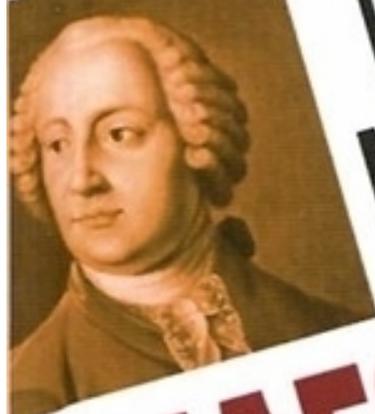
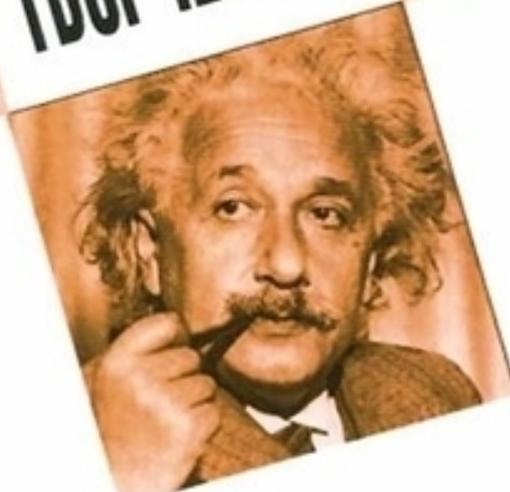
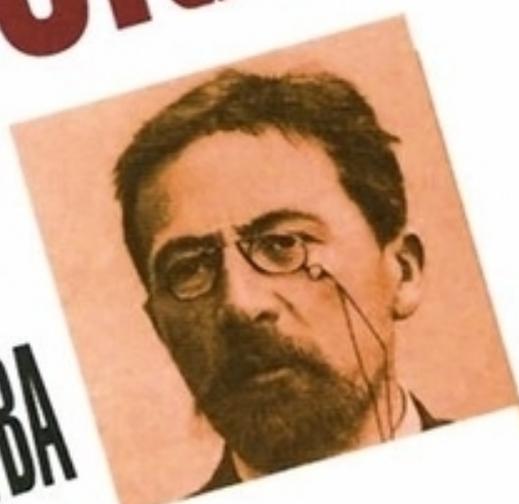


**ЕВГЕНИЙ
МАНСУРОВ**



БЛАГОСЛОВЕНИЕ И ПРОКЛЯТИЕ

**ИНСТИНКТА
ТВОРЧЕСТВА**



Евгений Мансуров

**Благословение и проклятие
инстинкта творчества**

«Алгоритм»

2015

УДК 316.6
ББК 60

Мансуров Е. А.

Благословение и проклятие инстинкта творчества /
Е. А. Мансуров — «Алгоритм», 2015

ISBN 978-5-906789-17-4

Почему художник-творец продолжает свою деятельность «несмотря на» и «вопреки всему»? Чем вызвана эта «энергия заблуждения»? Автор уверен: в пору говорить об инстинкте творчества! Инстинкте, который, как показывают экскурсы в историю развития интеллектуальной жизни человечества, может карать и миловать всех, кто обладает этим «даром нездешним». Уж слишком большой разрыв между «жизнью души» и «адаптацией» способностей к нормам общественной жизни. Е. Мансуров известен как автор исследований феномена творчества. В предыдущей книге «Психология творчества. Вневременная родословная таланта» (2014) рассматривалась проблема «художник и власть», анализировались причины, в силу которых художник-творец не может сказать свое «новое слово». Настоящее исследование продолжает тему «нетерпения творчества, иногда выедающего сердце».

УДК 316.6
ББК 60

ISBN 978-5-906789-17-4

© Мансуров Е. А., 2015
© Алгоритм, 2015

Содержание

От автора	6
Блок информации первый:	15
1. «Моя вера в справедливый суд будущего непоколебима...»	16
2. «Природа моя выше обыкновенной...»	21
3. «Моя душа видит великие вещи...»	24
4. «Музы всё ещё ведут меня по жизни, как святые заступницы...»	25
5. «Справедливость была для меня непосредственно ясна...»	32
6. «Что-то мне говорит внутри меня...»	34
От автора	35
Блок информации второй:	63
I. «Призрак смерти, куда ты идешь?» (экстравагантность внешнего вида)	63
1. «Одевался, во что ни попало и привычек своих не менял...»	63
2. О «змеях Медузы», или «Как одеться, чтобы остаться неузнанным?»	71
3. «Всегда на нем что-нибудь такое надето, что потом из ума нейдёт...»	73
4. «Это ваше сооружение на голове Вы называете шляпой?...»	89
5. Забота о красоте одежды, или 187 костюмов в стиле эпохи Ренессанса	91
II. «Безбытное» и «внеукладное» существование	96
1. «Анфан террибль» за общим столом	96
2. Вечные должники, или О мечтателях, которые забывают расплатиться	99
3. Едва не утраченные шедевры	100
4. Холод домашнего очага	103
Конец ознакомительного фрагмента.	104

Евгений Александрович Мансуров

Благословение и проклятие

инстинкта творчества

© Мансуров Е.А., 2015

© ООО «ТД Алгоритм», 2015

* * *

От автора Размышление первое...

При всём многообразии «Человека Разумного», только две области, им созданные – мир науки и мир искусства, – определяют его интеллектуальную мощь. Этими же областями измеряется и его гордыня – всё достигнутое на определённом рубеже рассматривается им как явление уникальное, несоизмеримое, непревзойдённое. «Людей настолько поражает совокупность уже достигнутого, – отмечает Е. Регирер в книге «Развитие способностей исследователя» (СССР, 1969 г.), – они столь высокого мнения о возможностях сегодняшнего, что склонны *умалывать возможности будущего*». Констатируя прогресс («от лохи до расщеплённого ядра и космических кораблей»), современный исследователь преисполнен гордости, ибо «так глубоко, так тонко могут мыслить и чувствовать только современники, люди одной группы крови, одного образа мысли, одного круга общения». В общем, люди особенные, уже вступившие на стезю Человека Творческого, а по сему обособленные своим даром «видеть невидимое». Они, в принципе, допускают, что в большом свете неизбежно влияние среды. Что сопредельные кланы сосуществуют по свойству общих границ, «гасящих» напор встречных течений. Но им никогда не слиться в общий поток: каждое сообщество, оформившееся на своей «самости», охраняет границей разделения свой суверенитет.

Или «мир науки», или «мир искусства». Люди, «глубоко мыслящие» и «тонко чувствующие» как будто готовы признать *изначальную* несовместимость этих миров. Что непостижимые для восприятия сразу в двух ипостасях, они различны уже до нас, без нашего знания о них.

Первый человек, проведший эту разделительную черту, был, несомненно, педантом точных дисциплин. Он видел их несходство, как в условиях, так и в результатах творческого труда, ибо лабораторию учёного-изобретателя никак не спутаешь с кельей художника-творца:

- «В поисках истины учёный спешит разъять природу на вещества и единицы, не особенно удручаясь, что разывает этим её красоту. По возможности укротив эмоции, спрятав чувства, он раз за разом испытывает материал природы по шкале точных значений. Человека встретит, и его распределит на части, действуя столь же бесстрастно и сосредоточенно. Таким предстают порой герои наук: при первом с ними знакомстве»;

- «Совсем иные впечатления выносятся от встреч с искусством. Тут всё озарено переживанием, проникнуто соучастием художника к тому, что им берётся, будь то сам человек, живая структура или мёртвое естество. Здесь уже другой угол зрения, другой предмет исследования, чтобы его можно было вот так же рассечь железными ходами непогрешимой логики. Требуются иные подступы... Спору нет, искусство и наука разведены полосой, в некоторых точках очень даже широкой...» (из книги А. Сухотина «Ритмы и алгоритмы», СССР, 1985 г.).

На долю первого логика, имевшего дело с абстрактными художественными моделям («образ», «код-шифр», «пятна воображения неопределённой формы» и т. д.), остались подозрения в том, что:

- а) две бесконечности (именно бесконечности, ибо кто смеет утверждать, что знает о науке или искусстве всё?) не настолько ограничены, чтобы можно было категорично утверждать об их различии, не предполагая каких-либо общих свойств;

- б) вероятное общее «поле сопряжения» двух бесконечностей – науки и искусства – можно, рассматривать как ещё одну бесконечность;

в) у одной «общей» бесконечности должны быть, и общие принципы её постижения, если бесконечность, можно вообще постичь как некую объективную данность.

Так что следующая задача заключалась в том, как «постичь бесконечность как некую объективную данность». Задача, изначально предусматривавшая некое парадоксальное решение. Ведь, что знали бы мы о надчеловеческой природе творчества, о феномене учёного-изобретателя и художника-творца, если бы не совместные усилия педанта точных дисциплин, взглянувшего поверх действующих параграфов, и логика, не чуждого фантазмагорий абстрактных моделей? Быть может, не без удивления они обнаружили, что «работают в одном общем цеху»: «Не только науковеды и искусствоведы, то есть люди, так сказать, со стороны, но и непосредственные исполнители работ в науке и искусстве сами не однажды проводили параллели между научной и художественной деятельностью. Они не раз отмечали плодотворность их взаимных влияний и указывали на большое сходство в самом характере протекания творческих поисков, требующих однородного мыслительного процесса» (А. Сухотин «Ритмы и алгоритмы», СССР, 1985 г.).

Но в чём может заключаться эта «однородность»? С «абстрактными конструкциями», едва ли выразимыми привычными мыслями, словами, сталкивается и учёный-теоретик, и технар-изобретатель, и художник-творец. И все они – исследователи, практики и служители муз – в тупиковой ситуации получают «подсказку», основанную на парадоксе образной символики («в обыденной жизни такое не увидишь и не выдумаешь»). Благоприятным фактором здесь скорее оказывается не избыток логики, а её недостаток, вхождение в состояние «нестрогости мысли» при повышенной «отзывчивости чувств». «Тут всё озарено переживанием, проникнуто соучастием художника к тому, что им берётся, будь то сам человек, живая структура или мёртвое естество, – строит «творческую модель» доктор философских наук Анатолий Сухотин. – Здесь уже другой угол зрения, другой предмет исследования, чтобы его можно было вот так же рассечь железными ходами непогрешимой логики. Требуются иные подступы» (из книги «Ритмы и алгоритмы», СССР, 1985 г.). «Поэтому, – признаёт академик Бонифатий Кедров (1903–1985), – может быть прослежена определённая связь между изобретательством и изобразительным искусством, где вещественный момент и образность играют не меньшую, а может быть, большую роль, нежели в технике. Не случайно искусство и техника в своё время были нераздельны («технический» и значит по-гречески «искусственный»)…» (из статьи «Как преодолеть психологический барьер?», СССР, 1982 г.).

Академик Владимир Вернадский (1863–1945) подчёркивал, что научное мышление протекает в контексте *всей* культуры и предостерегал от любых экспериментов по «искоренению культурного пласта ввиду его практической бесполезности»: «Прекращение деятельности человека в области ли искусства, религии, философии или общественной мысли не может не отразиться болезненным, может быть, подавляющим образом на науке».

«Вычленению» непроизводительного элемента («литературные описания вздохов и ахов на скамейке») мешают общие принципы нахождения творческих идей. В своей книге «Творческое воображение» (1901 г.) французский психолог Теодюль Арман Рибо (1839–1916) доказывал, что «созидающее воображение механика и художника по своей природе тождественны и отличаются друг от друга только своими целями, способами и условиями проявления». Различие целей технар-изобретателя и художника-творца не приводит их к творческому антагонизму. Любой исследователь превращается в художника-творца (правомерен, разумеется, и обратный процесс) когда подкрепляет и конкретизирует свою мысль *наглядным* образом. Сколь бы отвлечённой не была эта мысль, она становится выразительной, а, следовательно, убедительной, хотя бы в силу субъективной «весомости чувств». Субъективное близко к выражению бессознательного, а высвобождение бессознательного не мыслимо, не ощутимо без чувственного восприятия. Как взгляд, изучающий серую толпу, всегда остановится на самом броском, экстравагантном одеянии, так и новая мысль, уже

готовая родиться, должна заявить о себе каким-либо неожиданным образом или загадочным *кодом-шифром*. Ей безразлично, в каком мозгу – «физика» или «лирика» – она рождается. Главное условие её рождения в том, что исследователь должен быть *художником*.

Художником и фантазёром. Микробиолог Луи Пастер (1822–1895) говорил, что воображение исследователя «служит одним из элементов его могущества». О «нестрогости» мышления самого Пастера в пору поиска новых идей свидетельствовал Э. Ру, один из его помощников: «Какие только нелепые и невероятные опыты мы тогда не затевали!»

Методом Пастера руководствовались и другие. Якоб Вант-Гофф (1852–1911) – химик, а не статистик! – на основе изучения двухсот биографий учёных сделал вывод, что всем им «присуща здоровая фантазия» (Е. Регирер, 1969 г.). Но и этого может оказаться недостаточно! «Хотя бы одна попытка из ста должна быть нестандартной», – оставлял место для «безумной» идеи американский математик Джон фон Нейман (1903–1957).

Классик жанра Анри Пуанкаре (1854–1912) говорил не об экспериментах, какие «могут прийти в голову только помешанному человеку», а о комбинациях, освещённых *свободной* фантазией, где чувство *эстетического восприятия* является, пожалуй, решающим. «Комбинация, которая является единственной пригодной (и которая возникает из бессознательного), оказывается, как правило, и самой красивой, – отмечал он в книге «Математическое творчество» (американск. сборник 1952 г.). – Из огромного количества комбинаций, слепо создаваемых бессознательными «я», почти все неинтересны и бесполезны и именно по этой причине не воздействуют на эстетическое восприятие. Сознание никогда о них не узнает; только некоторым из них свойственна гармония, а то, что за этим следует, сразу становится полезным и прекрасным. Именно они в состоянии разбудить особую восприимчивость математиков, давая им тем самым возможность превращения в сознательные идеи».

Эстетической интуицией руководствовался учёный, инженер и изобретатель Никола Тесла (1856–1943). Будучи большим любителем поэзии, он однажды прогуливался с приятелем по набережной в сторону заката солнца и в романтическом настроении читал стихи. «В это время, – пишет А. Лук, – к нему как откровение пришла идея электромотора на переменном токе... Образы перед умственным взором казались отчётливыми и осязаемыми, как металл или камень. Принцип вращающегося магнитного поля стал для него предельно ясен. Так началась революция в мировой электротехнике» (из статьи «Научное и художественное творчество – сходство, различия, взаимодействие», СССР, 1982 г.).

Ученый-металлург С.Смит (США) был далёк от поэзии, но считал, что физики, изучающие природу вещества, могут извлечь пользу из знакомства с искусством, прежде всего изобразительным. Это знакомство поможет им «развить эстетическую интуицию и на более высоком творческом уровне решать свои профессиональные задачи».

