почерком. Она вернулась в Голландию, открыла в Бюссюме, под Амстердамом, пансион и год за годом занималась этим наследием: давала картины на выставки, продавала их по одной, устроила большую выставку в амстердамском Городском музее в 1905 году. В 1914 году, почти через четверть века после смерти Винсента, вышли три тома его писем к брату с её обстоятельным вступлением, первым подробным рассказом об этой жизни, собранным по свидетельствам тех, кто её знал. В том же году она перенесла прах Тео из Утрехта в Овер и похоронила его рядом с Винсентом. Из этих писем потом выросли и романы, и фильмы: Ирвинг Стоун в 1934 году построил на них «Жажду жизни», по которой через двадцать с лишним лет сняли кино, и каждое следующее звено, судя по всему, брало из готового рассказа самое сюжетное. Но начало у цепочки одно. Мы знаем Ван Гога прежде всего голосом этих писем: работа, бедность, надежды и срывы, рассказанные им самим, день за днём. Ничего в этой жизни Йоханна не придумала, и трагедия не становится от её трудов менее настоящей. Но связную форму, в которой эта трагедия дошла до нас, рассказанную изнутри и прочитанную миллионами, ей придали годы чужой работы.

Второй случай знаком нам с другой стороны. Франц Кафка, говоривший о себе, что состоит из литературы, умер в июне 1924 года в санатории под Веной, не дожив месяца до сорока одного года. При жизни он напечатал несколько тонких книг; три его романа остались в рукописях, и ни один не был закончен. Среди его бумаг нашлись две записки, адресованные другу и душеприказчику Максу Броду, одна написанная чернилами, другая карандашом, и в обеих Кафка просил сжечь оставшееся после него; в первой перечислены дневники, рукописи, письма, и сказано, что сжечь их нужно «без остатка и непрочитанными». Брод не сжёг. В послесловии к «Процессу», вышедшему через год, он объяснил, что ещё при жизни друга сказал ему, что этой просьбы не исполнит, и что Кафка, зная это, всё же оставил распоряжение именно ему. За «Процессом» последовали «Замок» и «Америка», потом дневники и письма, а в марте 1939 года, накануне того дня, когда в Прагу вошли немецкие войска, Брод увёз рукописи в чемодане в Палестину. Прав ли он был, спорят до сих пор, и решать этот спор не наше дело. Но Кафка, которого знает читатель, отдельный от людей и живущий письмом, собран после смерти другом, нарушившим его волю. Его видимость сложилась посмертно и чужими руками.

Обе истории показывают отбор с неожиданной стороны: в них готовили то, из чего потом выбирали. Но работает в них тот же порог. Трагедия дала жизни сюжет, а чужая преданность вынесла этот сюжет на свет, и без одного или другого неизвестно, видели бы мы эти жизни такими, какими видим. Если же две самые узнаваемые фигуры ряда стали видны отчасти благодаря чьему-то упорству, сколько жизней, у которых не нашлось ни сюжета, ни Йоханны, ни Брода, осталось ниже порога? Отсюда вывод. Состав канона проклятых — функция видимости, а не частоты. Вывод касается состава ряда; о том, были ли трагедии настоящими, он не говорит ничего. Лечебница, рукописи, ранняя смерть случились на самом деле, и сочувствие к тем, с кем это случилось, не нужно брать назад. Ошибка культуры была осмысленной: она запоминала то, что могла разглядеть, и принимала увиденное за общее правило. Но тогда за краем ряда остались жизни, которых порог не пропустил, хотя и не стёр до конца: их имена на слуху, их работы живы, и только сами жизни, ровные и долгие, никому не показались историей. Что сказала бы о них формула, если бы её спросили?

3.4. Гении, жившие спокойно. Формула их не предсказывает и не объясняет

В 1723 году Иоганн Себастьян Бах переехал в Лейпциг кантором школы при церкви Святого Фомы и прожил в этом городе двадцать семь лет, до самой смерти: писал музыку к воскресным службам, учил мальчиков петь, спорил с городским советом о жалованье и о числе певчих, растил большую семью. Ни лечебницы, ни нищеты, ни ранней смерти в этой жизни нет, и формула о проклятых её не помнит. Но назвать её безмятежной было бы приговором,

на который у нас нет права. Летом 1720 года, ещё до Лейпцига, Бах вернулся из поездки со своим князем и узнал, что его первая жена умерла и уже похоронена; из двадцати его детей едва половина пережила детство. Рядом с ним можно поставить Питера Пауля Рубенса, который десятилетиями писал и строил в Антверпене, вёл переговоры о мире между дворами и был богат и почитаем, и всё же в 1626 году похоронил первую жену, Изабеллу Брант. Ровность этих жизней видна издали, и чем ближе подходишь, тем больше в ней находится горя. Это горе, однако, обычное для их времени, не сюжетное: оно не превращается в историю о том, как дар потребовал своего, и потому не попадает в тот ряд, который память подаёт при словах «безумный гений».

Леонард Эйлер переехал из Базеля в Петербург, оттуда в Берлин и снова в Петербург, в тридцать с небольшим потерял зрение на один глаз, к старости ослеп почти совсем и продолжал работать, диктуя ученикам и сыновьям, так что поток его статей не иссяк до последнего дня. Здесь несчастье есть, и тяжёлое, но формула не может им воспользоваться: оно пришло извне и не сложилось в рассказ о даре, который сжигает своего носителя. Гёте прожил восемьдесят два года и больше полувека из них провёл в Веймаре, министром, директором театра, натуралистом, поэтом. Речь здесь о позднем Гёте, и не случайно. Молодого Гёте, автора «Вертера», формула прочла бы охотно, а старик, переживший жену и сына, но работавший до последних месяцев, в её чтение почти не укладывается. Ни одно из этих имён не годится в бесспорный пример, и каждое требует проверки по биографиям, которую мы здесь не проводим. Но вместе они дают то, чего недоставало при разборе формулы на мотивы: благополучных одарённых, которых никто не считал, когда считали проклятых. Это кандидаты в ту контрольную группу, без которой ряд несчастных не с чем было сравнить. Самый отчётливый из них — Гайдн.

В мае 1761 года двадцатидевятилетний Йозеф Гайдн поступил вице-капельмейстером на службу к князю Паулю Антону Эстерхази, и его договор, сохранившийся до наших дней, читается как устав службы: являться в княжескую приёмную до полудня и после полудня и спрашивать, угодно ли будет его светлости слушать музыку; носить ливрею, как прочие домашние служащие; не сочинять ни для кого без позволения. Князь вскоре умер, его брат Николаус, прозванный Великолепным, сделал Гайдна капельмейстером и построил на болотистой венгерской равнине у Нойзидлерского озера дворец Эстерхаза, с оперным театром и кукольным театром, куда двор год за годом переезжал на большую часть года. Сначала в Эйзенштадте, потом всё дольше в Эстерхазе, вдали от Вены, Гайдн почти тридцать лет руководил небольшим оркестром и оперой, переписывал партии, разбирал жалобы музыкантов, сочинял к сроку.

Георг Август Гризингер, саксонский дипломат, который познакомился с Гайдном в Вене в 1799 году и в последнее десятилетие его жизни приходил к нему и записывал разговоры, сохранил историю, по которой можно представить себе тон этих лет. В 1772 году князь задержал двор в Эстерхазе дольше обычного, а музыкантам, жившим там без семей, хотелось домой. Гайдн написал симфонию, в последней части которой исполнители один за другим гасили свечи у пюпитров и уходили, пока не остались две скрипки; князь понял и на следующий день распорядился об отъезде. Жалоба, сказанная музыкой и принятая с улыбкой, по-видимому, хорошо передаёт эту жизнь: зависимость была полной, но говорить о ней можно было с юмором. Брак его был бездетным и, по общим свидетельствам, несчастливым, но и это не стало ни историей, ни сюжетом. Жизнь шла ровно, от сезона к сезону, и в ней из года в год складывались симфонии, квартеты, оперы; к концу жизни одних симфоний набралось больше сотни. Только после смерти Николауса в 1790 году новый князь распустил оркестр, и почти шестидесятилетний Гайдн уехал в Лондон, где его встречали как знаменитость.

Записал Гризингер и то, как сам Гайдн понимал эти годы; его книга «Биографические заметки о Йозефе Гайдне» вышла в 1810 году, через год после смерти композитора. Гайдн рассказывал ему, что князь был доволен всеми его работами, а сам он, стоя во главе оркестра, мог пробовать, наблюдать, что производит впечатление и что его ослабляет, а значит, исправ-

лять, прибавлять, вырезать, рисковать. И дальше: «Я был отрезан от мира, никто вблизи не мог сбить меня с толку и мучить, и потому я должен был стать оригинальным». Свидетельство стоит прочесть медленно. Оно говорит о том, как старый человек, оглядываясь на несколько десятилетий назад, понимал свою жизнь, и в этом понимании отрезанность от мира стоит на месте условия, а не утраты. Заметим и то, о чём в нём речь: об оркестре под рукой, о слушателе, который доволен, о возможности пробовать и исправлять, то есть об условиях работы, как говорил бы о своей мастерской мастер; ни вдохновения, ни мук в этом рассказе нет. Протоколом тех лет оно не служит: это воспоминание, к тому же пересказанное третьим лицом. Молчит оно и о том, чего эти годы стоили, если стоили, потому что такого вопроса Гайдну, судя по всему, никто не задавал. Но и отмахнуться от него нельзя: в нём о тех годах говорит сам Гайдн.

Что скажет о такой жизни формула? Её неудача здесь двойная, и две её части не равны. Первая очевидна: формула не предсказывает Гайдна. Если несчастье сопутствует дару, у человека, написавшего больше сотни симфоний, следовало бы ждать надлома, а его нет. Но с несбывшимся предсказанием формула умеет справляться: она скажет, что правило знает исключения, что один ровный случай не отменяет десятка трагических, и будет по-своему права, потому что о частоте один случай действительно ничего не решает. Вторая неудача глубже, и она главная: формула не объясняет Гайдна. Ей нечего сказать о том, откуда в этой жизни взялось сделанное. Её объяснение дара держится на несчастье, и там, где несчастья нет, у неё остаются лишь два хода, ни один из которых не объяснение: усомниться в мере дара или искать страдание, спрятанное за ливреей и расписанием репетиций. Первое противоречит тому, что слышит каждый, кто слушает его квартеты; второе подгоняет жизнь под ответ. Исключение формула переносит легко; гораздо хуже для неё то, что перед жизнью, которая не похожа на трагедию, она немеет.

Есть и обратная ошибка: поспешить с Гайдном в другую сторону и превратить его в пример того закона, к которому придёт книга. Этого делать нельзя, потому что закона ещё нет, а пример, подобранный под вывод, ничего не проверяет. Гайдн нужен книге в другом качестве: как кандидат на проверку. Если закон верен, у Гайдна должна найтись плата, и не та, которую ищет формула. Она должна быть растянута во времени, разложена по десятилетиям службы так, что ни в один год её нельзя было бы заметить как событие, и потому не сложилась в сюжет. Это предсказание, и пока оно ничем не подкреплено: что именно искать, где и по каким признакам считать найденным, здесь сказать нечем. Важно другое: предсказание может не сбыться. Если при честном поиске такой платы у Гайдна не найдётся, он станет контрпримером, и книга обязана будет это сказать, не объявляя задним числом, что его дар был не того размера или что плату просто не удалось разглядеть.

Остаётся напряжение, которое здесь нельзя ни снять, ни обойти. Сам Гайдн говорит об отрезанности от мира как о выгоде: она дала ему тишину, в которой никто не сбивал его с толку, и свободу пробовать. Книга же собирается искать у него плату. Можно было бы прочесть его слова как слова человека, который не видел собственной утраты, но такое чтение подменяло бы его свидетельство нашим, и права на это у книги нет. Поэтому Гайдн остаётся на хранении: случай не истолкован и не закрыт, он отложен вместе со своим свидетельством, как вещь, которую сдают на хранение целой и с описью, чтобы потом, когда дойдёт до проверки, было с чем сличить найденное. Опись короткая: ровная жизнь, почти тридцать лет одной службы, огромное наследие и собственные слова о том, что всё это далось ему не вопреки отрезанности, а благодаря ей. Но если Гайдн отложен, а сильный вариант формулы не выдержал ни данных, ни отбора, ни спокойных жизней, пора сосчитать, что от неё вообще осталось после всех этих вычитаний, и нет ли среди оставшегося чего-то, что относится и к Гайдну.

3.5. Остаток после вычитания мифа: плата действительно есть, но она не про несчастье

Сильный вариант формулы умещается в одну строку: несчастье — условие или цена одарённости. Читатель принёс эту строку с собой, и за три проверки из неё вычли почти всё, что придавало ей вес. Данные вычли слово «условие»: ни одна линия не показала, что дар требует болезни, и люди творческого труда в целом болеют не чаще других. Отбор вычел доказательство частотой, потому что ряд имён, на котором формула держалась, оказался собран по сюжету, а не по тому, как часто несчастье выпадало одарённым. Спокойные жизни вычли последнее — уверенность, что дар вообще приходит вместе с историей беды. Честное вычитание не знает заранее, что останется в итоге: ждать ноля так же нечестно, как требовать, чтобы осталось побольше. Остаток, судя по всему, невелик. Зато у него есть достоинство, которого не было у формулы целиком: сюжет и отбор его больше не раздувают, потому что всё, что они к нему прибавили, уже вынуто.

Первое слагаемое остатка — данные, суженные до своего настоящего размера. На верхнем краю распределения, среди немногих, чьи имена вошли в историю, связь дара с уязвимостью, по-видимому, прямая, и писатели в шведских регистрах выделяются там, где люди искусства в целом не выделяются. Это совместимо с систематической ценой на крайних значениях, если пользоваться словом самой формулы, то есть с тем, что у края дар регулярно чего-то стоит своему носителю. Совместимость, однако, слабее доказательства. Сама по себе частота болезни ещё ничего не говорит о том, откуда болезнь берётся: по ней одной нельзя отличить то, чего требует сама работа, от тяжести, которая ложится на всякого, кто долго живёт на пределе сил. Поэтому первое слагаемое по смыслу отрицательное: данные не запрещают думать, что на краю дар оплачивается, но и права утверждать это не дают. Закон, к которому идёт книга, на них, напомним, не опирается, так что этот осторожный итог его не ослабляет и не укрепляет. Решать, оплачивается ли дар, придётся другим материалом.