Директор Объединённого института ядерных исследований и руководитель строительства первой в мире атомной электростанции (СССР) академик Дмитрий Блохинцев (1907/8 – 1979) пришёл к «ненаучному» заключению, что «конструктор реакторов должен быть не только ядерщиком, технологом, теплотехником, механиком, но и чем-то вроде музыкального мастера, создающего Эолову арфу – благозвучный строй струн, поющих на ветру». Популяризатор науки Владимир Орлов в своих комментариях по этому поводу «примиряет» два понятия, казалось бы несовместных: «Опираясь на обширные экспериментальные данные, на громоздкие схемы уравнений, побеждаемые с помощью электронных машин, конструктор так располагает решётку урановых стержней среди блоков замедлителя, чтобы наилучшим образом использовать полезные резонансы ядер в потоке нейтронов, погасив вредные, чтобы реактор работал гармонично, как Эолова арфа в воздушном вихре» (из книги «Трактат о вдохновенье, рождающем великие изобретения», СССР, 1964 г.).

На грани понимания, в прикладной проблеме физически невозможных величин и запредельных скоростей, речь идёт о *гармонии* конструкций, и, чтобы найти решение, конструктор атомного блока вспоминает о воздушных свойствах золотой арфы!

«Сами учёные, особенно физики, – отмечает Ролло Мэй, – повторяют, что творчество в науке связано *со свободой творчества в широком смысле слова*. Нет сомнения, что открытия в современной физике, которые нашли практическое применение в технике, в большинстве случаев произошли именно потому, что физики дали выход воображению и совершали открытия ради самих открытий (урановые стержни «слышатся» как благозвучный строй струн! – Е. М.)... Как психоаналитик, я могу лишь добавить, что мой опыт оказания помощи людям в постижении их собственного бессознательного доказывает существование такого же феномена: прозрение всегда связано не с «интеллектуальной истиной» или пользой, а с тем, что обладает прекрасной формой, которая дополняет то, что в нас неполно...» (из сборника «Мужество творить», российск. изд. 2008 г.).

А что поэты, художники или музыканты, могут ли они, в свою очередь, способствовать выявлению точных дисциплин, далёких от вольностей художнического воображения?

Отметим как факт: о новой науке *искусствоведении*, основанной на математических методах анализа, первыми заговорили не учёные, а искусствоведы, никаких точных дисциплин не изучающие. «Эстетически действенные явления – это информация определённого рода, – убеждён Ким Кривицкий, – это уже определённые «знаки», «язык»... Если даже при этом не будет смысловой нагрузки (например, при слушании пения соловья, созерцании заката или орнамента), всё равно воспринимающий получит эмоциональную информацию. Значит, в принципе, к искусству, ко всему эстетическому можно подходить с позиций теории информации... Каждый такой «код» в чём-то отличается от всех остальных, а в чём-то с ними схож. Существует принципиальная возможность точно определить, в чём именно заключаются особенности данного «кода» и найти для него соответствующий способ сопоставления, измерения» (из книги «Школьникам об эстетике», СССР, 1975 г.).

С одной стороны, восприятие едва постижимого, «виртуализированного» искусства способствует расслоению, текучести, многоконтекстности самого познавательного процесса. И в то же время теории искусства приходят к парадоксальному заключению, что художественное произведение есть «лишь развёрнутая заклиная формула, какое-то единство и неповторимо найденное сопряжение смыслов, сочетание слов и ритмов, властное заклясть бытие, реально овладеть им и чем строже, чем устойчивей эта формула, тем многообразней и динамичней воздействие» (Н. Бахтин, 1925 г.). С этих позиций как раз и можно «найти сопряжение» формул математики и искусства:

- понимаемый статистически, художественный объект может быть оправдан лишь как знак и символ;
- строгость формы есть точность магической формулы, единственно нужной;
- из этой формулы должно быть исключено всё, кроме неизбежного (из эссе Н. Бахтина «Пути поэзии», Франция, 1925 г.).

Чтобы избавиться от лишнего, нужно мыслить широко. Чтобы «сопрягать» искусство и науку, не следует страшиться парадоксов. И смелее отказываться от привычных представлений, когда «всё есть именно так, как кажется».

Восточное учение Агни Йоги рассматривает мысль как форму материализующегося в тонком мире сознания, и хотя земные ограничения сводят надземную мысль к человеческому слову, у Homo Sapiens остаётся шанс «пережить» столь грубую трансформацию пространственных энергий, ибо «в глубине сознания сохраняется отпечаток небесного иероглифа!» Тогда уже не «ветер поэтического смысла», не фикция какого-то «возвышающего обмана», а именно символ-знак, или *магическая формула*, «запускает» программу творческого прозрения!

«Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора, видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооружённая четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?» – удивляется пушкинский Импровизатор в «Египетских ночах» (Россия, 1835 г.).

«Царство порядка есть царство символов и знаков, – отмечает, спустя век после «романтического» Пушкина, французский поэт и эссеист Поль Валери (1871–1945) в предисловии к «Персидским письмам» Ш. Монтескьё (Франция, 1926 г.). – Не является ли и впрямь, своего рода суммой заклятий эта система, которая зиждется на письменных знаках, на власти слов, на действенных образах?»

«На чём основана письменность? – делает широкие обобщения, доходя до основ, философ Натан Бергсон. – На системе знаков, алфавите. Читая их сегодня, мы даже не вдумываемся в загадку их появления, в тайный смысл. А ведь если разобраться, то получится, что свой алфавит есть в каждом творении природы... Ведь наш мир построен из атомов, которые складываются в молекулы – точно так же, как буквы складываются в слова, слова – в предложения, предложения – в абзацы и т. д. Алфавитный принцип построения Вселенной проявляет себя во всём. Всё, что существует вокруг нас, можно описать при помощи буквенных формул. Самое яркое тому доказательство – книги, которые стоят на полке у вас дома. Эти книги могут быть написаны на разных языках – любой алфавит, по сути дела, служит лишь отражением того изначального кода, которым написана книга нашей Вселенной» (из книги «Каббала. Божественное откровение. Советы Истинного Пути», российск. изд. 2007 г.).

«Как говорится, – констатирует доктор философских наук А. Сухотин («Ритмы и алгоритмы», СССР, 1985 г.), – рисовальщик освобождает геометрию, а музыкант открывает простор цифрам... В самом деле, не приходится отрицать того, что творчество в искусстве опирается на некие количественные нормы, с которыми художник должен считаться...» И которые он *должен* претворять в жизнь! Так, Стефан Цвейг обратил внимание на чувственно-духовную зашифрованность «Божественной комедии» Алигьери Данте (1265–1321), где «каждый шов зацементирован, каждый размер сбалансирован, и вся обширная, как мир, композиция упорядочена согласно таинственным правилам каббалистической игры чисел: в «Божественной комедии» лишь отдельные, вырванные из целого куски можно читать, как читают стихи; всё в целом приходится изучать, вооружившись комментариями, приходится завоёвывать оружием филологии, теологии, истории, приходится исследовать, разгадывать, тратить, подобно учёным-дантологам, всю жизнь, чтобы проникнуть в неё» (из эссе «Данте», Германия, 1925 г.).

Знакомство поэта-символиста Валерия Брюсова (1873–1924) с миром стройной математической реальности даже «побудило его написать о ней настоящий гимн» (А. Сухотин, 1985 г.). Так появились строки о «царственных числах», вступая в область которых «объемлет нас непредсказанный трепет»:

Вам поклоняюсь, вас желаю, числа!
Свободные, бесплотные, как тени,
Вы радугой связующей повисли
К раздумиям с вершины вдохновенья...

(из стихотворения «Числа», август 1898 г.).

Таким образом, говоря о *типах* мышления, мы должны внести существенную поправку: исследователь должен быть *художником*, художник должен быть *исследователем*.

О сходстве в самом характере протекания творческих поисков писал, например, физик и популяризатор науки Сергей Капица (1928–2012), сын легендарного П. Капицы, и при-

ходил к выводу, что «расстояние между типом мышления учёного точных наук и образным мышлением художника... совсем не так велико, как это иногда представляют». Так, по «научной части» физик-теоретик Питер Хейн совместно работал с Н. Бором, сотрудничал с А.Эйнштейном, но в «творчестве вообще» был поэтом и архитектором – и, как служитель сразу нескольких муз, не предполагал, а свидетельствовал, что «творческий процесс в науке и технике – той же природы, что и в тех видах деятельности, которые называют искусством» (США, 1974 г.).

Под этими словами наверняка подписался бы Иоганн Гёте (1749–1832), как поэт-романтик написавший «Фауста» (1808–1832 гг.), а как учёный-естествоиспытатель обнаруживший «Опыт о метаморфозе растений» (1790 г.) и «Учение о цвете» (1810 г.). Свои научные труды он ценил даже выше литературных, готовый, казалось, отречься даже от своего поэтического гения! «Всё, что я сделал, как поэт, отнюдь не наполняет меня особенной гордостью, – признавался он, ввергая слушателя в недоумение. – Прекрасные поэты жили одновременно со мной, ещё лучшие жили до меня и, конечно, будут жить после меня. Но что я в мой век являюсь единственным, кому известна истина в трудной науке о цветах, – этому я не могу не придавать значения, это даёт мне сознание превосходства над многими» (из книги И.-П. Эккермана «Разговоры с Гёте», Германия, 1837–1848 гг.). Это «заблуждение» в истинности своего предназначения (сам поэт говорил о важности проникнуть в таинственную «мастерскую Бога») продолжалось десятилетиями. В полном веймарском издании сочинений Гёте (Германия, 1887–1919 гг.) его естественнонаучные работы занимают 14 томов!

«Напрашивается вывод, – констатирует академик Б. М. Кедров. – Если поэт, подойдя с эстетической стороны, может оценить труды естествоиспытателя, то и учёный в состоянии с научной стороны проанализировать художественное, в том числе поэтическое, произведение. В итоге всё глубже и всё полнее раскрывается то общее, что объединяет все виды творческой деятельности человеческого духа... то, как тесно переплетаются между собой научное и художественное творчество, сколько у них точек соприкосновения» («К очерку О. Мандельштама «К проблеме научного стиля Дарвина», СССР, 1980 г.).

И всё же до триумфа Универсального Человеческого Духа (по формуле «Мандельштам равен Дарвину»), пожалуй, далеко. Здесь остаются опасности как «левого» («лирики»), так и «правого» («физики») уклонов, ибо увлекаться, превознося свою стезю, свойственно многим.

«Почитайте науку чисел», – призывал Пифагор (ок. 580–500 до н. э.), автор знаменитой «Таблицы», с коей брался он прогнозировать все явления этого брэнного мира. А досадные несообразности? «Нет, – парировал Пифагор, – моя Таблица совершенна, а все пороки и преступления означают лишь ошибки в расчётах...» «При помощи чисел, – отмечает кандидат философских наук А. Милтс, – пифагорейцы стремились обосновать не только природные, но и этические, социальные и теологические понятия» (из книги «Гармония и дисгармония личности», СССР, 1990 г.).

В полемике спора горячие головы словно не замечали, что речь идёт о *магической* формуле, о попытке научного прогноза «без знания того, как надо делать», хотя и с чудодейственным *кодом* в руках... Не будем далее углубляться, каким образом *число* получало личностный характер, теряло своё вечное абстрактное начало. Однако процесс этот зашёл так далеко, что к разряду учёных, интуитивно постигавших сущность божественного миропорядка через посредство чисел, можно отнести даже Иоганна Кеплера (1571–1630) и Исаака Ньютона (1643–1727)!

Нет, видимо, правы те же древние греки, поставившие вопрос о *разделении* двух миров, чтобы на их специфике «вычленили» новые отрасли знания и «утончили суждение своё» о каждой из них. Однако нам, в век тотальной узкоспециализации, до глубинных пластов, открывающих тайну мироздания, так же далеко, как античным грекам. Объективной вели-

чиной бесконечность сопредельных миров науки и искусства не становится из-за *тайны творчества*. Так что уточним исходные позиции.

Чтобы овладеть логикой *обработки* открытия, Homo Sapiensу необходимо совершенствовать количественный метод накопления знаний («следить за повторностью некоторых идей, орошать их численностью» – П. Валери, 1896 г.). Логика же *совершения* открытия обрекает художника-творца-изобретателя «на деятельность в окружении огромного количества отвергнутых идей, проектов и экспериментов» (С. Иванов, 1976 г.). Именно критик устанавливает тот факт, что испытание на прочность способны пройти лишь немногие, но самые плодотворные идеи, и чем больше отвергнутых идей, тем, в принципе, лучше для чистоты эксперимента. В подтексте очевидного критик-новатор прежде всего усомнится: «А нужно ли нам то, что понятно всем?». Критик-педант, неуютно себя чувствующий в подтексте невероятного, скорее всего возразит: «Разве нам нужно то, что непонятно никому?»

И чтобы сделать правильный выбор, Человек Разумный должен сдать экзамен на Человека Творческого – «не только выбрать направление, овладеть секретами мастерства, инструментами познания, созданными и отточенными усилиями многих поколений, но и воспитать в себе терпение, добросовестность, способность удивляться, умение доверять интуиции и не доверяться ей, верить в результат и упорно искать его опровержение, способность прищипорить и обуздать фантазию, признать и исправить ошибку» (А. Мигдал «Поиски истины», СССР, 1983 г.).

Какой Компьютер, получивший *такой* алгоритм (пожалуй, главным камнем преткновения станет «умение доверять интуиции и не доверяться ей, способность прищипорить и обуздать фантазию»), способен выработать оптимально программу действий? Не сразу отыщется и Человек, который может воспринять «программу творчества» не только умом (тогда как избежать противоречий?), но и духом созидания (всё видится «в едином целом»). Если все это должны уметь делать мастерские *одного цеха*, то, прежде всего, они должны быть универсалами высшего класса! Как художник-творец Человек Творческий должен научиться ощущать красоту природы и красоту логических построений. Как логик, поднимающийся до высот философа-творца – осмыслить «эволюцию духа» в позитивной фазе своего развития: от трактовки сознания как «целесообразно организованной системы атомов с функцией белково-нуклеиновых сообществ в нейронах головного мозга» до осознания «высокого эволюционного цикла, отведённого Человеку программой Космического Разума». Впрочем, всё больше экспертов видят в этом не противоречие разных научных школ (одна парадигма кажется слишком приземлённой, другая – неоправданно идеалистичной), а «механизм» глобального всеохватывающего Плана, оказывающего на Человека, эту пылинку Космоса, фатальное по своей непреодолимой силе влияние: и резервуар космической энергии не имеет осознаваемых пространственных координат, и её «истечение» в виде неких энергетических «мыслесодержащих волн» не поддаётся человеческому определению...