Второе слагаемое берётся из той части формулы, которую проверка задела меньше всего, потому что она старше любых данных. Формула говорит о цене дара так, будто та с самого начала имела вид несчастья. Однако в исходной точке традиции у неё было другое имя. Поэт у Платона, который способен творить лишь тогда, когда его покидает рассудок, ни нищ, ни болен, ни обречён: он одержим. Сила, которая в нём говорит, приходит извне, и, пока она говорит, человек «не свой». Он не принадлежит себе, не распоряжается собственной речью и не может отчитаться, откуда в ней то, что в ней есть. Это потеря, и Платон её не скрывает. Но в ней нет ни лечебницы, ни ранней смерти, её не нужно рассказывать как историю гибели, и она не требует, чтобы жизнь сложилась трагически. Утрата самопринадлежности и есть первое имя цены, которое знает традиция. Несчастье вошло в формулу позже, вместе с романтиками и врачами, и со временем вытеснило более старое имя, так что ходовая формула помнит одни поздние слои и выдаёт их язык за язык всей истории. Если прочесть традицию с начала, она вовсе не обязывает цену быть несчастьем.

Платон даёт этому выводу историческое основание, Гайдн даёт живой случай. Гайдн по-прежнему на хранении, и толковать его жизнь здесь не нужно: для второго вывода хватает того, что о ней известно. Почти тридцать лет одной службы в Эйзенштадте и Эстерхазе, больше сотни симфоний, долгая старость в Вене и ни одного события, из которого формула могла бы сложить свой рассказ. Чего стоили ему эти годы и стоили ли чего-нибудь, мы не знаем. Но одно этот случай показывает и без проверки: сюжета несчастья может не быть вовсе. Если у Гайдна что-то и было отдано, оно не приняло вида беды, не собралось в событие и не оставило ни одной из тех примет, по которым формула узнаёт своих. Между Платоном и Гайдном больше двух тысяч лет; один говорит о вдохновении, другой о службе, и общего у них, кажется, только

это отсутствие. Но его довольно для второго вывода: цена, если она есть, не обязана принимать вид несчастья.

Третий вывод главный, и для него нужно собрать все четыре слоя сразу. Каждый из них по-своему называл цену, если говорить их собственным словом. У Платона это была утрата самопринадлежности. У перипатетиков, для которых одна и та же чёрная желчь давала и исключительность, и болезнь, — неустойчивость: ею можно управлять режимом жизни, как советовал Фичино, но отменить её нельзя. У романтиков — судьба, в которой страдание служит печатью, а ранняя смерть подписью. У врачей девятнадцатого века — болезнь. Эти четыре имени легко принять за четыре адреса, которые те же слои давали самой связи, — боги, темперамент, судьба, болезнь, — тем более что в двух поздних слоях слова совпадают. Вопросы, однако, разные. Адрес отвечает на вопрос, откуда связь берётся и что за ней стоит; имя цены отвечает на вопрос, что именно уходит от человека. Об адресе слои спорили, и каждый новый отменял прежний; в именах они тоже расходились. Общим у них оказывается не адрес и не имя, а то, что лежит под всеми четырьмя именами, одно и то же допущение: дар не существует сам по себе, его кто-то несёт, и несущему он чего-то стоит. Слои сходятся в этой точке, и только в ней. У дара есть носитель, и носитель что-то теряет.

Здесь нужно остановиться, прежде чем эта фраза зазвучит как вывод. Четыре слоя сошлись в ней, но согласие слоёв ещё не свидетельство. Все они унаследовали одну и ту же связь, и ни один в ней не усомнился; то, в чём сходятся наследники, может оказаться одним допущением, которое четыре раза приняли на веру. К тому же догадка сказана так широко, что опровергнуть её в таком виде нельзя: в любой жизни найдётся что-нибудь потерянное, и, если искать без условий, она подтвердится всегда, а утверждение, которое подтверждается всегда, ничего не утверждает. Поэтому статус остатка нужно назвать прямо. Это общая интуиция, а не установленный факт. Прежде чем на неё опираться, её нужно превратить в утверждение, которое можно проверить, то есть в такое, которое может и не подтвердиться. Теперь можно до конца ответить на возражение, которое здесь напрашивается и которое стоит принять в полную силу: о связи дара с расстройствами известно слишком мало и слишком спорно, чтобы строить на этом хоть что-нибудь. С этим можно согласиться целиком. Ответ состоит из двух половин. Первая касается закона, который от исхода этого спора не зависит. Вторая — в самом остатке: он взят из иного материала, чем числа, и держится не на том, что в них спорно.

Если же интуиция верна, формула ошиблась не в том, что дар оплачивается, а в двух других вещах, и обе можно назвать. Первая — валюта. Формула решила, что платят несчастьем, и мерила плату тем, что можно записать как беду: болезнью, нищетой, ранней смертью. Слои, из которых она выросла, называли отданное по-разному, а самый старый обходился без несчастья вовсе; если носитель что-то теряет, потеря может иметь вид, для которого у формулы нет слова. Вторая — распространённость. Формула держала проклятие за исключение, за удел немногих, отмеченных и обречённых, и этим объясняла, почему большинство одарённых живёт без лечебниц и без ранней смерти. Интуиция слоёв говорит о всяком, кто несёт дар. Если она верна, плата сопровождает дар повсюду, где он есть, у отмеченных и неотмеченных одинаково. Обе названы здесь условно, через «если», и откуда взялись именно они, пока остаётся открытым. Но и в таком виде итог всей проверки укладывается в одну фразу, в которой нет ни приговора формуле, ни её оправдания. Сильный вариант ложен в формулировке и, возможно, верен в интуиции.

У этого итога есть следствие, и касается оно уже не самой формулы, а того, для чего она была нужна. Если интуиция слоёв верна хотя бы отчасти, плата, возможно, есть и у Гайдна, и у тех, кого культура назвала проклятыми; какая, мы пока не знаем, но в остатке она у них общая. А формула, кроме прочего, умела различать. На вопрос, почему одних назвали проклятыми, а других нет, она отвечала просто: одни платят, другие свободны. Это объяснение остаток и отнимает. Признак, общий для всех, кто несёт дар, не может отличить одного из них от дру-

гого. После всех вычитаний остаётся строка, которую нечем закрыть. То, что одного назвали проклятым, а другого нет, наличием платы уже не объясняется.

3.6. Смена вопроса: не «почему гении страдают», а «почему видно только их»

Чаттертон умер семнадцати лет, и романтики сделали из этой смерти образцовый миф, по которому с тех пор узнают проклятого поэта. Гайдн провёл десятилетия на службе при дворе Эстерхази и оставлен на хранении вместе со своим свидетельством. Обычно их не ставят рядом: первый принадлежит ряду, который приходит на ум прежде всяких чисел, второй — тем ровным жизням, которых формула не объясняет. Но именно поэтому они и нужны вместе: перед нами самый чистый случай мифа и самый отчётливый случай вне его, и всё, что мы успели узнать, лежит между ними. Поставим их рядом и не прибавим ни к одному ни единого факта. Догадка, которую проверка не отменила, касается каждого, кто несёт дар, и, если она верна, относится к юноше, не успевшему стать взрослым, так же, как к немолодому капельмейстеру. Тогда то, что развело эти две жизни в памяти культуры, придётся искать в другом месте, чем искала формула. Если плата есть у обоих, а проклятым назван только один, то, возможно, различаются не величины, а видимость.

Это гипотеза. Величины здесь нигде не измерены. Мы не знаем, сколько отдал Чаттертон, не знаем, отдал ли что-нибудь Гайдн, и не умеем даже сказать, в чём такую величину можно было бы выразить. У Гайдна плата пока лишь предсказание, выведенное из догадки; у Чаттертона на виду только несчастье, которое формула за неё и приняла. Сравнивать неизмеренное можно только условно. Гипотезу ещё предстоит сделать проверяемой, то есть сказать, что именно в ней сравнивается и при каком исходе она окажется ложной. Один такой исход виден уже сейчас. Если у Гайдна, когда до него дойдёт проверка, не найдётся ничего отданного, то различие между ним и Чаттертоном окажется всё-таки различием в отданном, и гипотеза падёт вместе с предсказанием, ради которого Гайдна отложили. Возможен и обратный исход: несчастье Чаттертона окажется просто несчастьем, к дару отношения не имеющим, и тогда пара распадётся с другого конца. Гипотеза рискует, и в этом её достоинство: утверждение, которое не может не подтвердиться, мы уже научились не принимать всерьёз.

Есть у неё и другое достоинство, которое от её судьбы не зависит: она разводит то, что формула держала слитым. Насколько плата заметна и насколько она велика — это два разных вопроса, и ответ на один не обязан подсказывать ответ на другой. Формула молча отвечала на оба сразу: где несчастье на виду, там отдано больше всего, где его не видно, там не отдано ничего. Что эти ответы могут расходиться, знает всякий, кто хоть раз сидел в приёмной у врача: громче всех жалуется не обязательно самый больной, и болезнь, которая не болит, бывает тяжелее той, от которой не спят ночами. О даре этот пример ничего не доказывает. Для нашей пары из этого различия следует немногое, но существенное: громкость, с которой о Чаттертоне говорят больше двух столетий, сама по себе не сообщает, сколько отдала его жизнь, а тишина вокруг жизни Гайдна не сообщает, что его жизнь не отдала ничего. Гипотеза лишь допускает, что так обстоит дело и с платой. Но и этого допущения довольно, чтобы сдвинулся вопрос, с которым начиналась проверка.

Вопрос «почему гении страдают» казался самым естественным из возможных, и в нём нет ничего праздного: то, о чём он спрашивает, у многих случилось на самом деле. Однако у него есть особенность, которую можно разглядеть только теперь. Он заранее знает половину ответа. Спрашивая «почему», он считает решённым «что»: что гении страдают и что их страдание и есть то, чем оплачен дар. Задать его можно лишь о тех, у кого несчастье на виду; к жизни Гайдна его не приложить, и она выпадает из разговора прежде, чем разговор начался. Так вопрос сам отбирает себе материал, и ответы, которые он получает, неизбежно подтвер-

ждают его посылку. Эпохи отвечали на него по-разному, переходили от богов к темпераменту, от судьбы к болезни, но ни одна не тронула сам вопрос. Если гипотеза верна хотя бы отчасти, он промахивается дважды. Он спрашивает о несчастье там, где речь, возможно, идёт о плате, у которой бывает и другой вид. И он спрашивает о немногих отмеченных там, где речь, возможно, идёт обо всех, кто несёт дар.

Тогда вопрос нужно заменить: почему плату видно только у некоторых? В нём ничего не решено заранее. Он не утверждает, что плата у всех одинакова; он исходит из того, что можно наблюдать уже сейчас, из различия в том, как жизни видны, и оставляет открытым, стоит ли за этим различием различие в отданном. Он и шире старого. Старый касался немногих отмеченных, новый относится и к ним, и к тем, кто остался в тени, и даже внутри ряда проклятых находит себе работу: несчастье выпадало многим одарённым, а в ряд попали только некоторые из них. Вопрос, с которым читатель входил в эту книгу, звучал как сочувствие к судьбе избранных. Вопрос, с которым он выходит из проверки, касается того, что видно и что нет. Сочувствие при этом никуда не уходит, меняется лишь то, к чему оно обращено. Не «почему гении страдают», а «почему видно только их».

Заменить вопрос легче, чем на него ответить. Чтобы ответить, нужно знать по меньшей мере три вещи: что такое плата вообще, если не несчастье; как она движется; и от чего зависит, видна ли она. Ни для одной из них у нас нет понятий, и стоит прямо назвать, каких именно. Первое — извлечение, операция, за которую платят. О ней до сих пор говорили лишь косвенно, через того, кто несёт дар, и через сделанное им, а сама она, без которой нельзя сказать, за что взимается плата, осталась без имени. Второе — плата. Это слово досталось нам от формулы вместе с единственным признаком, по которому его узнавали, с несчастьем; отняв признак, мы оставили слово без содержания и не знаем, что оно теперь обозначает. Третье — видимость платы. Речь шла о видимости трагедий и биографий, о том, какие жизни запоминаются, а какие нет, но ни разу о том, когда видна сама плата, и мы не знаем даже, чем одно отличается от другого. На месте всех трёх у нас пока только слова, под которыми ничего не лежит.

Нехватка эта не случайна, и она не значит, что проверка была плохой. Все её орудия были взяты у самой формулы: мы спрашивали о несчастье, потому что о нём спрашивала она, перебирали проклятых, потому что их перечислила она, и о плате судили так же, как она, по тому, что случилось на глазах. Такими орудиями можно проверить формулу, но нельзя выйти за её пределы, и проверка, дойдя до границы собственного языка, на ней и остановилась. Граница, до которой дошли честно, тоже результат. Без новых понятий новый вопрос повисает. Его можно задать, но нечем на него ответить, и всякая попытка ответить сейчас вернула бы нас туда, откуда мы ушли, к несчастью как единственному признаку, по которому плату узнают. Три недостающих понятия к тому же неравноправны. О видимости платы нельзя говорить, пока неизвестно, что такое плата, а о плате нельзя говорить, пока неизвестно, за что её вносят. Всё держится на самом нижнем из трёх, на операции, которую мы пока умеем только назвать. С чего же начинать, если не с неё?

Проверка, от которой ждали приговора формуле, его не вынесла. Сильный вариант не устоял в тех словах, какими его произносят, но догадка, жившая под этими словами, пережила проверку, хотя и не получила подтверждения. Зато изменился сам вопрос. Данные, отбор и спокойные жизни ударили по способу судить о плате, а её наличие оставили открытым: формула ломается там, где узнаёт плату по видимому несчастью. Если так, то вопрос «почему гении страдают» задан не о том; но это пока гипотеза, потому что сколько отдал каждый из двоих, никто не знает. Порог культурной памяти стоит, где стоял. Сюжет Чаттертона его пересёк; ровная жизнь Гайдна осталась под ним, хотя имени его отбор не стёр. Канон проклятых описывает то, что пересекло порог, и молчит о том, что осталось под ним, а мы, разглядывая канон, до сих пор смотрели туда же, куда и он. Ниже порога не обязательно пусто: там просто нечего различить тем зрением, которое мы принесли с собой. Но

что мы разглядим под порогом, если у нас нет понятия ни об извлечении, за которое платят, ни о самой плате, когда она не несчастье, ни о видимости платы?

Часть II. Закон

Аксиома и оси.

Слово «плата» несло на себе весь разговор о мифе и так и осталось словом. Каждый слой мифа называл его по-своему — утратой самопринадлежности, неустойчивостью, судьбой, болезнью, — и все эти имена сходились лишь в одной интуиции: у дара есть носитель, и носитель что-то теряет. Интуиция, может быть, и верная, но понятием она ещё не стала. Пока понятия нет, нельзя даже строго спросить, почему проклятым назван Чаттертон, а не Гайдн: чтобы сравнивать двоих, нужно знать, что именно у каждого взято и от чего зависит, заметно ли взятое со стороны. Нужен инструмент, и не всякий. Объяснение, которое подходит к любому случаю, ничего не объясняет; инструмент годится, только если про него заранее ясно, какой случай заставил бы от него отказаться.