Но если всё предопределено – и даже без нашего осознания, – то каким же образом? «Как догадка превращается в прочно установленную научную истину?» (А. Мигдал, 1983 г.). «В чём секрет удачи великих изобретателей? В чём их сила? Чем они брали?» (В. Орлов, 1964 г.).

Почему Человек смеет так дерзко, со смелостью самонадеянной, утверждать: «Наши теории всё больше окрашены светом абсолютной истины; развитие науки лишь уточнит их и очертит круг охватываемых ими явлений» (Е. Парнов, 1967 г.)? Почему исследователь вдруг *знает* результат до того, как он приступит к опытам? Почему художник вдруг *видит* картину до того, как он наложит на холст первый мазок? Почему, наконец, писатель вдруг *находит* своих героев до того, как он взял в руки перо и придвинул к себе лист бумаги?

Частности не проясняют общее. Непонятным остаётся сам «механизм» творчества. Каким образом Homo sapiens «попадает» на своё информационное поле? И как он делает

свой следующий шаг, чтобы реализовать потенциал, заложенный в «плане» вселенской эволюции?

«Гении обладают редкой способностью не только «догадываться» и «думать», но *знать и верить*, – полагал английский историк Томас Карлейль (1795–1881). – В то время как другие, ослеплённые одной наружной стороной вещей, бесцельно носились по великой ярмарке жизни, они рассматривали сущность вещей и шли вперёд как люди, имеющие перед глазами путеводную звезду и ступающие по надёжным тропам» (из книги «Люди и герои», Великобритания, 1840 г.).

«Такие люди предупреждают своих современников, – пишет старший современник Карлейля английский литератор Исаак Д'Израэли (1766–1848) – они сознают свою творческую способность прежде, чем получают в этом признание со стороны медлительной публики. Эти люди стоят как будто на высотах Олимпа, и солнце светит для них в то время, когда ещё на равнинах оно не всходило» (из трактата «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.).

Не на равнине, а на высотах Олимпа; не на ярмарке жизни, а на предначертанной стезе. И *впереди* своих современников. Да *вместе* с ними он просто не может! Не отвечая законам «общества большинства», художник-творец реализует своё *субъективное* устремление. Нетерпение таланта «выламывает» его из обычной среды. Призвание гения даёт ему внутренний импульс не к приумножению материальных благ, но к постижению гармонии мира. Способность творчества – это и новый взгляд на мир, и «сильная, негибкая, всегда пульсирующая воля, приводящая в действие все природные задатки, приобретённые и развитые навыки личности» (Н. Гончаренко, 1991 г.).

Но из каких глубин или высот пред-сознания художник-творец черпает уверенность в своём предназначении, почему он так спокоен, едва ступив на избранную стезю, когда сама судьба сулит ему тернистый путь пророка-изгнанника, когда обрекает его на ненависть толпы, ослеплённой одной наружной стороной вещей? «Один против всех!» И только, пожалуй, одно предвестие избранничества: «Я знаю, что могу творить!»

Уверенность, «основанная ни на чём», действительно, шокирует всех благоразумно мыслящих, привыкших основывать свои утверждения на жизненном опыте. Говоря же, что природа его «намного выше обыкновенной» художник-творец не только высказывает непоколебимую уверенность «в справедливый суд будущего», но и делает это с «пугающей воинственностью, дразнящей, задиристой агрессивностью» (Е. Евтушенко). И чтобы вконец уязвить современников, остающихся в своём времени уходящем, художник-творец словно бросает им вызов: «Крылья моего духа поднимут меня высоко над миром» (Т. Кампанелла); «Я вижу, что век мой ещё не созрел до понятия моего творения» (Ш. Монтескьё); «Природа моя приближается к бессмертным духам» (Дж. Кардано); «Знаю и твёрдо убеждён, что имя моё займёт в истории несколько страниц!» (К. Рылеев); «Моя душа видит великие вещи, неведомые никому» (Я. Гельмонт); «Клянусь дьяволом, я высосу некоторое количество жизненной крови из загадок Вселенной!» (А. Байрон-Кинг); «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!.. Меня хватит на 150 миллионов жизней...» (М. Цветаева); «Будущее принадлежит декадентству... будущее найдёт достойного вождя. А этим вождём буду Я! Да, Я!» (В. Брюсов).

Согласимся, что проявление «вождизма» есть крайнее выражение «нетерпения творчества». Однако «дар нездешний» удивляет, прежде всего, самого художника-творца. Любопытно, что даже в минуты полного торжества Наполеон I (1769–1821) не переставал думать о *возмездии*! Сила, подталкивавшая его к какой-то неведомой цели, казалась ему не только охранительной, но и исполняющей волю Рока. Потому и цель была *неведома*. Он знал, что неотвратимо стремится к «неведомой цели». «Когда я её достигну, и моя миссия будет выпол-

нена, – говорил этот властелин полумира, – достаточно будет малейших усилий, чтобы сразить меня».

Художник-творец готов заменить меч на перо или кисть, чтобы так же *неотвратимо* подняться в своей области во весь рост, почувствовать на себе печать гениальности и свершить грандиозное дело наполеоновских масштабов.

«Смелее! Невзирая на все слабости телесные, мой гений восторжествует!» – записывает в своем дневнике 25-летний Людвиг ван Бетховен (1770–1827). Накануне своего 25-летия Николай Гоголь (1809–1852) чувствует великую, торжественную минуту: «Нет, это не мечта... Я совершу... Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле Божество!»

Действительно, что, кроме Божества («Божественной Музы») может поднять до горных вершин? В экстазе творчества туда хочется попасть *любой ценой*, воздать хвалу любимым богам, какие только способны «отверзнуть вещие зеницы». И даже гений (способность к творчеству, но ещё не сам процесс) иногда хочется «обменять на путеводную звезду в тумане», о чём просил Валерий Брюсов (1873–1924), рано сгоревший в нетерпении своего таланта.

Сальвадор Дали (1904–1989) ставил вопрос ребром: «Разве не предназначен я самой судьбой свершать чудеса, да или нет?» – и утверждал, что плод дьявольских сюрреалистических экспериментов начального периода его жизни «вдохновлён самим Святым Духом» («Дневник одного гения», Испания, 1964 г.). Логика творческого человека неисповедима. Вспомним, как А. Байрон-Кинг, дочь поэта-классика и первый программист ещё докомпьютерной эры, клялась дьяволом, что найдёт законы Божественного мироустройства! Здесь в одном творческом процессе смешано всё – и «божеское», и «дьявольское» начало. А может быть то и другое необходимо художнику-творцу:

а) даёт ему чудесное прозрение среди горных вершин в минуты альтруистического по своей природе просветления;

б) искусом близкой цели манит в бездну, когда «дар нездешний» уже не отделим от гордыни ума.

Да, мало одних способностей. Испытание творчеством не проходят даже те, у кого они имеются. Сквозь «сито отбора» проходит только художник-творец. Если бы он, гонимый и отверженный, мог выбирать, то, возможно, пошёл бы по другому пути. Но это был бы случайный шанс, которого судьба ему не даёт. «В биографии любой, истинно великой личности, – отмечает классик биографического романа немецкий писатель Стефан Цвейг (1881–1942), – можно увидеть, как судьба – в юности ли, в зрелые ли годы – хватает этого человека, вырывает из его угла, из безопасного места, в котором тот скрывался, и швыряет, словно волан, куда-то в неизвестность. Все эти люди претерпели подобный крутой поворот, подобный побег, иногда, казалось бы, по своей воле, в действительности же всегда по воле судьбы – побег из ограниченности, из привычного состояния, отрываясь от корней... У всех великих людей было подобное неожиданное бегство из собственного буржуазного уюта, словно из темницы, все эти внезапные ставки на карту всего своего существования ради сильного, вызванного потребностью, заложенной в подсознании человека, – и какого мудрого! – поступка, который гонит художника в вечно далёкое, откуда он увидит время и мир, словно с далёкой звезды» (из эссе «Жизнь Поля Верлена», Германия, 1924 г.).

На каких высотах Олимпа, в каком вечно-далёком он ощущает себя, когда начинает творить? Каким видит время и мир со своей далёкой звезды? Что он откладывает на будущее, а что стремится сделать «здесь и сейчас», как будто его эпоха не может ждать лучших времён? Как он сам приближает эти лучшие времена, чувствуя в себе нетерпение «дара нездешнего»?

**Блок информации первый:
«Мир, видимый со своей далёкой звезды...»**

1. «Моя вера в справедливый суд будущего непоколебима...»

Учёные: астрономы, космисты, физики, зоологи, естествоиспытатели

• Тридцать лет не решался Николай Коперник (1473–1543) обнародовать главный труд своей жизни «Об обращениях небесных сфер» (1543 г.), но в предисловии выразил твёрдую уверенность в признательности потомков: «Чем нелепее кажется большинству моё учение о движении Земли в настоящую минуту, тем сильнее будет удивление и благодарность, когда вследствие издания моей книги увидят, как всякая тень нелепости устраняется наияснейшими доказательствами...»;

• Фрэнсиса Бэкона (1561–1656) не поняли и не оценили на родине: репутацию, но не славу, доставили ему его «История Генриха VII» и его «Опыты»; и только спустя много времени по смерти автора этих сочинений, английские писатели решились признать его авторитет и в науке... Ф. Бэкон понимал неизбежность этого обстоятельства и сам называл себя *слугою потомства*» (из трактата И. Д'Израэли «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1705 г.);

• «...Иоганн Кеплер выражается с убеждением в своей знаменитости: «Можно подождать знающего читателя целое столетие, если в течение 6-и тысяч лет явился только один подобный мне наблюдатель...» Этим Кеплер говорил, что его произведения оценят последующие века» (из трактата И. Д'Израэли «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.);

• Входя в науку, Жорж Кювье (1769–1832) был готов потрясти основы тогдашней зоологии. «Я не стану пускаться в тёмную метафизику, – писал он коллеге Пфаффу. – Мой путь – искать истину везде, где она может, где она хочет проявиться, – путь более долгий, но он вернее приведёт меня к цели...»;

• «После того, как в 1844 году Чарльз Дарвин (1809 – 1882) на 230 страницах впервые изложил свою теорию, он составил завещание, обращённое жене: «Я закончил труд о происхождении видов. Когда мир поймёт мои теории, наука сделает огромный шаг вперёд...» (из монографии «100 человек, которые изменили ход истории: Чарльз Дарвин», российск. изд. 2008 г.);

• «Умер Грегор Мендель (1822–1884) 6 января 1884 года, настоятелем того монастыря, где вёл свои опыты с горохом (стал основоположником науки о наследственности. – *Е. М.*). Не замеченный современниками, Мендель, тем не менее, нисколько не поколебался в своей правоте. Он говорил: «Моё время ещё придёт». Эти слова начертаны на его памятнике, установленном перед монастырским садиком, где он ставил свои опыты...» (из сборника Д. Самина «100 великих учёных», Россия, 2004 г.);

• «17 августа 1916 года постановлением Совета Министров СССР, подписанным Сталиным, Пётр Капица (1894–1984) был снят с должности начальника Главкислорода и с должности директора Института физических проблем (Москва) «за невыполнение решений Правительства о развитии кислородной промышленности в СССР, неиспользование существующей передовой техники в области кислорода за границей...» В письме к И. В. Сталину от 6 августа 1948 года П. Капица писал: «Из хода развития мировой техники становится всё очевиднее, что моя точка зрения на проблему интенсификации кислородом основных отраслей промышленности (горючее, металл и пр.) как на наиболее крупную из современных задач в развитии техники... становится общепризнанной... История учит, что в вопросах осуществления новой техники время неизбежно устанавливает научную правду, я и жду терпеливо того несомненного момента, когда всем будет неоспоримо ясно, что, когда 2 года тому

назад у нас было полностью закрыто моё направление работ, мы не только пошли по неправильному пути копирования изживших себя немецких установок высокого давления, но, главное, мы безвозвратно погубили своё родное, оригинальное, очень крупное направление развития передовой техники, которым по праву должны были гордиться. Тогда же «опала» с меня будет снята, так как неизбежно будет признано, что я был прав как учёный и честно дрался за развитие у нас в стране одной из крупнейших технических проблем эпохи...» (из статьи П. Рубинина «Время неизбежно устанавливает научную истину», СССР, 1989 г.).

«Неизбежное признание» пришло к П. Капице через 40 (!) лет, когда ему была присуждена Нобелевская премия по физике «за фундаментальные исследования в области физики низких температур». Однако уверенность Капицы в «неизбежное установление научной правды» произвела, по-видимому, впечатление даже на «отца народов». Во всяком случае, новых репрессий в адрес П. Капицы не последовало...»

Социалисты-утописты, психоаналитики

• «Как-то, за несколько лет до смерти, Шарль Фурье (1772–1837) – французский социалист-утопист. – Е. М. – с почти демонической гордостью написал о себе в «Оде на открытие социальных судеб»: «Лишь я один измерил глубину обширных планов Творца, я один – Его ученик-истолкователь, я один освободил человечество; есть ли герой, есть ли пророк, более меня достойный бессмертия? Твои сыны устроят мне грандиозные похороны и проводят в Пантеон мой прах, обременённый большей славой, чем прах Цезаря и Наполеона» (из сборника В. Степаняна «Жизнь и смерть знаменитых людей», Россия, 2007 г.). «В Северной Америке влияние Фурье на развитие прогрессивных социальных идей было столь значительным, что 30 – 40-е гг... 19 века называют «фурьеристским периодом» истории социализма в Америке (А. Брисбен, П. Годвин, Х. Грили и др.). Было создано более 40-а фурьеристских колоний. В России идеи Фурье уже в 1-й четверти 19 в. стали известны некоторым из декабристов и близким к ним представителям интеллигенции. В 30–40 гг. учением Фурье интересовались А. И. Герцен, Н. П. Огарёв. Выдающимися приверженцами Фурье были М. В. Петрашевский и петрашевцы. Идеи Фурье отразились в произведениях Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. Г. Чернышевского и др.» (из статьи И. Зильберфарба «Фурье», «Большая Советская энциклопедия», т. 28, СССР, 1978 г.);

• В марте 1913 года, в период самой яростной критики теории психоанализа, Зигмунд Фрейд (1856–1939) писал своему ученику и последователю Ш. Ференци: «Мы владеем истиной, в этом я так же уверен, как и 15 лет назад...»;

Писатели, поэты

• Обвинённый и в ереси, и в политическом заговоре, «гражданин города Солнца» Томазо Кампанелла (1568–1639) был приговорён к вечному заключению. Однако могучий бунтующий дух его не был сломлен. В одном из своих сонетов он писал: «Закованный в цепи, я всё-таки свободен; представленный одиночеству, но не одинокий; покорный, вздыхающий, я посрамлю своих врагов. Угнетённый на земле, я поднимаюсь в небеса с истерзанным телом и весёлой душой, и, когда тяжесть бедствия повергнет меня в бездну, крылья моего духа поднимут меня высоко над миром». После 25-летнего пребывания в неаполитанских тюрьмах, режим заключения учёного был смягчён, – ему даже удалось добиться разрешения на издание своих сочинений!;

• «Получив единодушное отвержение своего трактата «О Духе Законов» (Франция, 1748 г.), Шарль Луи Монтескьё (1689–1755) воскликнул: «Я вижу, что век мой ещё не созрел до понятия моего творения; но, тем не менее, оно должно быть издано!»;

• В письме к И. Дмитриеву (сентябрь 1825 г.), за восемь месяцев до своей кончины, Николай Карамзин (1766–1826) признавался: «Знаешь ли, что я со слезами чувствую при-

знательность к небу за своё историческое дело (главный труд жизни «История Государства Российского», 1003–1886 гг. – *Е. М.*)! Знаю, что и как пишу; в своём таком восторге не думаю ни о современниках, ни о потомстве; я независим и наслаждаюсь только своим трудом, любовью к отечеству и человечеству. Ну, пусть никто не читает моей «Истории»: она есть, и довольно для меня...»;

- «Еще мальчишкой Ганс Христиан Андерсен (1805–1875) рассказывал старушкам из богадельни, которую он часто посещал, что его сказки понравятся самому королю, и он даже придёт в гости к Андерсену. И что бы вы думали? И Фредерик VII, и Фредерик VIII действительно будут приглашать сказочника во дворец, а когда ему станет тяжело передвигаться, сами станут заходить к нему в гости...» (из сборника Е. Коровиной «Великие загадки мира искусства. 100 историй о шедеврах мирового искусства», Россия, 2010 г.);

- Роман братьев Эдмона (1822–1896) и Жюля (1830–1870) де Гонкур «Жермини Ласерте» (Франция, 1865 г.) стал вершиной их творчества, но вызвал общественное порицание. В Дневнике от 17 января 1865 года, на следующий день после выхода романа, они провозглашают о том, что «тверды в своих дерзаниях»: «Преходящий успех для нас ничего не значит... мы соединились и образовали неразлучную пару для того, чтобы добиться какой-то цели и результата... Наши произведения рано или поздно будут признаны...»;

- «Эмиль Золя (1840–1902) вспоминает о том времени, когда брюки его и пальто частенько оказывались в ломбарде, а он сидел дома в одной рубашке... Но он ни на минуту не сомневался в успехе; конечно, он не представлял себе ясно своего будущего, но был убеждён, что достигнет многого. Золя добавляет, что довольно трудно выразить это чувство уверенности в себе, и со скромностью определяет его таким образом: «Я верил не столько в своё творчество, сколько в успех своих усилий...» (из Дневника Э. и Ж. Гонкуров от 27 марта 1886 года);

- «В то время, когда в Союзе писателей (СССР, середина 1950-х гг.) шла суетливая возня вокруг золотых и серебряных медалей (Сталинские премии 1-й и 2-й степеней. – *Е. М.*), по Москве чеканно военной походкой ходил прекрасный поэт Борис Слуцкий (1919–1986), напечатавший только одно стихотворение, да и то в 40-м году. И, как ни странно, он был спокойней и уверенней всех нервничающих кандидатов в лауреаты. Оснований для спокойствия у него как будто не имелось. Несмотря на свои 35 лет, он не был принят в Союз писателей. Он жил тем, что писал маленькие заметки для радио и питался дешёвыми консервами и кофе. Квартиры у него не было. Он снимал крошечную комнатку. Его стол был набит горькими, суровыми, иногда по-бодлеровски страшными стихами, перепечатанными на машинке, которые даже бессмысленно было предлагать в печать. И тем не менее Слуцкий был спокоен. Он всегда был окружен молодыми поэтами и вселял в них уверенность в завтрашнем дне. Однажды, когда я плакался ему в жилетку, что мои лучшие стихи не печатают, Слуцкий молча выдвинул свой стол и показал мне груды лежащих там рукописей. Я воевал, – сказал он, – и весь прошит пулями. Наш день придёт. Нужно только уметь ждать этого дня и кое-что иметь к этому дню в столе. Понял?!» Я понял...» (из воспоминаний Е. Евтушенко «Преждевременная автобиография», ФРГ, 1962 г.).

Художники, графики, скульпторы

- «Хотя художники и публика холодно встретили его произведения, Джон Констебль (1776–1837) – английский живописец и рисовальщик. – *Е. М.*), чувствуя свою правоту и своё право на место в искусстве, оставался спокоен...» (из сборника Д. Самина «100 великих художников», Россия, 2004 г.);

- «Скульптор Марк Антокольский (1843–1902) не нажил богатства. Далеко не все и не всегда понимали художника. Незадолго до смерти, несмотря на обиды, он не впадал в уныние: «Если у нас не поймут меня сегодня, поймут завтра, послезавтра, когда-нибудь, а

поймут, – написал скульптор на клочке бумаги, – непременно поймут, в этом я убежден, в этом моя вера крепка, с этой верой я спокойно умру...» (из сборника В. Степаняна «Жизнь и смерть знаменитых людей», Россия, 2007 г.);

- «Мои силы иссякли слишком быстро, – пишет Винсент ван Гог (1853–1890) в последний год своей жизни, – но я предвижу, что, двигаясь в том же направлении, другие в будущем сумеют сделать бесконечно много хорошего...» (из письма к брату Тео, Сен-Реми, 10 сентября 1889 г.);

- Отвечая критикам его картины «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (Россия, 1878–1891 гг.), Илья Репин (1844–1930) объяснял, что он находится под *своим собственным* влиянием: «Я знаю, что я в продолжение многих лет, и прилежных, довёл, наконец, свою картину до полной гармонии в самой себе, что редко бывает, – и совершенно спокоен. Как бы она кому ни казалась – мне всё равно... И теперь хотя бы миллион корреспондентов «Times» разносили меня в пух и прах, я остался бы при своём; я глубоко убеждён, что теперь в этой картине не надо ни прибавлять, ни убавлять, ни одного штриха...» (из сборника И. Репина «Письма к писателям и литературным деятелям», СССР, 1950 г.).

Композиторы, музыканты

- «Ревниво относясь к своей профессиональной репутации среди современников, предшественники Людвига ван Бетховена (1770–1827) менее всего были озабочены своей репутацией перед потомками. Но для Бетховена особенно важной была его репутация в будущем, ибо творил он для вечности, глубоко убеждённый в том, что будущее скажет своё слово и воздаст по заслугам каждому. И Бетховен с горделивым достоинством готов был предстать перед судом вечности, уверенный в том, что искусство и истина будут свидетельствовать в его пользу. «Он понравится потом», – говорит композитор в связи с реакцией неприязни при первом исполнении одного из своих поздних квартетов, не заботясь об оценке современности» (Р. Роллан). По свидетельству Г. Брейнинга, Бетховен верил, что «в далёком будущем все его произведения воскреснут»... (из статьи А. Климовицкого «Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена. Методологические заметки», СССР, 1980 г.);

- «Моя вера в справедливый суд *будущего* непоколебима, – был убеждён Пётр Чайковский (1840–1893/), – Я заранее, при жизни, вкушаю уже наслаждение той долей славы, которую уделит мне история русского искусства...» (из переписки П. И. Чайковского. Собрание сочинений, т. VII, СССР, 1959–1981 гг.);

- «В Девятой и неоконченной Десятой симфониях (1910–1911 гг.), а также в «Песни о Земле» (1909 г.) Густав Малер (1860–1911) попытался отобразить своё прошлое, в котором было немало разочарований и ударов судьбы... Уверенность в посмертном земном будущем и убеждённость в том, что его музыка уже в этой его жизни есть «предвидение будущего», позволяет понять, почему Малер порой столь индифферентно реагировал на безграмотную или разгромную критику и объяснял это такими словами: «Моё время ещё впереди – у меня масса времени, я могу подождать, живой или мёртвый, это всё равно...» (из книги А. Ноймайра «Музыканты в зеркале медицины», Австрия, 1995 г.);

- Критики отмечали, что после «Весёлой вдовы» (1905 г.) и «Графа Люксембурга» Франц Легар (1870–1948) стал писать одни «оперетки». Когда его обвинили в том, что он «вконец исписался или исчерпал жанр», композитор ответил: «Оперетта не умирает... Умирают только те, кто не умеет с ней обращаться, – любители штампов и эпигоны. Каждый настоящий художник – первопроходчик, пробивающий туннель через тёмные горы к свету. Новый материал, новые люди, новые формы! Я – человек настоящего времени, а всё нынешнее время не что иное, как большая мастерская для следующего поколения. Оно перестраивает драму, роман, комедию, почему бы не оперетту?.. Есть только одна инстанция, перед

которой я склоняюсь, – это моя совесть. В остальном я позволяю себя ругать и хвалить и делаю то, что должен...»

2. «Природа моя выше обыкновенной...»

- «Джероламо Кардано (1501–1576), математик, философ и врач, писал, обращаясь к потомству: «Природа моя выше обыкновенной человеческой субстанции и приближается к бессмертным духам»;

- Харменс ван Рейн Рембрандт (1806–1669) не мог объяснить природу своего таланта, но был уверен в своём предназначении: «То, что я хочу и пытаюсь сделать, настолько выходит за рамки обычного, что я либо велик, либо смешон. Либо я новый Микеланджело, либо осёл. Середины быть не может...»;

- «Будучи ещё очень молодым, американский философ-самоучка Бенджамин Франклин (1706–1790) питал возвышенное уважение к своему моральному и литературному превосходству. «Около этого времени, – говорит Франклин, – я составил смелый и трудный проект, как достигнуть морального совершенства».

И он же заключает торжественным уверением: «Потомство моё должно знать, что один из его предков достиг истинного счастья в жизни...» (из трактата И. Д'Израэли «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.).

- Император Наполеон I (1769–1821) фанатично верил в своё избранничество. «Я чувствую, как что-то подталкивает меня к неведомой цели, – говорил он. – Когда я её достигну, и моя миссия будет выполнена, достаточно будет малейших усилий, чтобы сразить меня. А до тех пор мне ничего не грозит – ни в Париже, ни в бою... Моя звезда хранит меня...»;

- Русский поэт, декабрист Кондратий Рылеев (1795–1826) сделал страшное, пророческое признание: «Для меня решительно всё равно, какую бы смертью ни умереть, хотя бы быть повешенным; но знаю и твёрдо убеждён, что имя моё займёт в истории несколько страниц!» (из сборника «Писатели-декабристы в воспоминаниях современников», СССР, 1980 г.);

- Двадцатилетний Оноре Бальзак (1799–1850) писал: «Я убежден, что мне предстоит выразить некую идею, создать систему, заложить основы науки... «И он решил не отступать... В его нищенском кабинете стоит на камине единственное украшение – гипсовая статуэтка Наполеона I, быть может, чей-то подарок, быть может, он сам её где-то подобрал. И Бальзаку кажется, что взор завоевателя Вселенной направлен на него. Он принимает этот вызов, берёт клочок бумаги и пишет: «Что он начал мечом, я довершу пером». И приклеивает свой девиз к камину. Пусть призыв – осмелиться на грандиозное деяние, сравниться с величайшим человеком всех времен – всегда будет перед его глазами. И полный такой же решительности, как он, усаживается Оноре Бальзак за письменный стол, чтобы с пером – своим оружием – и несколькими стопами писчей бумаги – своими боеприпасами – завоевать Вселенную... Теперь он приближается к 30-ти годам... Он познал людей, наблюдая их... Чудовищная затаённая мощь вынуждена найти для себя такие масштабы воздействия, какие доселе не были известны в литературе. Безмерное станет его мерой, беспредельное – его пределом...» (из книги С. Цвейга «Бальзак», Великобритания, 1940 г.). «У Бальзака созревает грандиозный план: написать многотомную «Человеческую комедию». 20 лет своей жизни посвятил он осуществлению этого плана» (из книги Т. Иванюк «Творчество и личность», Россия, 2006 г.);

- Писатель Стендаль был закоренелым скептиком, а Анри Мари Бейль (1783–1842), скрывавшийся под этим псевдонимом, оставил такое романтическое признание: «Я не начал писать до 1806 года, пока не почувствовал в себе гениальности...»;

- В 1796 году Людвиг ван Бетховен (1770–1827) записывает в своём дневнике: «Смелее! Невзирая на все слабости телесные, мой гений восторжествует... Двадцать пять лет! Вот они

и пришли! Мне двадцать пять лет... В этот самый год мне как человеку должно подняться во весь рост...»;

• Накануне своего 25-летия Николай Гоголь (1809–1852) писал: «Великая, торжественная минута!.. Нет, это не мечта. Это та роковая, неотразимая грань между воспоминанием и надеждой... Что же ты так таинственно стоишь предо мною, 1834-й? Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами?... Я совершу... Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле Божество! Я совершу... О, поцелуй и благослови меня!»;

• В дневнике от 4 марта 1893 года Валерий Брюсов (1873–1924) записывает: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу её: это декадентство... будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдёт достойного вождя. А этим вождём буду Я! Да, Я!..»;

• В мемуарах «Кругосветное путешествие» (Франция, 1925 г.) Ромен Роллан (1866–1944) делает несколько неожиданное обращение: «Я настоятельно прошу читателя не обманываться кажущейся гордыней моих слов... Чтобы я мог с подлинным совершенством осуществить свои замыслы, поколению, породившему меня, надо было бы готовиться ещё целое столетие...»;

• Августа Ада Байрон-Кинг (1815–1852), дочь поэта Дж. Байрона и первый программист, знавший об алгоритме задолго до рождения самого этого термина, говорила о самой себе: «Клянусь дьяволом, не пройдёт и 10 лет, как я высосу некоторое количество жизненной крови из загадок Вселенной, причём так, как этого не смогли бы сделать обычные смертные умы и губы. Никто не знает, какие ужасающие энергия и сила лежат ещё не использованными в моём маленьком гибком существе...»;

• В трудный период послевоенной разрухи, оценивая, уже на пороге старости, свою прежнюю деятельность как «работу среднего учёного» Владимир Вернадский (1863–1945) записал своём дневнике: «Я ясно стал сознавать, что мне суждено сказать человечеству новое о том учении, о живом веществе, которое я создал, и что это есть моё призвание, моя обязанность, наложенная на меня, которую я должен проводить в жизнь, как пророк, чувствующий внутри себя голос, призывающий его к деятельности. Я чувствовал в себе демон Сократа. Сейчас я сознаю, что это учение может оказать такое же влияние, как и книга Дарвина, и в таком случае я, нисколько не меняясь в своей сущности, попадаю в первые ряды мировых учёных...» (запись от 27 февраля 1920 г.);