Образец такого инструмента давно есть в обычной жизни. Бухгалтер к любому расходу задаёт одни и те же вопросы: кто плательщик, в каком периоде, на одном ли счёте, отражён ли расход в учёте. Ни один из них не о величине. Расход, перенесённый на чужой счёт, отнесённый на будущий год или разнесённый мелкими суммами по сотне статей, меньше не становится; он только перестаёт значиться там, где его ищут, и пустая графа ещё не доказывает, что платить было не за что. Но вопросы бухгалтера имеют смысл лишь там, где известно, что считать расходом и чем он вносится.

Глава 4. Достать, а не сделать

Пока слово «плата» ничего не различает, его можно приложить к чему угодно. Ранняя смерть — плата, долгая ровная жизнь на службе — тоже плата, только незаметная; бедность — плата, достаток — плата другого рода. Раз так, оно ничего и не запрещает и в таком виде остаётся метафорой, пусть и верной по чувству. Сделать его понятием, начав с него самого, не выйдет: плата всегда бывает за что-то, и пока это что-то не названо, считать нечего. Значит, начинать приходится с глагола, с той операции, за которую платят, если платят вообще. Обычная речь здесь не помогает: в ней «сделал», «создал» и «придумал» легко заменяют друг друга. Между тем есть вещи, которые можно заказать, отдав мастеру чертёж и материал, и есть вещи, которых заказать нельзя, потому что никто не знает, что заказывать. Разница кажется слишком будничной, чтобы на ней что-то строить: в ней нет ни вдохновения, ни избранности, только вопрос, можно ли описать работу прежде, чем она сделана. С неё и начинается закон.

4.1. Два глагола: изготовить и извлечь; граница не метафорическая

Столяру приносят чертёж: столешница метр двадцать на восемьдесят, четыре ножки, царги на шипах, лак в два слоя. Дальше всё известно заранее. Есть доска нужной породы и сушки, есть порядок операций, которому учат в училище, есть руки, которые этот порядок знают. Всё, что идёт в работу, — материал, известную процедуру, труд — будем называть вложенным. Работа может быть долгой и требовать мастерства, стол может выйти аккуратным или небрежным, но в готовом столе нет ничего, чего не было бы во вложенном. Отдайте тот же чертёж и те же доски другому столяру того же уровня, и получится тот же стол; отличить один от другого сумеют разве что сами мастера. У такого стола нет тайны. Упрёка в этом нет: хороший стол — хорошая вещь, и сделать его трудно. Трудность здесь просто не решает дела. Решает другое: результат выводим из вложенного, и повторить его может любой, у кого есть то же. Для такой операции в языке есть точный глагол — изготовить. Им описывается огромная часть того, что люди делают каждый день, и описывается без остатка. Остаётся проверить, всё ли, что люди делают, в него укладывается.

Возьмём задачу, над которой бьются давно и которая не поддаётся по особой причине: никто не знает, как её поставить. Неясно, что в ней существенно, что можно отбросить, на каком языке о ней говорить. Попробуем заказать её решение так, как заказывают стол. Чертёж к заказу не приложить: знай заказчик, что именно нужно сделать, задача была бы уже наполовину решена. Можно собрать десять знающих людей, дать им всё, что известно, и сколько угодно времени, но никакое количество вложенного не гарантирует, что решение придёт. Неудача здесь не упрёк усердию: десять человек могут работать честно и долго и не продвинуться ни на шаг, потому что неизвестно, в какую сторону двигаться. Если решение всё-таки приходит, то приходит как что-то, чего в исходном не было. Его не получить сложением того, что знали участники; оно меняет сам способ смотреть на это знание, и после него прежние сведения складываются иначе. Его нельзя заказать по спецификации, потому что спецификация и есть то, чего не хватало. На этом месте первый глагол перестаёт работать. Стол собирают из того, что лежит на верстаке. Решение такой задачи нельзя собрать из того, что было под рукой у решавших, хотя без этого его тоже не было бы.

История математики хранит случай, где это видно почти в чистом виде. В Кёнигсберге семь мостов соединяли два острова на Прегеле друг с другом и с берегами, и горожане спрашивали, можно ли обойти город, пройдя по каждому мосту ровно один раз. Вопрос был задан,

но не поставлен. По словам самого Эйлера, одни считали такой обход невозможным, другие сомневались, но никто не утверждал, что он возможен; перебор всех маршрутов, замечает он, был бы утомителен, а для другого города с бóльшим числом мостов и вовсе невыполним. Эйлер в середине 1730-х годов решил задачу, сначала решив, о чём она. Длина мостов, очертания островов, расстояния и улицы оказались несущественны; существенно только, какой участок суши с каким соединён и сколькими мостами. Когда от города остались четыре участка, обозначенные буквами, и мосты между ними, остальное решил подсчёт: к каждому из четырёх участков ведёт нечётное число мостов, а такой обход возможен, лишь если подобных участков не больше двух. С этой работы принято вести начало теории графов. Важно здесь другое. Того, что сделал Эйлер, не было в вопросе горожан, не было в карте города и не было в геометрии того времени: сам Эйлер отнёс задачу к «геометрии положения», о которой, по его словам, Лейбниц лишь упомянул, а что к ней относится и как в ней рассуждать, оставалось почти неизвестным. Вопрос дошёл до него как городская головоломка, но вместе с вопросом нельзя было заказать способ ответа: заказ пришлось бы составить на языке, который Эйлер только что придумал. Извлечь — значит достать то, чего не было в наличии.

Легко решить, что граница разделяет занятия: по одну сторону столярное дело, по другую математика. Пара примеров из одного ремесла показывает, что это не так. Один и тот же переводчик утром переводит инструкцию к стиральной машине, а вечером стихотворение. В инструкции у каждой фразы одно назначение, и его надо сохранить: нажать, не превышать, отключить от сети. Двое грамотных переводчиков дадут почти один и тот же текст, а если разойдутся, значит, кто-то из них ошибся. Со стихотворением так не выходит. В нём одновременно держатся смысл, размер, звук и грамматика, удержать всё сразу в другом языке нельзя, и правила, которое сказало бы, чем пожертвовать, не существует. У Гейне одинокое дерево на северной вершине видит во сне пальму далеко на Востоке, и немецкое слово, которым названо дерево, мужского рода, так что сон получается сном одного о другой. Лермонтов пишет «сосна», и эта пара исчезает. Тютчев, переводя те же строки, ставит «кедр» и пару сохраняет. Вложенное у обоих было одно: оригинал, два языка, ремесло стиха. Получились разные стихотворения. Филологи спорят, какое из них ближе к Гейне, но этот спор не решается сверкой по правилу, как решается спор о переводе инструкции. Граница прошла внутри одного занятия, и задал её один критерий: выводим ли результат из вложенного.

Если так, то в любом ремесле есть зона извлечения, а в любом искусстве — зона изготовления. Столяр, которому нужно вписать лестницу в старый дом, где ни один угол не прямой и ни одна стена не отвесна, остаётся без чертежа, пока сам его не найдёт; и найденное им решение уже не следует из учебника, хотя опирается на него. Переводчик инструкции однажды натыкается на вещь, для которой в его языке ещё нет слова, и никакой словарь не подскажет, каким оно должно быть. С другой стороны, в мастерских старых живописцев грунтовали доски, растирали краски и прописывали драпировки по рисунку мастера, и всё это было изготовлением в строгом смысле: тот же грунт и та же краска у любого выученного подмастерья. Поэт, проверяющий размер строки, считает слоги так же, как наборщик считает строки. И у Эйлера в той же работе есть страницы чистого изготовления: когда способ найден, сосчитать мосты для любого другого города может каждый, кто его прочёл. Ни одно занятие не состоит из одного глагола, и ни одна профессия не гарантирует, что сегодня в ней понадобится второй. Различаются здесь операции; люди и цеха лишь чаще или реже имеют дело с той или другой. Граница между изготовлением и извлечением есть, и она содержательна. И проходит она не между ремеслом и искусством, а внутри каждого из них.

Отсюда трудность, которую не обойти. Пока примеры подобраны парами, разница очевидна: стол и мосты, инструкция и Гейне. Но если граница проходит внутри каждого занятия, вывеска ничего не сообщает. Готовый перевод стихотворения лежит на странице так же, как перевод инструкции, лестница в старом доме выглядит обычной лестницей, а работа Эйлера

сегодня занимает несколько страниц учебника. Не выдают границу и внешние мерки. Хороший стол может занять месяц, а удачная строка перевода прийти за вечер; знаменитая профессия не обещает извлечения, скромная его не исключает. Ни затраченное время, ни усилие, ни слава цеха не говорят, выводим ли результат из вложенного. Сам работающий тоже не всегда знает, в какой из двух зон находится, и нередко узнаёт об этом лишь тогда, когда привычная процедура перестаёт давать результат. Слово «извлечь» к тому же подсказывает, что достают откуда-то, но откуда, слово не говорит, и вычитывать из него ответ не стоит. По какому же признаку узнать извлечение там, где о нём не говорит ни вид занятия, ни вид результата, и что, собственно, значит, что результат не выводится из вложенного?

4.2. Рабочее определение: извлечение — операция, результат которой не выводится из вложенного

Самое известное свидетельство о том, как приходит математическое открытие, оставил человек, умевший объяснять его неспециалистам. В 1908 году Анри Пуанкаре прочёл в Париже доклад, напечатанный под названием «Математическое творчество», и рассказал в нём, как работал над функциями, которые позже назвал фуксовыми. Сначала он недели две пытался доказать, что функций такого рода быть не может, каждый день час-другой сидел над задачей и перебирал комбинации без всякого толку; потом, после бессонной ночи, убедился в обратном, и работа пошла, но была ещё далека от конца. В эти дни он уехал из Кана, где жил, в геологическую поездку, и дорожные впечатления заставили его забыть о математике. В Кутансе участники поездки садились в омнибус, и в ту минуту, когда Пуанкаре ставил ногу на подножку, ему пришла мысль, к которой, по его словам, ничто в прежних размышлениях как будто не подводило: преобразования, которыми он определял свои функции, те же самые, что преобразования неевклидовой геометрии. Проверять он не стал, да и не успел бы: сев на место, продолжил начатый разговор. Уверенность, пишет он, была полной. Проверку он сделал позже, вернувшись в Кан, на свежую голову и, как сам говорит, для очистки совести.

Почти сорок лет спустя Жак Адамар, сам крупный математик, сделал этот рассказ одной из опор своей книги «Исследование психологии процесса изобретения в области математики» (1945). Он сопоставил его со свидетельствами других математиков и описал ход открытия, который у многих повторяется: долгая сознательная работа, ничего не дающая; перерыв, когда о задаче как будто не думают; внезапное прояснение; и снова сознательная работа, то есть проверка. Как устроен перерыв и откуда берётся прояснение, спорили и при Адамаре, и после него, и сам он осторожно взвешивал разные объяснения; книге этот спор не нужен, ей нужна одна деталь, которую подчёркивают и Пуанкаре, и Адамар. Получить результат и проверить его — разные дела, разнесённые во времени и устроенные по-разному. Получение пришло на подножке омнибуса, без бумаги и без расчёта. Проверка ждала до Кана и шла тем порядком, каким идёт любая выкладка. Пуанкаре сам оговаривает, что чувство полной уверенности в такие минуты иногда обманывает, поэтому проверка и нужна; но верным или неверным оказалось бы озарение, пришло оно не тем путём, каким потом проверялось. Этой разницей путей и можно воспользоваться, чтобы сказать точнее, чем решение задачи отличается от стола, сделанного по чертежу.

Теперь можно дать определение, и статус его стоит назвать сразу: это определение, оно задаёт смысл слова «извлечение» и ничего сверх этого не утверждает. Извлечение — операция, результат которой не выводится из вложенного. Слова «не выводится» нуждаются в уточнении, иначе определение пусто, ведь задним числом выводится едва ли не всё. Будем понимать их так: результат не мог быть ни предсказан, ни воспроизведён по вложенному до получения. У Пуанкаре вложенное известно почти целиком: теория функций, неевклидова геометрия, две недели упорного труда. Всё это было при нём и до поездки, и никакая перестановка

этих частей ответа не давала; знай он заранее, что искать надо тождество двух родов преобразований, искать было бы уже почти нечего. Тот, кто взял бы его черновики за эти две недели, не смог бы ни предсказать, к чему он придёт, ни повторить шаг, которого в черновиках нет. Стол по чертежу определение отсекает без колебаний: по чертежу и доскам готовый стол предсказуем до последней царги, и второй столяр его воспроизведёт, не видя первого. Слова «до получения» поэтому стоят в определении не для аккуратности. Без них оно не отличило бы одного случая от другого.

Зачем они нужны, показывает любой решённый вопрос. Получив результат, мы часто находим его очевидным. Отгадка загадки, услышанная однажды, кажется единственно возможной, и непонятно, как её можно было не найти; тот, кто полчаса бился над ней, теперь не может вспомнить, в чём было затруднение. Решение Эйлера о мостах сегодня объясняют школьникам за урок, и оно выглядит простым подсчётом. Совпадение, найденное Пуанкаре, вошло в учебники как цепь шагов, из которых каждый следует из предыдущего. Математик пишет доказательство, когда результат у него уже есть, и пишет так, чтобы читатель прошёл от известного к новому, не сделав ни одного прыжка: доказательство и есть способ вывести результат из вложенного, предъявленный задним числом. Пути получения в нём нет. Назовём это ретроспективной выводимостью: задним числом извлечённое выглядит выводимым, то есть изготовленным. Если судить по готовому, а судят обычно именно по нему, граница между двумя глаголами почти стирается, и всякое открытие становится работой, которую никто просто не догадался проделать раньше. Отсюда же, отметим лишь мимоходом, растёт иллюзия бесплатности: выведенное кажется и доставшимся даром. От этой иллюзии определение защищено двумя словами, потому что спрашивает о вложенном до получения, а не после.

По готовому результату, выходит, извлечение не распознать, и нужны признаки, которые можно проверить, не заглядывая в голову работавшему. Первый продолжает то, с чего началось различение двух глаголов: извлечённое нельзя заказать по спецификации. Спецификация описывает результат прежде, чем он есть, и для изготовления этого хватает. Попросите знакомого придумать к свадьбе смешной тост: требования перечислить легко — коротко, к месту, про жениха, без обид, — но под них подходит множество тостов, и ни одно требование не содержит того, который рассмешит гостей. Пуанкаре мог бы описать свою задачу во всех подробностях, и в описании недоставало бы только найденного тождества. Второй признак — асимметрия проверки и получения: проверить легко, получить трудно. Решение шахматного этюда проверяется на доске за несколько минут, а найти его сильный игрок может и за вечер не суметь. У Пуанкаре проверка была делом расчёта, который можно поручить любому выученному математику; получение таким делом не было. Сам по себе этот признак ещё ничего не решает. Кодовый замок тоже легко проверить и трудно открыть, но трудность там только в длине перебора, а перебор — известная процедура, и открыть замок — то же изготовление, только долгое. Эйлер, отказавшись перебирать маршруты, искал как раз другое.