• «Ещё в молодости выдающийся психолог Борис Теплов (1896–1965) сформулировал для себя определённые цели и на протяжении всей своей жизни шёл к их достижению. Обращаясь к его научным достижениям, можно с полным основанием сказать, что намеченные цели были им достигнуты. Вот фрагменты его дневников: «Честолюбия вообще у меня нет вовсе, а честолюбие к научной известности огромное. К судьбе Ленина, Наполеона, Веры Лигнер, Форда, наркома, министра, героя – никакой зависти; к судьбе Бугаева (математика), Павлова, Лебедева (физика) и даже других гораздо меньших, – самая глубокая и неизбежная. И странно – чувство права на неё и возможности достижения. Хотя мне уже 34 года, а большого научного таланта за собой не признаю. Есть способности и безусловная толковость...» (из книги Т. Иванюк «Творчество и личность», Россия, 2006 г.);

• Сальвадор Дали (1904–1989) в «Дневнике одного гения» (Испания, 1964 г.) признаётся, что вдохновлён самим Святым Духом: «Меня никогда не покидает ощущение, что всё, что связано с моей персоной и с моей жизнью, уникально и изначально отмечено печатью избранности, цельности и вызывающей яркости... Можно ли сомневаться, что всё, что со мной происходит, имеет какой-то высший, исключительный смысл?... Заратустра Ницше казался мне героем грандиозных масштабов, чьим величием души я искренне восхищался,

но в то же время он сильно компрометировал себя в моих глазах теми детскими играми, которые я, Дали, уже давно перерос. Настанет день, и я превзойду его своим величием!.. Фанатичный рационалист, я один знал, чего хочу... Эту миссию мог выполнить лишь единственный Испанец, уже давший миру самые дьявольские и страшные открытия, которые когда-либо знала история. На сей раз он призван был подчинить их своей воле, изобрести их метафизическую геометрию... Мой нынешний ядерный мистицизм есть не что иное, как вдохновлённый самим Святым Духом плод дьявольских сюрреалистических экспериментов начального периода моей жизни... Разве не предназначен я самой судьбой свершать чудеса, да или нет?»;

• Ю. Григорьев, один из близких друзей Василия Шукшина (1929–1974), вспоминал об этом, пожалуй, самом странном, однокурснике по ВГИКу: «Запомнился один разговор у нас на кухне. Мы тогда поздравляли шукшинского однокурсника Андрея Тарковского, который вернулся с Венецианского фестиваля, где получил «Золотого льва» за «Иваново детство» (1962 г.). Устроили весёлое застолье. Но один Шукшин сидел молча, играя желваками. И вдруг говорит: «Ребята, а я ведь вас всех обойду! И тебя, Андрюха, и тебя, Ренитка, и тебя, Юрка». Андрей опешил, но быстро нашёлся: «Вась, да зачем тебе нас обходить? Мы тебя любим! Расступимся и пропустим – иди ради Бога!» – «Нет, – сказал Шукшин, погрозив кулаком. – Вы сопротивляйтесь. Я не люблю, когда мне зажигают зелёный свет!»...» (из интервью Ю. и Р. Григорьевых для газеты «Московская среда», Россия, 2004 г.);

3. «Моя душа видит великие вещи...»

• Приближаясь к своему смертному часу, фламандский химик Ян Батист Гельмонт (1580–1644) говорил: «Мы, как пчёлы, готовим мёд не для себя! Моя душа видит великие вещи, неведомые никому; а между тем меня скоро заруют, как существо, совершенно бесполезное в этом мире...»;

• «Мой мозг – нечто большее, чем просто смертная субстанция; я надеюсь, что время покажет это...» (из письма Августы Ады Байрон-Кинг, 1815–1852, к программисту Ч. Бэббиджу, Великобритания, 1851 г.);

• «В моём мозгу – кабинеты и палаты, полные книг и картин старых времён, которые я написал за бесконечные века до моей смертной жизни» (из письма поэта и художника Уильяма Блейка, 1757–1827, к скульптору Дж. Флакману, Великобритания, 1802 г.);

• «Если бы я мог понять те гипнотические картины, которые мне присылаются, я бы имел ключ к Вселенной» (из книги Сальвадора Дали, 1904–1989, «Дневник одного гения», Испания, 1964 г.);

• «Я не подслушиваю, я выслушиваю... В иные минуты передо мной вскрыты все черепные крышки и грудные клетки, обнажая мозги и сердца...» (из переписки Марии Цветаевой, 1892–1941);

• «Я могу сказать, что добился победы... Мне будет дозволено *обладать истиной, сокрытой в душе и теле*» (из эссе поэта Артюра Рембо, 1854–1891, «Одно лето в аду», Франция, 1873 г.);

• Из эссе Виктора Гюго (1802–1885) «Философия жизни» (Франция, 1875 г.): «Вы говорите, что душа – это только результат воздействия телесных сил?... Полвека я записываю свои мысли в прозе и стихах; история, философия, драмы, романы, предания, сатиры, оды и песни – я всё перепробовал. Но я чувствую, что не сказал и тысячной доли того, что есть во мне...»;

• В эпистолярном творчестве Александра Блока (1880–1921) имеются свидетельства того, как он утверждался «как художник»: «Я знаю, что должен и имею возможность найти профессию и надежду в творчестве, и что надо взять в руки молот...» (из письма к матери, Петербург, 9 декабря 1907 г.); «День значительный. Чем дальше, тем твёрже я «утверждаюсь», «как художник». Во мне есть инструмент, хороший рояль, струны натянуты...» (из Дневника от 11 февраля 1913 г.); «Я знаю при этом, что дело моё, которое я делаю, требует, чтобы я был именно таким, а не другим» (из письма к С. Тутолминой, Петербург, 1915 г.). И та же уверенность в своём избранничестве – в поэтическом творчестве Александра Блока:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!..

• «Может быть, и не о себе писала Анна Ахматова (1889–1966), но мы можем смело отнести и к ней слова: «С детства была крылатой...» (из книги Н. Гончаренко «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.).

4. «Музы всё ещё ведут меня по жизни, как святые заступницы...»

Учёные: физики, конструкторы, археологи, исследователи географии Зёмли

• «Жану Франсуа Шампольону (1790–1832), младшему из двух сыновей небогатого книготорговца из маленького французского городка Тижака, было 11 лет, когда впервые в Гренобле, в доме префекта Жозефа Фурье – знаменитого математика, участника египетского похода Наполеона, увидел он иероглифы, и в тот миг страстное, острое желание разгадать тайну древних значков пронзило его, и непонятная восторженная уверенность, что он сделает это, овладела им – он рассказывал об этом сам много лет спустя...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.). «Шампольон изучает всё, что касается Египта. В лицее он начинает работу над многотомным трудом «Египет при фараонах». В 16 лет, через четыре года после окончания лицея, Шампольон делает доклад в Гренобльской академии и избирается её академиком. В 19 лет он профессор истории Гренобльского университета, в 24 года – автор двух томов труда, начатого в школьные годы. А ещё позже Шампольон реализовал своё страстное желание – он разгадал иероглифы» (из книги В. Чурбанова «В чьих ранцах маршальские жезлы, или Несколько правил развития способностей», СССР, 1980 г.);

• «В 1829 году 7-летний Генрих Шлиман (1822–1890), заучив чуть не наизусть всё, что написано о Трое и Троянской войне во «Всемирной истории для детей» Эррера, заявил: «Когда я вырасту большой, я найду Трою и сокровища царя Приама». Всю свою богатую самоотверженный трудом и приключениями жизнь Шлиман ни на миг не переставал верить в достоверность гомеровской Трои и не отступал от намеченной цели. Вместе со своей женой и верной помощницей Софией Энгастроменос Шлиман открыл Трою, откопал несметные сокровища царя Приама и показал их всем: и тем немногим, кто верил в его энергию и успех, и тем многим, кто не хотел верить в это «чудо»...» (из книги Е. Лихтенштейна «Слово о науке: Афоризмы. Изречения. Литературные цитаты», СССР, 1981 г.). «Гомер и Шлиман попирали время: разделённые тысячелетиями, они встретились в городе царя Приама. Мальчик, поверивший поэту на всю жизнь, выполнил клятву детства: «Я раскопаю Трою». В устах сына бедняка пастора из крохотной немецкой деревушки эти слова звучали несравненно более фантастично, чем для школьника наших дней клятва: «Я буду жить на Марсе»...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

• «Покоритель Южного полюса и выдающийся исследователь Арктики норвежец Руал Амундсен (1872–1928) определил себя как полярного исследователя очень рано – ещё мальчиком. «Быть может, – писал он, – во мне заговорил идеализм молодости, часто увлекающий на путь мученичества, и он-то заставлял меня видеть в самом себе «крестоносца» в области полярных исследований... Прекрасные объяснения! Но почему путь мученичества звал Амундсена именно в вечные льды – мало ли других «неприятных вызовов» терпит человечество? Разве бессилие перед землетрясениями или голодом меньше гнетёт сознание людей, чем неизведанность полярных окраин нашей планеты? На вопрос, почему Амундсен стал именно исследователем Севера, ответить невозможно – он им родился, льды и снега – его судьба» (из книги В. Чурбанова «В чьих ранцах маршальские жезлы, или Несколько правил развития способностей», СССР, 1980 г.).

• «Юный Альберт Эйнштейн (1879–1955) писал своей невесте, проявлявшей нетерпение и желание поскорее вступить с ним в брак (что вскорости и произошло): «Ты не должна завидовать судьбе своих подруг. Я лучше всех! Имей терпенье. Ты убедишься в том, когда я добьюсь удачи». Это из недавно опубликованных Принстонским университетом неизвест-

ных писем Эйнштейна...» (из книги Н. Гончаренко «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.);

- «От планера и до космических ракет с человеком на борту – таков путь Сергея Королёва (1906/07–1966). Его пройти можно было, только опираясь на всю сумму знаний накопленных человечеством, и при этом до самозабвенности увлекаясь проблемами, материальная сущность которых для окружающих была столь же прозрачна, как и нереальна, – конец этого бесконечно трудного пути в неизвестное видел лишь один человек – С. П. Королёв. Но он к тому же не только видел, но и знал, физически представляя все средства и способы достижения цели...» (из статьи Ч. Пило «Чувство в искусстве и науке», СССР, 1982 г.).

Служители церкви, философы

- «Епископ Римский св. Дамас I (годы понтификата 366–384), узнав о благочестивой и примерной жизни семейства Амвросия, не раз посещал их. В жизнеописании христианского святителя Амвросия Медиоланского (ок. 334–397) упомянут связанный с этим легендарный случай из его детства. Когда в родительский дом явился св. Дамас, домочадцы обыкновенно подходили под благословение и целовали ему руку. Отроку Амвросию понравился этот обычай, и он каждый раз после ухода Папы подходил к домашним и подставлял им свою руку со словами: «Целуйте! Это так нужно. Разве вы не знаете, что я тоже буду епископом?» Эти слова, по мнению деесписателя Амвросия, были внушены ему Духом Божиим, Который готовил его для папства» (из книги П. Таранова «Сокровищница дерзаний. Мост в неизвестное. Цепочка путеводных огней», Россия, 2000 г.);

- Освоив ремесло оптика, чтобы «иметь средства на прокорм», Бенедикт Спиноза (1632–1677) считал себя философом от Бога. «Я вовсе не претендую на то, что открыл наилучшую философию, но я знаю, что постигаю истину», – говорил он с уверенностью человека, уже подводящего итог своей жизни.

Писатели, поэты

- Из письма Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822) к Т. фон Гиппелю (Германия, сентябрь 1805 г.): «Слишком часто жизненный путь художника именно таков, что подавляет его, но не способен задавить... Музы всё ещё ведут меня по жизни как святые заступницы и покровительницы; им предаюсь я целиком»;

- Вспоминая шумный успех романа «Страдания молодого Вертера» (Германия, 1774 г.), Иоганн Гёте (1749–1832) свидетельствовал, что уже с первой же строки он имел программу всей своей жизни: «Так начался путь, с которого я уже не сошёл на протяжении всей моей жизни... Всё доселе мною опубликованное – не более как разрозненные отрывки единой большой исповеди...» Признание предопределённости слышится и в его стихах:

Я один, и я уверен,
В том, что не пойду с толпой.
Может быть, мой путь неверен,
Но зато он только мой...

- Русский поэт-лирик Евгений Баратынский (1800–1844) «был склонен смотреть на весь мир сквозь мрачное стекло» (В. Брюсов), но твёрдо знал, что его истинное место – среди пиитов:

В дни безграничных увлечений,
В дни необузданных страстей
Со мною жил превратный гений,

Наперсник юности моей.
Он жар восторгов несогласных
Во мне питал и раздувал...

• В лирических стихах последней поры своей жизни (1827 г.) русский поэт Дмитрий Веневитинов (1805–1827) признавался:

Я чувствую, во мне горит
Святое пламя вдохновенья...»;
«Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!
Тебе всё чувствовать дано,
Но жизнью ты не насладишься...

• «Михаил Лермонтов (1814–1841) рано поверил в свое высокое предназначение, долго и серьёзно готовился к тому, чтобы стать настоящим поэтом. В начале своего поэтического поприща 18-летний поэт писал:

Нет, я не Байрон, я другой,
Ещё не ведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русской душой...

(из книги Т. Иванюк «Творчество и личность», Россия, 2005 г.);

• Тридцатилетним начинающим писателем Ганс Христиан Андерсен (1805–1875) приехал в «столицу мира» Париж и... оказался среди многих восторженных почитателей Виктора Гюго. С придыханием он попросил у него автограф. Тот не отказал, но поставил свою подпись *сверху* чистого листа. Придя домой, Андерсен записал в своём «Дневнике»; «Гюго не знает меня и принимает меры к тому, чтобы его имя не было подписано под чем-нибудь, что могут приписать ему! Но я, я никогда бы себе не позволил подписывать чужие строчки, даже чтобы получить гонорар побольше. Зачем? Мне хватает и работоспособности, и воображения. И я сам вскоре стану известным писателем. Передо мной будут снимать шляпу мэры и мэтры». «Шёл 1843 год. Через несколько лет датчанин сравнялся с французом в своей всемирной славе и вспоминал этот случай как забавный анекдот... Место Ганса Христиана Андерсена, великого сказочного «фрика», не занято никем по сей день...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудаки», Россия, 2009 г.);

• «По строгому предписанию отца Жюль Верн (1828–1905) должен был стать правоведем, и он им стал, окончив в Париже Школу права и получив диплом, но в адвокатскую контору отца не вернулся, соблазненный более заманчивой перспективой – литературой и театром... В этом состоянии литературных попыток, ожиданий и предчувствий он добрался до 27-летнего возраста... В конце концов отец стал настаивать на том, чтобы он вернулся домой и занялся делом, на что Жюль Верн ответил: «Я не сомневаюсь в своём будущем. К 35 годам я займу в литературе прочное место». Прогноз оказался точным...» (из очерка Л. Калюжной «Жюль Верн», Россия, 2009 г.);

• Уверенность в своём предназначении слышится и в словах венгерского поэта Шандора Петёфи (1823–1849):

Мне ничего не надо говорить,
Я сам я знаю, где мне надо быть:

Здесь, выполняя миссию свою,
Я как в аду, не только что в бою!