Третий признак касается того, через кого проходит операция. Назовём носителем место, через которое проходит операция; в наших примерах это всякий раз человек. Признак звучит так: другой исполнитель с тем же вложенным не получает того же. Для изготовления это неверно, и в этом его смысл: второй столяр с тем же чертежом сделает тот же стол. Учитель, который нашёл для одного ученика объяснение, после которого дроби вдруг стали понятны, сделал то, чего его коллега с тем же учебником, тем же учеником и той же программой не сделал; узнав объяснение, коллега может им пользоваться, но это уже другое вложенное. Лермонтов и Тютчев с одним оригиналом Гейне получили два разных стихотворения, и знакомый пример работает теперь на третий признак. Слово «носитель» означает пока только это, место прохождения; теряет ли носитель при этом что-нибудь, признак не говорит. Нужны все три признака вместе, потому что поодиночке каждый обманывает. Асимметрию даёт и кодовый замок. Зависимость от исполнителя даёт и почерк, хотя письмо от руки не открытие. Невос-

производимым по спецификации бывает и случайный брак. Извлечение там, где сходятся все три.

Те же признаки дают и меру, потому что у каждого есть степень: спецификация может почти исчерпывать результат или не касаться главного, проверка бывает чуть легче получения или несравнимо легче, другой исполнитель приходит к близкому или не приходит никуда. Свадебный тост извлекается неглубоко: требования подходят к нему близко, удачу проверяет смех гостей, и другой остроумный гость скажет что-нибудь не хуже. Тождество, найденное Пуанкаре, лежит на другом конце: ни одно описание задачи его не содержало, проверку можно было отложить и сделать расчётом, а получению предшествовали недели работы, которая к нему не вела, и пришло оно к нему одному. Чем сильнее выражены все три признака, тем глубже результат. Это тоже определение, и плата в нём нарочно не упомянута: глубина задана тем, как результат относится к вложенному, независимо от платы; мерка, в которую плату заложили бы заранее, потом подтверждала бы по кругу то, что в неё заложено. Здесь определение и кончается. Оно назвало разрыв между вложенным и результатом и место, через которое проходит операция. О плате оно не сказало ничего и сказать не могло: из того, что результат не выводится из вложенного, не следует, что его прохождение через носителя чего-то стоит. Можно принять каждое слово сказанного и считать, что тождество на подножке омнибуса досталось Пуанкаре даром. Чтобы утверждать обратное, понадобится шаг другого рода, и сделать его определение уже не может.

4.3. Отсюда плата: недостающее берётся из носителя. Технически, а не поэтически

Столяр отвозит заказчику готовый стол, а в тот же вечер в другом конце города человек, месяц просидевший над задачей, наконец её решает. Оба устали, оба отдали работе день, который не повторится. Скептик спросит, по какому признаку мы скажем, что второй заплатил, а первый нет. Всё, что можно предъявить, при желании найдётся и у столяра: бессонная ночь, пропущенный ужин, раздражение домашних. Если же решавший, как Пуанкаре на подножке омнибуса, получает ответ и тут же возвращается к прерванному разговору, ничем не выдавая потери, нам ничего не стоит объявить, что плата взята незаметно или будет взята позже. Слово, которое одинаково ложится на усталость и на бодрость, на потерю и на её отсутствие, ничего не различает: нельзя заранее назвать случай, о котором пришлось бы признать, что здесь его нет. Сторонник возражения добавил бы ещё одно, менее заметное. Слово взято из торговли и приносит с собой её справедливость: что получено, то оплачено. Нам хочется, чтобы большое не давалось даром, и «плата» отвечает этому желанию так хорошо, что желание легко принять за довод. Фраза о человеке, расплатившемся за свой дар, звучит убедительно именно потому, что ничем не рискует. Отвести такое возражение ссылкой на общее чувство, что за решения платят, нельзя: это чувство оно и ставит под сомнение.

В одном возражение право, и признать это нужно прежде всякого ответа: из определения плата не получается. Определение говорит две вещи. Первая — разрыв: результат превосходит вложенное, его нельзя было ни предсказать, ни воспроизвести по тому, что было в работе до получения. Вторая — место: операция проходит через носителя, и другой с тем же вложенным того же не получает. Чего в определении нет, так это ответа на вопрос, откуда берётся разница между вложенным и результатом. Тождество двух родов преобразований не лежало в черновиках Пуанкаре и не следовало из них, а в Кутансе оказалось у него в руках. Пришло ли оно из него самого, из чего-то большего, чем он, или из математики, где существовало прежде всякого математика, определению безразлично: оно засчитывает разрыв, не спрашивая, чем тот заполнен. Этот вопрос пусть пока остаётся открытым, тем более что любой ответ на него тянет за собой целую картину мира. Сейчас важнее другое. Из того, что разрыв есть и что прошёл

он через носителя, о самом носителе ничего не следует: он мог пропустить разрыв через себя и выйти из операции в точности тем, кем вошёл, и определение такого случая не запрещает. Ответ скептику, выходит, вывести неоткуда. Если он будет дан, то как добавление, сделанное открыто.

Вот это добавление. Допустим: прохождение разрыва через носителя не бесплатно — оно меняет носителя или тех, кто его замещает. Книга принимает это как допущение: перед нами не вывод из определения и не обобщение наблюдений, а то, что кладётся в основание без доказательства. Это и есть аксиома в развёрнутом виде, и тот, кто принял определение целиком, вправе её отвергнуть, ни в чём себе не противореча. Шов между ними оставлен на виду нарочно. Окажись закон ложным, отвечать за это будет допущение, а различие двух глаголов останется в силе. Стоит сразу сказать и то, о чём допущение молчит. На вопрос, откуда берётся разница, оно не отвечает, как не отвечало определение. Из носителя или из тех, кто его замещает, берётся плата за прохождение разрыва; то, чем разрыв заполнен, могло прийти откуда угодно. Слова «или тех, кто его замещает» стоят в допущении с умыслом: разрыв может пройти через одного, а измениться при этом другой. Пока довольно того, что допущение произнесено и у спора появился предмет, которого у смутного чувства за словом не было.

Допущение, сказанное словами «не бесплатно», останется метафорой, пока не сказано, что считать платой. Это вторая половина ответа, и статус у неё другой: перед нами определение понятия «плата», и довода в пользу того, что она есть, в нём нет; что при извлечении она есть всегда, утверждает только допущение. Плата — то, что носитель или замещающие его теряют, меняют или расходуют сверх вложенного: ресурс, состояние, возможность. Главное здесь слово «сверх», и проверить его проще всего на столяре. Стол стоил ему нескольких дней, сил, досок, лака и затупившейся стамески. Всё это было известно до начала работы и вошло во вложенное, как входит в смету. Износ и есть такой расход, известный заранее и возмещаемый известным способом: сном, обедом, точильным камнем. После отдыха столяр подходит к верстаку тем же мастером, каким подходил неделю назад: умеет то же, видит в чертеже то же, следующий стол сделает так же. Отсюда признак платы: носитель после операции другой, чем до неё, и разница не сводится к износу. Столяр после стола тот же, и признака платы у него нет. Допущение этому не противоречит, потому что в столе нет ничего сверх вложенного. Слово, которое умеет сказать «здесь платы нет», уже нельзя упрекнуть в том, что оно ложится на всё.

Теперь решавший. Возьмём шахматиста-любителя, который годами оценивал позицию подсчётом: пешка за пешку, фигура за фигуру, у кого больше, тот и стоит лучше. Однажды, разбирая проигранную партию, он сам находит, почему проиграл: соперник отдал пешку и получил за неё время и открытую линию, и всё дальнейшее держалось на этом обмене. После такого разбора смотреть на доску прежним образом он уже не может. Позиции, казавшиеся спокойными, теперь полны напряжения, а подсчёт, которым он жил годами, стал одним доводом из нескольких. Притвориться, что видит по-старому, он может; увидеть по-старому у него не выйдет. Он не устал, он другой. С его счёта ушла возможность смотреть на доску с прежней простотой, и этого расхода в разбор никто не вкладывал. Пуанкаре в том же докладе рассказывает, что после возвращения в Кан занялся арифметическими вопросами, не подозревая никакой связи с прежней работой, особого успеха не добился и, раздосадованный, уехал на несколько дней к морю. Там, на прогулке по береговому обрыву, к нему с той же краткостью и внезапностью пришла мысль, что арифметические преобразования, которыми он занимался, те же, что преобразования неевклидовой геометрии. Сам он не говорит, что стал смотреть иначе, и приписывать ему этого не нужно. Но тождество, найденное однажды, нашлось у него снова там, где он его не искал. Решавший после решения, перестроившего его способ видеть задачу, уже не тот, кем был до него.

Остаётся случай, где признак как будто не срабатывает. Шахматист мог и не разбирать партию сам: мог прочесть разбор в журнале, запомнить вариант и на следующий день играть

так же, как прежде. Ответ у него есть, разрыв пройден, но пройден не им, и сам он после операции тот же. Назовём это упущенной перестройкой: носитель не стал тем, кем стал бы, пройди разрыв через него. Вводить такой случай без условия опасно. О любом человеке, получившем готовый ответ, можно сказать, что он мог бы стать другим, и если упущенная перестройка засчитывается без проверки, плата находится всегда, у каждого и в любой операции. Ровно этого и требовало возражение, чтобы признать слово пустым. Поэтому условие ставится сразу: упущенная перестройка считается платой только при наличии наблюдаемого сравнения. Сравнить есть с чем, если рядом есть тот, кто прошёл разрыв сам, — шахматист, разобравший такую же партию без подсказки и через месяц играющий иначе, — или если нынешнего носителя можно сличить с ним же прежним, тем, кто подобные разрывы проходил сам. Где сравнения нет, засчитывать нечего: носитель тот же, и это значит лишь, что платы у него не нашли. Упущенная перестройка — то, что показано сравнением; отсутствие платы — то, что остаётся, когда показать нечего.

У допущения, однако, есть слабое место, и лежит оно там же, где кончилось определение. Вопрос, откуда берётся разница между вложенным и результатом, оставлен без ответа, а допущение звучит естественно не при всяком ответе. Если разница берётся из самого носителя, из накопленного им и не осознанного, легко поверить, что он меняется: он отдал своё. Если же тождество пришло к Пуанкаре извне или лежало в математике готовым и ждало, пока его заметят, неясно, почему место, через которое оно прошло, должно что-то терять. С того, через кого лишь прошло чужое, как будто нечего и взыскивать. Признак платы здесь не выручает: он говорит, как узнать перемену в носителе, но не говорит, почему ей быть, если носитель ничего своего не отдавал. Возражение, с которого всё началось, возвращается, только теперь оно спрашивает уже не о слове, а о том, на чём стоит допущение. Для Пуанкаре это совсем не праздный вопрос: от ответа на него зависит, было ли у него что взять. Тогда допущение, названное открыто, может держаться на другом, не названном, на одном из ответов, от которых определение нарочно отказалось. Не держится ли закон на скрытом ответе на вопрос, откуда берётся разница, то есть на метафизике, принятой молча?

4.4. Откуда извлекают — три несовместимых ответа; закон держится при любом

Сам Пуанкаре минуту на подножке омнибуса без объяснения не оставил. В том же докладе он говорит, что такие внезапные озарения кажутся ему явными признаками долгой предшествующей бессознательной работы; выходит, пока он ездил по геологическим делам и о функциях не думал, задачей продолжало заниматься его подсознательное «я», и на подножке ему оставалось лишь получить её итог. Это объяснение очевидца, и всё же не единственное, которое допускает его рассказ. Слушатель, воспитанный на Гомере, услышал бы в той же истории другое: так приходит посланное Музами, и смертному остаётся только принять. Математик, убеждённый, что функции и числа существуют независимо от тех, кто их изучает, сказал бы третье: тождество двух родов преобразований было всегда, и Пуанкаре его не придумал, а заметил. Один эпизод, одна минута, одни и те же слова свидетеля, и три объяснения, которые нельзя сложить в одно. Каждое помещает недостающее, пока оно ещё не пришло к Пуанкаре, в другое место: в богов или природу, в самого человека, в устройство мира. Если тождество подсказала Муза, Пуанкаре его не накапливал; если накопил, посылать его было некому и незачем; если оно лежало в математике, его не сочинили ни Муза, ни бессознательная работа. За каждым из трёх ответов стоит долгая история и серьёзные имена, и отмахнуться ни от одного не выйдет.

Самый старый ответ помещает источник вне человека. В «Ионе» Платона Сократ объясняет рапсоду, почему тот красноречив, лишь когда речь заходит о Гомере: хорошие поэты

и их толкователи говорят прекрасное не искусством, а божественной силой. Поэт, по словам Сократа, существо лёгкое, крылатое и священное, и творить он способен не раньше, чем станет вдохновлённым и исступлённым и рассудок покинет его; бог отнимает у поэтов ум и пользуется ими как служителями, чтобы слушающие знали, что эти слова произносят не они. В такую минуту человек делается не своим: то, что звучит его голосом, ему не принадлежит, и сам он себе не принадлежит тоже. Через двадцать с лишним веков Кант в «Критике способности суждения» (1790) убирает из этой картины богов и оставляет её устройство. Гений, по его определению в сорок шестом параграфе, — врождённое дарование, через которое природа даёт искусству правило. Слово «гений» значит здесь то же, что в обычной речи, — исключительный дар, хотя сам Кант признавал гения только в искусстве и в науке не находил его даже у Ньютона. Для нашего вопроса в определении важен один оборот: правило даёт природа, человек же только то, через что оно дано. При таком ответе разница между вложенным и результатом заполняется извне. Пуанкаре в Кутансе получил то, чего у него не было, от того, у кого оно было. Второй ответ переносит источник туда, где его искал сам Пуанкаре.

Изнутри: недостающее берётся из того, что носитель накопил, сам того не зная. Объяснение Пуанкаре — одна из версий такого ответа; другая, более поздняя и более общая, принадлежит Майклу Полани. В «Неявном измерении» (1966) он исходит из того, что мы знаем больше, чем можем сказать: в человеке есть знание, которое работает, хотя ни разу не было высказано, и которым он пользуется, не умея его предъявить. Для нашего вопроса из этой мысли нужно одно. Если такое знание есть, то в Пуанкаре до поездки было больше, чем в его черновиках, и тождество могло сложиться из того, что лежало в нём неучтённым. Разрыв при этом не исчезает, потому что по предъявленному результата не предсказать, но заполняется он изнутри, из запаса, которого не учитывал никто, включая самого носителя. Третий ответ, из мира, не помещает источник ни в богов, ни в человека. Годфри Харди в «Апологии математика» (1940) писал, что математическая реальность лежит вне нас, что дело математика — открывать и наблюдать её, а теоремы, которые мы торжественно называем своими творениями, — просто записи наблюдений. Естествознание говорит так о своих открытиях почти без оговорок: планета, которую в 1846 году нашли там, куда указал расчёт, существовала задолго до расчёта. Для такого ответа тождество, найденное на подножке, лежало в математике прежде всякого математика и ждало, пока его заметят.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.