• Живя в полном уединении, американская поэтесса Эмили Дикинсон (1830–1886) была убеждена, что «душа всегда должна оставаться открытой и готовой воспринять опыт экстаза?»:

Никогда не видела степей,
Никогда не видела морей,
Никогда не говорила с Богом,
Не была на небесах,
И, всё-таки, знаю дорогу —
Наверное, мне карта дана...

• «Иван Бунин (1870–1953) с детства был уверен в собственном призвании: «Вообще о писателях я с детства, да и впоследствии довольно долго, мыслил как о существах высшего порядка. Самому мне, кажется, и в голову не приходило быть меньше Пушкина, Лермонтова, — благо лермонтовское Кропотово было в 25-и верстах от нас, да и вообще чуть не все большие писатели родились поблизости, — и не от самомнения, а просто в силу какого-то ощущения, что иначе и быть не может». Он писал в повести «Жизнь Арсеньева» (1930 г.), во многом автобиографической: «В мою душу запало твёрдое решение... стать «вторым Пушкиным или Лермонтовым», Жуковским, Баратынским, свою кровную принадлежность к которым я живо ощутил, кажется, с тех самых пор, как только узнал о них, на портреты которых я глядел, как на фамильные... (из книги Т. Иванюк «Творчество и личность», Россия, 2003 г.);

• В своём первом сборнике «Вечерний альбом» (Россия, 1912 г.) 20-летняя Марина Цветаева (1892–1941) писала:

Разбросанным в пыли по магазинам
Где их никто не брал и не берёт!
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд.

«Пугающая воинственность, дразнящая, задиристая агрессивность» (Е. Евтушенко) слышится и в следующих строках:

Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник, — я знаю ремесло.

У Цветаевой была своя святая заповедь: «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!», «Меня хватит на 150 миллионов жизней»...

• Из воспоминаний Мариэтты Шагинян (1888–1982, «Человек и время», СССР, 1982 г.): «Я всегда хотела писать (отдавать свои мысли, свой опыт), всегда знала, что буду писать; каракулила углём на обоях с 4-х лет, инстинктивно училась самовыражению, где и как могла с ранней молодости...»;

• «Четырёхлетняя моя Маруся (Марина Цветаева, 1892–1941. — Е. М.), — записала в своём материнском дневнике Мария Александровна, — ходит вокруг меня и всё складывает слова в рифмы, — может быть, будет поэт?»...» (из книги А. Павловского «Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой», СССР, 1989 г.);

• «Владимир Высоцкий (1938–1980) не был в особом почёте у властей, хотя снимался в фильмах и играл в театре. Нуждался ли он в официальном признании? «Мне пришлось слышать его телефонный разговор с кем-то «от печати», – рассказывала Нина Максимовна Высоцкая. – Володя повесил трубку и сказал: «Вот, мамочка, не хотят меня печатать, но я знаю – пусть после смерти, но меня печатать будут!»...» (из сборника И. Мусского «100 великих кумиров XX века», Россия, 2007 г.).

Художники, композиторы

• В самый трудный период своего становления, когда жизнь «шла под знаком страстной суровой аскезы» (1928–1930 гг.), Сальвадора Дали (1904–1989) не оставляла уверенность в правильности избранного пути. «Картины мои никто не покупал, – признавал он в книге «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» (США, 1941 г.) – но я изо дня в день твердил: «Терпение и ещё раз терпение! Надо продержаться. В конце концов упорство и фанатизм возьмут своё. Да, это трудно, долго, но уж зато когда мы выкарабкаемся, вся эта грязноухая богема, все эти серые мышки и мокрые лягушки падут к моим ногам вкупе со всеми прелестями розовощёкого благополучия»...»;

• «Ещё во времена учёбы Франц Шуберт (1797–1828) доверительно говорил своему другу Шпауну: «Иногда мне кажется, где-то в глубине души и, что из меня что-нибудь получится! Хотя его известность значительно выросла, и он получил признание, 1826 год принёс Шуберту достаточно разочарований. Его финансовое положение значительно ухудшилось... Как он представлял себе материальную обеспеченность своей творческой независимости, видно из его высказывания Йозефу Хюттенбреннеру – своей правой руке: «Меня должно содержать государство, я появился на свет только для того, чтобы сочинять, ни для чего другого»...» (из книги А. Ноймайра «Музыка и медицина. На примере Венской классической школы», Австрия, 1995 г.);

• «Музыка занимала всё более важное положение в жизни Бедржиха Сметаны (1824–1884), и он твёрдо решил по окончании гимназии стать профессиональным музыкантом. «С Божьей помощью и милостью я когда-нибудь стану Листом в технике и Моцартом в композиции», – писал он в дневнике в начале 1843 года. Отец, однако, не разделял его честолюбивых и романтических планов... и опасался за неясное будущее сына...» (из книги А. Ноймайра «Музыканты и медицина», Австрия, 1995 г.);

• «Игрой на фортепиано и «колоратурной импровизацией» Пётр Чайковский (1840–1893) быстро завоевал симпатии школьных товарищей (с октября 1950 года Чайковский обучался в Училище правоведения в Петербурге. – Е. М.). Он не хотел разочаровывать родителей, которые выбрали для сына карьеру юриста, но его склонность к музыке усиливалась, и однажды Пётр написал одному из одноклассников: «Я чувствую, что стану композитором!»... В 1863 году Чайковский принимает решение окончательно оставить службу. Это его решение привело семью в отчаяние, дядя Чайковского даже заявил, что его племянник променял министерство на тромбон. Сам же Чайковский был убеждён, что совершил правильный шаг и, для того чтобы успокоить сестру, написал ей: «Я, по крайней мере, уверен в том, что закончив образование стану хорошим музыкантом»... Теперь все интересы были посвящены музыке и страстному стремлению достичь признания в качестве композитора...» (из книги А. Ноймайра «Музыканты и медицина», Австрия, 1995 г.).

Артисты, модельеры, спортсмены

• «Марию Ермолову (1853–1938) отдали пансионеркой в Московское театральное училище... но дела её в училище шли неважно... На сцену Ермолова выходила в бессловесных ролях пажей и амуров. Однако эти выходы юной артистки очень скоро прекратились. Руководитель курса, прославленный И. В. Самарин, увидев её на сцене, сказал: «Уберите

вы этого невозможного пажа!» И Маша на сцене не появлялась до бенефиса своего отца... Неудача не сломила её духа. Впоследствии, будучи уже знаменитой артисткой, она вспоминала: «Несмотря ни на что, ни на какие невзгоды и незадачи, во мне всегда, сама не знаю – почему, жила непоколебимая уверенность, что я буду актрисой, и не какой-нибудь, а первой актрисой и на Малой сцене. Никогда, ни одному человеку не высказывала я этой уверенности, но она не покидала меня...» (из сборника И. Мусского «100 великих актёров», Россия, 2008 г.);

- «Услышав однажды в церкви хор, где пели и его сверстники, пели по нотам, созвучно, Фёдор Шаляпин (1873–1938) твёрдо решил, что обязательно будет петь в хоре. Случай помог ему стать хористом в церкви св. Варлаамия. Затем он служил в архиерейском хоре Спасского монастыря. Не отличаясь большим прилежанием в школе, ни особенной добросовестностью в сапожном и токарном ремеслах, пренебрегая службой писаря в канцелярии земского суда или ссудной кассе Печёнкина, он самозабвенно отдаётся пению в церковном хоре и быстро достигает успеха. В короткое время Шаляпин овладевает основами музыкально-вокальной техники, нотной грамотой, свободно читает с листа. «Какое было острое наслаждение, – вспоминал Ф. Шаляпин, – узнать, что есть на свете ноты и что эти ноты пишутся особыми, до тех пор мне неизвестными знаками. И я их одолел! И я мог, заглядывая в чудно разграфлённую бумагу, выводить приятные звуки... Вот с этого момента, хотя я был ещё очень молод, я в глубине души, без слов и решений, решил раз навсегда принять именно это причастие...» (из книги В. Дранкова «Природа таланта Шаляпина», СССР, 1973 г.);

- «Тонюсенькая 8-летняя Аня Павлова (1881–1931) заворуженно смотрела на сцену Мариинского театра (Санкт-Петербург). Там, в волшебном мире музыки, кружилась в танце Спящая красавица. «Мама! – вдруг твёрдо сказала девочка. – Я вырасту и буду танцевать в этом театре!» Мать вздохнула. Куда уж дочери прачки грезить о сцене – не умереть бы с голоду... Но всю неделю после спектакля дочка Анечка плакала, а потом и болеть начала. Пришлось сводить девочку в балетную школу. Мать подумала: выгонят прачкину дочку, и дело с концом. Но директор, осмотрев Аню, сказал: «Привозите, когда стукнет 10 лет. Возьмём на казённый счёт. И вот в 1891 году 10-летняя Аня Павлова – воспитанница императорской балетной школы, а с 1 июня 1899 года зачислена в труппу Мариинского театра...» (из сборника Е. Коровиной «Великие загадки мира искусства. 100 историй о шедеврах мирового искусства», Россия, 2010 г.);

- «Ив Сен-Лоран (1936–2008) называют «маленьким принцем» высокой моды. Благодаря ему она стала искусством... Однако в школе Ив не пользовался авторитетом у одноклассников. «Я был не таким, как они, – вспоминал он. – И они давали мне это почувствовать. Мне было 9 лет, когда я поклялся, что в один прекрасный момент возьму реванш, и что моё имя будет сиять неоновыми буквами на Елисейских полях». В 15 лет Сен-Лоран уже одевал весь кордебалет Муниципальной оперы города Орана, в 17 – работал в Доме моделей Кристиана Диора, а в 21 год, после смерти мэтра, стал его наследником...» (из сборника И. Мусского «100 великих кумиров XX века». Россия. 2007 г.);

- «Его счастье и его горе, что Роберт Фишер (1943–2008) так рано определил свою цель и, принеся в жертву другие интересы, фанатично стремился к её достижению. В чём-то он был по-детски наивен, в чём-то не по годам зрел. Но факт неоспорим – в 16 лет он стал шахматным профессионалом, предпочтя турне по странам Америки и Европы постижению наук в школьном классе. «Я стану чемпионом мира, и в этом отношении школа мне ничего не даст!» – заявлял он и раньше. Однако сила родительского авторитета была ещё достаточно велика. После успеха на межзональном турнире в Югославии (1958 г.) новоиспечённый гроссмейстер не слушал уже никого... Гроссмейстеры Р. Бирн и Р. Фишер учились, хотя и в разное время (Бирн старше Фишера на 15 лет) в высшей Эвансовской школе (Нью-Йорк, США). Сейчас там, в концерт-зале висят портреты обоих Робертов: старший остался в исто-

рии школы как один из лучших учеников, а младший, хотя завершить учёбу не удосужился, стал... чемпионом мира!..» (из книги Е. Мансурова «Загадка Фишера», Россия, 1992 г.);

- «Трудно сказать, что Пит Сампрас (р. 1971) имел в виду, когда в 6-летнем возрасте заявил своим родителям, что достигнет в жизни гораздо большего, чем они. Вполне возможно, что теннис, ведь он уже тогда довольно прилично играл в него. Сделав это заявление, он стремительно убежал из дома, прихватив с собой все свои сбережения из копилки. Он долго не возвращался, и когда обеспокоенные родители уже собирались обратиться в полицию, дверь дома открылась, и перед ними предстал Пит. Он был одет в купленную им на извлечённые из копилки деньги новую теннисную форму и держал в руке красивую ракетку. У родителей отлегло от сердца, и они с улыбкой выслушали его рассказы о том, как здорово теперь он заиграет с такой превосходной амуницией. Это говорил будущий 13-кратный обладатель призов Большого шлема и 7-кратный победитель Уимблдонского турнира...» (из сборника А. Ушакова и Н. Гилевича «Великие спортсмены XX века», Россия, 2003 г.).

5. «Справедливость была для меня непосредственно ясна...»

• «В истории науки известны примеры угадывания истин – не того «бессознательного творчества», о котором говорят философы вроде Гартмана, но угадывания, составляющего плод глубоких размышлений, открывающих истину раньше, чем сам исследователь выяснил себе сущность своего метода... Пьер Ферма (1601–1665) – французский математик, с его именем связана «великая теорема Ферма», не доказанная и по сию пору. – *Е. М.*) дал множество теорем, быть может, найденных индуктивно, но, быть может, и угаданных, без всяких строгих доказательств...» (из очерка М. Филиппова «И. Ньютон, его жизнь и научная деятельность», Россия, 1892 г.);

• «С Исааком Ньютоном (1643–1727) это случалось нередко: так, он не оставил доказательства теоремы, по которой степень удлинения планетной орбиты зависит от отношения между силою тяготения и центробежной силою, и лишь через полвека эта теорема была доказана его учеником К. Маклореном» (из очерка М. Филиппова «И. Ньютон, его жизнь и научная деятельность», Россия, 1892 г.);

• «Знаменитый Леонард Эйлер (1707–1783) открыл одну из важнейших теорем высшей математики точно по наитию свыше...» (из очерка М. Филиппова «И. Ньютон, его жизнь и научная деятельность», Россия, 1892 г.);

• «О Жане Фурье (1768–1830) – французский математик и физик, автор работ по алгебре. – *Е. М.*) говорят, что он во многих выводах полагался на свою мощную интуицию, и его мало смущала строгость найденного результата. Оттого в ряде случаев добытое им было впоследствии развито и обосновано другими математиками: П. Дирихле, Г. Риманом, Г. Кантором, К. Байерштрассом...» (из книги А. Сухотина «Парадоксы науки», СССР, 1978 г.);

• «Когда я прилагал Периодический закон к аналогам бора, алюминия и кремния, я был на 33 года моложе, – вспоминал Дмитрий Менделеев (1834–1907) о прозрении своего главного открытия жизни (1869 г.), – во мне тогда жила полная уверенность, что рано или поздно предвидение должно непременно оправдаться, потому что мне всё там было ясно видно. Оправдание пришло скорее, чем я мог надеяться...» /из статьи «Попытка», Россия, 1902 г./;

• «Ещё при жизни Людвиг Больцман (1844–1906) – австрийский физик и математик, один из основателей статистической физики. – *Е. М.*), несмотря на положение изгоя в научных кругах, был признан великим учёным, его приглашали читать лекции во многие страны. И, тем не менее, некоторые его идеи остаются загадкой даже в наше время... «Его идеал, – позднее уточнит Макс Лауэ, – заключался в том, чтобы соединить все физические теории в единой картине мира...» (из сборника Д. Самина «100 великих учёных», Россия, 2004 г.);

• «Последняя работа Анри Пуанкаре (1854–1912) была опубликована на страницах того самого итальянского журнала, в котором появилась его фундаментальная работа по специальной теории относительности. Посвящена она была исследованию периодических движений, вопросу, к которому автор неоднократно возвращался на протяжении всей своей жизни... Размышляя над мучавшей его проблемой, Пуанкаре незадолго до смерти пришёл к выводу, что решение её связано с некоторой геометрической теоремой, которую он тут же сформулировал... Поисками доказательства геометрической теоремы Пуанкаре занимался около 2-х лет, но безрезультатно. В то же время ему никак не удавалось обнаружить хотя бы один пример, который противоречил бы высказанному утверждению, свидетельствуя о его неправильности. Все проверенные им частные случаи лишь подтверждали теорему, и каждый новый рассмотренный вариант укреплял его уверенность в том, что она верна. Но это ещё не значило, что неблагоприятный контрпример вовсе не существует. Быть может, ему

просто не удалось на него наткнуться, и где-то в бескрайнем море не изученные им ситуаций скрывается коварный риф, о который разобьётся корабль его надежды? «Моё убеждение в том, что теорема справедлива, укреплялось со дня на день, но мне не удалось подвести под него солидное основание», – признаётся сам Пуанкаре... Он не стал ждать собственных результатов, а предложил теорему всему учёному миру (1912 г.), опубликовав её без доказательства и высказав твёрдое убеждение в её справедливости. Интуиция не обманула его, как не обманывала и раньше. Теорема действительно была вскоре доказана...» (из книги А. Тяпкина и А. Шибанова «Пуанкаре», СССР, 1979 г.);

- «Я верю в интуицию и вдохновение, – говорил Альберт Эйнштейн (1879 – 1955) о стезе, ведущей в неведомое. – Иногда я чувствую, что стою на правильном пути, но не могу объяснить свою уверенность... Когда в 1919 году солнечное затмение подтвердило мою догадку, я не был ничуть удивлён. Я был бы изумлён, если бы этого не случилось...» «Эйнштейн, например, рассказывая с найденных им методах вычисления орбиты Меркурия, вспоминал, что он был совершенно уверен в очевидности результата ещё до вычисления...» (из книги А. Сухотина «Парадоксы науки», СССР, 1978 г.).

- Вот история открытия Иоганном Кеплером (1571–1630) 3-го закона движения небесных тел (1619 г.), рассказанная им самим: «Восемь месяцев тому назад передо мной блеснул первый луч света, за 3 месяца я увидел день и, наконец, за несколько дней удостоился созерцать само лучезарное Солнце...»;

- Из воспоминаний французского математика Анри Пуанкаре (1854–1912) о «тайне» своих открытий: «Однажды вечером, вопреки своим правилам, я выпил кофе и не мог заснуть. Лавина идей захлестнула меня; они просто роились во мне... У меня явилась, как всегда, внезапная и отрывочная идея, справедливость которой была для меня непосредственно ясна...»;

- О «тайне» открытия вспоминал Никола Тесла (1856–1943): «Я чувствую, что я уже на верном пути. Для меня это чувство так же убедительно, как и само решение...»;

- «То не сон, не грёзы, не болезненные видения..., то – необыкновенное обострение мышления, новая манера видеть вещи, судить и оценивать жизнь, сопровождаемые полной уверенностью в том, что эта манера и есть истинная...» (из воспоминаний писателя Ги де Мопассана, 1850–1893).

6. «Что-то мне говорит внутри меня...»

- «Я не знаю, отчего во мне поселился теперь дар пророчества... Я острою перо...» (из переписки Николая Гоголя, 1809–1852);

- «Я сейчас чувствую свою силу, как никогда раньше. Я уверен в себе, как никогда раньше... Я твёрдо убеждён в следующем: если только моё здоровье позволит, я смогу удержать уважение мыслящих людей, хотя бы завтра появилось 50 новых писателей... Я не могу не писать» (из письма Чарльза Диккенса, 1812–1870, к Дж. Форстеру, Великобритания, 2 ноября 1843 г.);

- «Что-то мне говорит внутри меня, что вдохновение не оставит меня...» (из письма Фёдора Достоевского, 1821–1881, к Н. Страхову, Германия, 26 февраля 1870 г.);

- «Мои литературные замыслы очень широки... Дело в том (это я чувствую), что только на этом поприще я буду работать изо всех сил, стало, быть, успех – вопрос в моих способностях, и вопрос, имеющий для меня значение вопроса жизни и смерти. Вернуться уже я не могу. Как вечному жиду голос какой-то говорит: «Иди, иди», так и мне что-то суёт перо в руки и говорит: «Пиши и пиши»...» (из письма Всеволода Гаршина, 1855–1888, к А. Герду, Россия, 1875 г.);

- «Франц Кафка (1883–1924) родился писателем: «что-то нечто», как он признавался М. Броду (друг и душеприказчик писателя. – *Е. М.*), само водило его пером...» (из Предисловия Ю. Архипова к сборнику Ф. Кафки «Дневники и письма», российск. изд. 1994 г.);

- После ухода из Академии художеств (Петербург, 1884 г.) Михаил Врубель (1856–1910) испытывал нужду, однако в одном из писем к отцу признавался: «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня...»;

- «Мольер знал! Шекспир знал! Софокл знал! Они писали не ощупью...» (из выступления Алексея Толстого, 1883–1945, на Втором пленуме Оргкомитета Союза советских писателей, Москва, 15 февраля 1933 г.);

- «Я пишу и размышляю... Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить...» (из письма Александра Пушкина, 1799–1837, к Н. Раевскому-сыну, Россия, июль 1825 г.).

От автора Размышление второе...

«Я могу творить!» Это признание не дано сделать даже опытному мастерскому. Это признание правдиво только в устах художника-творца, не всегда даже достигающего – жизнь коротка! – отпущенных ему высот мастерства. Находясь в начале своего поприща, он каким-то внутренним зрением предвидит *всю цепь* будущих свершений («новая манера видеть вещи, судить и оценивать жизнь, сопровождаемая полной уверенностью в том, что эта манера и есть истинная» – Г. Мопассан), – хотя он же не может не видеть, вернее, не предчувствовать, и многие тяготы избранного пути. Служение истине, её поиск там, где она может и хочет проявиться, для него важнее карьерного успеха, важнее даже прижизненного признания его трудов!

Казалось бы, это страшно: отвержение, как награда за всё свершённое во благо. А справедливость воздаётся только по завершении жизненного пути, когда забвение убивается «жизнью после смерти». В силу какого-то провидения эта конечная гавань для него ясна. И художник-творец отправляется в путь... Едва ли его выбор бывает до конца осмысленным, когда только и можно говорить о беспримерной самоотверженности, какой-то жертвенной целеустремлённости. В чём-то его служение инстинктивно, когда он «не может не писать». Но, пребывая в «неполной осведомлённости», он, действительно, видит в тумане будущего ясную перспективу только что начатого труда. Внутренним взором «видятся» ещё не написанные книги, не сыгранные роли, не созданные полотна, скульптуры или симфонии.

И тот же *вызов судьбы* мы наблюдаем в биографиях гениальных представителей научного и технического мира. «Удивительно и достойно нашего сердечного участия внутреннее состояние великих изобретателей, – отмечает В. Буринский в очерке «Луи Дагер и Жозеф Ньепс, их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии» (Россия, 1893 г.) – Поразившую их мозг идею они должны заботливо вынашивать в глубине своего ума и ежеминутно голос их завидной судьбы повелительно внушает им: «Иди, и они идут, презирая препятствия, к намеченной гением цели, не щадя усилий, не уверенные в награде...»

Таков жребий художника-творца... Его поднимают на смех родные и близкие, считают не от мира сего ровесники-соученики. «Общество большинства» демонстрирует равнодушные, а то и непримиримое отвержение, отказываясь от всех его начинаний. Призадумается даже благожелательный наблюдатель. Что, собственно говоря, «весомого» имеется у творца в *начале* пути? По силам ли человеческим вообще разглядеть туманные картины грядущего, проступающие через кривизну магического кристалла?

Чтобы победить скепсис и вырваться из плена «вечного настоящего», следовало бы освоить парадоксальный стиль мышления. Не обретает ли художник-творец столь редкостный дар прозрения только при разрыве привычной причинно-следственной связи: не художник-творец ищет и находит свою *идею*, но сама *идея* выбирает для своего воплощения художника-творца?

Чтобы избежать уклона в мистику, здравомыслящие критики готовы лишней раз повторить «безвредные» сентенции: «талант знает свою цену», «гениями не становятся, ими рождаются» и т. д. Но, по сути, это такое же «научное» погружение в мир абстрактных идей, как утверждение, что «кто-то» или «что-то» перстом указывает на своего избранника. Имеется *следствие* при отсутствии *причины*. Как и всякую абстракцию, *идею* нельзя осязать, увидеть воочию (во всяком случае, так утверждают законы материального мира), хотя живёт и работает *художник-творец*, способный воплотить прекрасное нематериальное!

Согласимся как с «мистиками», так и с «реалистами»: родившийся избранным *верит и знает*, хотя не может сказать *почему и как*. «Механизм» прямого предвидения остаётся за семью печатями, но только не «результат» его работы. Феномен существует как факт: «Я могу творить!»

Отметим особую роль *субъективного фактора*, чему только способствуют ссылки на «ограниченность природы человека» («многим талантам не хватает каких-то ингредиентов, природно-биологических и духовно нравственных, каких именно – не всегда можно сказать с определённой степенью» – Н. Гончаренко, СССР, 1991 г.). Остаётся «опора» на ингредиенты самые важные, наиболее проявившиеся. Французский психолог Теодюль Рибо (1839–1916) объяснял творческую одержимость стремлением к самовыражению и требованием тщеславия, относя эти, в целом отрицательные, качества к числу ведущих мотивов научной и художественной деятельности. «Всякий созидатель человек, – пишет он в «Опыте исследования творческого воображения» (Франция, 1900 г.), – осознаёт своё превосходство над несозидателем. Как бы ни было ничтожно произведение, оно даёт автору превосходство над людьми, которые ничего не производят». «Господство над другими умами, которое художник получает при обретении известности и славы, – согласен доктор педагогических наук Валентин Петрушин, – есть удовольствие победителя, повышающее самооценку и чувство собственной значимости» (из книги «Психология и педагогика художественного творчества», Россия, 2006 г.).

Опровергать существование *константы честолюбия*, действительно, трудно. К мотивам, побуждающим самолюбивого юношу избрать стезю выдающегося человека, ещё можно причислить чувство соперничества, стремление к лидерству, желание утвердиться и доказать свою творческую состоятельность. Это, во всяком случае, понятно «обществу большинства». Поскольку «мир всегда покоряется силе», только достижение по настоящему амбициозной цели способно вызвать восторг толпы и почитание, а победитель «остаётся в истории навсегда». Так что стремление первенствовать и «превосходить во всех областях» изжитым быть не может. Но почему тогда главные честолюбцы, сжигая своей страстью изнутри, не достигают заоблачных высот, не могут похвастаться своим «даром нездешним»? Разве у них не идёт природно-биологическая и духовно-нравственная мобилизация для «прыжка выше головы»?

«Многое может помочь становлению гения, но не сотворить его, – предупреждает психолог Николай Гончаренко. – Не каждый человек, сказавший: «Я хочу стать гением, и я стану им», осуществляет своё желание...» (из книги «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.).

В момент «авторождения» тому, кто становится гением, важно *быть направленным на мир*, познать его лучшие интеллектуальные и художественные достижения и поставить целью «утончить» их с помощью способностей своего ума и силы духа.

Для честолюбца, стремящегося затмить первых лиц истории, важна *направленность на себя*: зачем так много знать о других, чьи свершения есть только тормоз, преграда на пути собственных достижений?

Когда Оноре де Бальзак (1799–1850) свидетельствовал, что «хочет превзойти Наполеона», он имел в виду грандиозные деяния на поприще литературном, достижение непревзойдённого мастерства, сопоставимого с мастерством гениального военного стратега. Соотнося свой гений с гением Наполеона, он и хотел превзойти его, когда над своим письменным столом начертал девиз: «Что он начал мечом, я довершу пером».

Начатое А. Пушкиным и М. Лермонтовым, Иван Бунин (1870–1953) считал своей стезёй, по которой он *должен* двигаться дальше.

Любой «среднячок» не прошел бы и половину пути. Значит, ничего не оставалось, как стать «исполином». «Самому мне, – признавался И. Бунин, – кажется, и в голову не

приходило быть меньше Пушкина, Лермонтова, и не от самомнения, а просто е силу какого-то ощущения, что иначе и быть не может».

«Ещё в молодости выдающийся психолог Борис Теплов (1896–1965) сформулировал для себя определённые цели и на протяжении всей своей жизни шёл к их достижению... Вот фрагменты его дневников: «Честолюбия *вообще* у меня нет вовсе, а честолюбие к научной известности огромное. К судьбе Ленина, Наполеона, Веры Фигнер, Форда, наркома, министра, героя – никакой зависти; к судьбе Бугаева (математика), Павлова, Лебедева, (физика) и даже других гораздо меньших, – самая глубокая и неизбежная. И странно – чувство права на неё и возможности достижения...» (из книги Г. Иванюк «Творчество и личность», Россия, 2006 г.).

Не стремление, как таковое, к силе, влиянию, богатству, славе, а ревность /кровная сопричастность/ к способности великих преобразовывать этот мир и установление собственной планки достижений на их высоте!

Характеризуя процесс «авторождения» гения, современные философы и психологи отмечают:

- «Великие люди велики совсем не тем, что им достаётся чья-то хвала, а в первую очередь адекватным самоощущением...» (из книги П. Баранова «Интеллектуальные крылья. Подвиги устремления вверх», Россия, 2000 г.);

- «Сияющие вершины великих достижений манят всех. Но для одних людей они всегда остаются хотя и притягательными, но далёкими и недоступными, в других они порождают желание их покорить. И некоторым это удаётся. Правда, для успеха надо располагать кроме всего прочего и тем исходным капиталом, которым награждает только природа... Гении глубже других сознавали роль собственных усилий на пути к цели, меньше надеялись на других, более критично относились к самим себе. Отсюда и особая роль субъективного фактора в их формировании, упорное тяготение к совершенствованию» (из книги Н. Гончаренко «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.).

Мы вновь возвращаемся к «субъективным факторам». Чтобы «расправить крылья и взметнуться ввысь» (П. Неруда), должно быть «нечто во внешней ситуации» (абстрактная идея, указующая на своего художника-творца) – и должны сложиться условия, при которых потенциальный гений может стать действительным гением науки или искусства (художник-творец ищет и находит свою идею). Разумеется, для успеха «надо располагать кроме всего прочего и тем исходным капиталом, которым награждает только природа» (Н. Гончаренко). А честолюбивое стремление обрести известность и славу не относится к тем *субъективным условиям*, при которых происходит «авторождение» гения и обеспечивается его неудержимое движение вперёд. По законам «общества большинства» такое движение возможно только при «балансе победителя», когда само бремя заслуг свидетельствует о статусе интеллектуала и властителя дум. Но как объяснить целеустремленность художника-творца, его убежденность в собственной значимости, которые осознаются им *до*, а не *после* вступления на избранную стезю? А иногда, это осознание избранности распространяется и *навсегда*. Художник-творец *знает*, что впереди у него целая вечность, и там, в бесчисленных сочетаниях интеллектуальных миров, даже он, неповторимый гений, переживает стократные воплощения. «Я уверен, – говорил Иоганн Гёте (1749–1832) в беседе с Фальком, – что я тот самый, кто перед вами уже тысячи раз жил и ещё будет жить тысячи раз» (из книги И. Эккермана «Разговоры с Гёте», Германия, 1836 г.).

Было бы слишком смелым утверждать, что феномен художника-творца – явление *надвременное*. Но в его «сегодня» вмещается и прошлое, и настоящее, и будущее. На одной плоскости такого *общего* бытия как раз и возможно обретение дара предвидения, осознание потенциала своих творческих сил как некое следование по кратчайшей прямой.

И ведь *такие* свидетельства – и авторские признания, и творческие биографии, написанные другим, по завершению его жизненного пути, – столь многочисленны, что уже не дают усомниться в «свершении» некоей закономерности. Феномен даже не в том, что художник-творец идёт к цели вопреки всем жизненным преградам. Остаётся загадкой, каким образом, опутанный прозой жизни, как щупальцами спрута, он так точно определяет свой творческий потенциал – огромный, шокирующий других людей, масштаб своего нездешнего дара!

Дать реалистическое объяснение этому феномену, вероятно, невозможно. «В этом состоянии, – комментирует доктор психологических наук Владимир Козлов, – доминирует мотивационно-эмоциональная сфера мышления, а не рационально-логический интеллект и доминирует духовность как направленность к высшим силам личности... Не человек, не личность творит, а *через человека происходит творчество*. И этот процесс не только озарён таинством, мистерией творчества, но и наполнен переживанием реализации своей миссии, высшего смысла бытия в мире, исполнением предназначения» (из книги «Психология творчества. Свет, сумерки и тёмная ночь души», Россия, 2009 г.).

Однако переживание, связанное с реализацией своей миссии, может сопровождаться *разочарованием*, значительно затрудняющим «исполнение предназначения».

На рубежах достигаемого, когда угасает инерция поступательного движения вперёд, искатель и исследователь, он же художник-творец, замечает *прерывность* процесса познания, мистерии творчества.

Вот мысль уже облачена в слово (формулу, картину, скульптуру, симфонию), и слово это (формула, картина, скульптура, симфония) кажется *новым*. И вдруг возникает ощущение неполноты кондиции, «отсыл» слова к чувству чего-то не до конца высказанного, а в изречённой мысли ускользает её первоначальный смысл. В подтексте слов открывается то, что не говорилось, но скрыто значилось. Можно назвать это множественностью смысла, скрытого в бессилии множественности слов. И только умение видеть обратную сторону вещей, «выворачивать наружу их внутреннюю жизнь» (И. Гёте), знаменует феномен *подтекста*, когда перо гения (его кисть, резец, смычок) более велико и объёмно, нежели он сам:

• Генрих Гейне (1797–1856) говорит о вечности пера, создающего бессмертные книги: «Перо гения всегда больше самого гения, оно всегда достигает гораздо дальше, чем это предполагалось в его замыслах, обусловленных временем» (из «Введения к «Дон-Кихоту», Германия, 1831 г.);

• «В художнике, есть нечто поумнее головы и вещам, подлинно достойным познания, трудно научиться» (литератор Э. Голлербах, СССР, 1926 г.).

Значительность же Автора состоит, пожалуй, в том, что он всё время «уточняет» своё познание и мысль его, «неуклонно развиваясь, бесконечно углубляется от явления к сущности – от сущности первого порядка к сущности второго порядка и т. д. без конца» (В. Ленин).

Что вообще выплавляется в горниле творческого поиска, сколько слоёв шлака приходится удалить и как находится то единственное нужное слово, которое вдруг объясняет *всё*? Нет, это не может быть *концом* поиска, но только свидетельством прохождения очередного *цикла* в периодической системе трансформаций «чувство – образ – мысль – слово».

Понятно, что таинство рождения *слова* есть таинство рождения *мысли*. Таинство превращения *мысли* из *образа* не разгадано и по сей день. Всегда остаётся высший смысл, сущность следующего порядка, что так и не удаётся постичь. «Кажется, что всё продумано, все известные философские системы уяснены, что-то удалось решить самому. Но удивление перед грандиозностью неведомого, чувство однократности, скоротечности индивидуального бытия остаётся. Больше всего мучает то, что не удалось существенно изменить то, к изменению чего стремился всю жизнь. И даже глубокая вера, что изменения неизбежно грянут, не всегда приносит облегчение, когда приходится оставлять мир хотя и изменившимся,

но преисполненным зла, как и в то время, когда ты впервые начал его осознавать» (Н. Гончаренко «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.).

Не оттого ли Исаак Ньютон (1643–1727) так уничижительно считал себя мальчиком, играющим в гладкие камушки на берегу океана Истины, совершенно закрытого перед ним? А Блез Паскаль (1623–1662) так решительно отказывал человеческой мысли в попытке охватить необъятное ложе природы и так обречённо сравнивал Человека с мыслящим, но гнущимся под любым порывом ветра тростником?

Прошли столетия Академик Владимир Вернадский (1863–1945), разделяя участь всех художников-творцов, признавался в своей неспособности разгадать *всю загадку* целиком: «Мы знаем только малую часть природы, только маленькую частичку этой непонятной, неясной, всеобъемлющей загадки..., и потому у меня являются дни отчаяния, дни, когда я говорю, что, может быть, я никуда не поеду, когда я вполне и мучительно больно сознаю свою неспособность, своё неумение и своё ничтожество...» (из сборника «Страницы автобиографии», сов. изд. 1989 г.).

Не случайно, Максим Горький (1868–1936), осознавая трагизм «предела высшего усилия», к концу жизни размышлял о том, что не хватает сил «для переплава всего сделанного в какие-то высшие, более долговечные ценности».

Судьба, устами старика Эммануила Канта (1724–1804), казалось бы, выносит роду Ното Sapiens окончательный приговор: «Мы со всем своим разумом не можем выйти за пределы опыта».

В таком уничтожении сокрыто не высокое «моралите» (перед кем оправдываться или казаться лучше, чем есть, в исповеди души?), но трепет перед бездной незнаемого.

А может быть, бросить вызов Року, «забыть» и о необозримости пути, и о незавершённости познания, и о несправимости своего прошлого? Ведь тот же В. Вернадский признавал, что «всё, что мы ни знаем, мы знаем благодаря мечтам мечтателей, фантазёров и учёных поэтов».

В своих мечтах учёный-поэт «забывает» о пределах, положенных научному знанию. Но, вероятно, он вспоминает о чём-то другом. В творческих дерзаниях нет ничего невозможного! В ярком пламени вдохновения рождаются образы, символы оригинальных идей. Но тот же опыт, за пределы которого мы не можем выйти, свидетельствует о том, что искатель может остановиться в одном шаге от открытия *универсальной* формулы, которая *уже* существует *до него*. Остаётся последний решающий шаг, чтобы выйти на новую грань познания! Хватит ли на это сил у «мыслящего тростника»?

Надежда умирает последней! Разве аутсайдер, начинающий бег с «низкого старта», не может рассчитывать на силу своих ног, равно, как и фаворит соревнования? И разве фаворит соревнования не начинал когда-то с «низкого старта», имея смутное представление о силе своих ног?

И, наконец, разве аутсайдер, становящийся фаворитом, не прыгает выше головы, если, как в стоп-кадровом просмотре, восстановит тот, начальный фрагмент своего первого старта? Монтаж стоп-кадров – того первого и последнего, с лавровым венком на плечах – докажет со всей очевидностью (как научный опыт в пределах возможного), что это «две разные истории без общих точек соприкосновения». Убедительное достижение цели представляется не иначе, как *следование по прямой*. Результат, а не цена победы, освещает путь гения от триумфа к триумфу. Как будто и не было этого рывка из аутсайдеров – в фавориты. Как будто весь стадион заранее предрешил, кто достоин лавров победителя, а кто должен прийти к финишу последним. Самое, быть может, страшное – это клеймо вечного аутайдера по приговору толпы...

Настанет ли в судьбе художника-творца этот краткий миг торжества, венчающий его долгий тернистый путь – от мук невысказанного чувства предоткрытия к озарению истин-

ного? Имеются ли объективные предпосылки, ускоряющие поисковый процесс? Существуют ли «приводные механизмы», с помощью которых художник-творец может «войти в инсайт»?

Американский изотерик, Бенджамин Уокер указывает на последовательный характер этого, по словам Сократа (ок. 470–399 до н. э.), «божественного умопомрачения»:

а) мистики, музыканты, писатели и прочие часто описывают эту силу, как диктат что они должны написать;

б) во время этих не поддающихся контролю вдохновений на них обрушиваются каскады идей, иногда даже точные слова и фразы, целые поэмы, длинные обрывки прозы, замыслы романов (из книги «За пределами тела. Человеческий двойник и астральные планы», США, 1972 г.).

Что значит, собственно говоря, «каскад идей»? Рождены ли они в лабиринтах человеческого мозга или «внедряются» в него со стороны, по сверхтонким каналам информации? Очень сомнительно, чтобы это был готовый «продукт», адаптированный к среде и сразу годный для интеллектуального употребления. «Известно, – пишет русский гений Фёдор Достоевский (1821 – 1881), – что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более на литературный...» Гений позднего Средневековья Алигьери Данте (1265–1321) попытался, однако, перевести:

И тут в мой разум грянул блеск с высот,
Неся свершенье всех его усилий... —

но остановился перед тайной умопостижения того *перелива себя в искусстве*, когда «образы возникают стихийным наплывом, а мысль мчится вперёд со световой скоростью, опережая возможность поймать её и пристегнуть к бумаге» (М. Шагинян, 1982 г.).

Современные психологи характеризуют это состояние как *инсайт* (от англ. *insight* – догадка; термин предложен В. Келером), однако его академическое определение появилось только в последней трети 20-го столетия:

- «Инсайт – осознание найденной идеи» (из книги В. Ротенберга и В. Аршавского «Поисковая активность и адаптация», СССР, 1984 г.);
- «Инсайт – это способ видения невидимого, невоспринимаемого, не поддающегося анализу и вычислению масса вещей, которые не обнаруживаются с ясностью нашими чувствами и нашим сознанием» (из книги И. Гарина «Воскрешение духа», Россия, 1992 г.);
- «Инсайт – мгновенное и чёткое научение или понимание, имеющиеся без явно выраженного «опыта жизни», определяющегося путём проб и ошибок» (из «Философского энциклопедического словаря», Россия, 2007 г.).

Примеры подобных «мгновенных озарений» (без явно выраженного «опыта жизни») – весьма многочисленны. Можно создать даже гигантский «банк данных», вмещающий информацию о людях разных эпох, разного жизненного опыта, разных темпераментов, взглядов и профессий. Но это будет *один* класс – «Homo Sapiens интуитивно мыслящий», представителям которого даётся удивительный дар восприятия «посторонней подсказки». Они и воспринимают его как дар Небес, в эмоциональном волнении не опасаясь дать субъективную оценку: «как вспышка молнии», «вспышка горючего вещества», «ливень идей», «стихи искрами посыпались», «озарение» «некая предвзятая душой информация», «вдруг что-то толкает внезапно», «голос свыше», «что-то в мозгах переворачивается», «мгновенная удача ума», «прозрение», «дичь сражённая метким выстрелом».

Кстати, последнее определение принадлежит «нарушителю всех правил» Сальвадору Дали (1904–1989). Он так же бился над загадкой тысячелетий, как древнегреческий философ Филон (ок. 20 до н. э. – ок. 50 н. э.): «Все озарения мгновенны, и это одно из таинств мира».

А дальше – тишина... Феномен изучается, классифицируется, анализируется. «Голыми руками» его не взять. Качество «инструментария», которым проводится анализ, вызывает острые споры, подобные тем, что велись на заре фрейдовского психоанализа. А что мы знаем наверняка?

Академик Бонифатий Кедров (1903–1985) отмечает, что при всей «хаотичности» процесса предоткрытия его кульминация отнюдь не случайна: «Озарения, которые выглядят на первый взгляд случайными и неожиданными, посещают далеко не случайных людей» (из статьи «Бегство от привычного», СССР, 1973 г.).

В феномене «мыслительной скорострельности» французский математик Анри Пуанкаре (1854–1912) видел плодотворное «сотрудничество» *сознательного* и *подсознательного*.

Американский психоаналитик Ролло Мэй (1909–1994) также изучал «жизнь души», но рассматривал взаимодействие её невидимых сил не как их сотрудничество, а как их соперничество. «Озарение прорывается в сознание вопреки рациональным размышлениям, – пишет он в сборнике «Мужество творить», российск. изд. 2008 г. – То, что мы называем бессознательным, *прорывается через барьеры сознательных установок*. Бессознательная сторона личности, которая до этого времени подавлялась, неожиданно проявляется и начинает господствовать».

Если душа гения действительно переживает революционные трансформации, он должен испытывать и «жар души» и «буйство воображения» – его эмоциональное состояние должно быть «выше среднестатистической температуры по госпиталю». Однако благо ли – переизбыток чувств?

Французский «эстетствующий» романист Эдмон Гонкур (1822–1896) предостерегал с серьезностью писателя-реалиста: «Те, кто творит одним воображением, не должны жить. Необходима отрешённость от житейских забот... Люди, отдающие слишком много сил на страсть или на суету нервного существования, не создадут произведений... Необходимы размеренные, ничем невозмутимые, успокоенные дни... сосредоточенность «в ночном колпаке» для того, чтобы породить великое, взволнованное, драматическое...» (из Дневника, Франция, 17 мая 1857 г.).

Э. Гонкур как будто не заметил, что высказал парадоксальную мысль. И он же рискнул дать «универсальный» совет: «Совершенство в искусстве – это дозировка в правильной пропорции *реального и созданного воображением*» (из Дневника, Франция, 24 июля 1885 г.).

Так существуют ли «механизмы», способные сдерживать творческий процесс, и объективные предпосылки, его ускоряющие?

Из ответов А.Н. Толстого на анкету «Как вы пишете?», СССР, 1929 г.

По мысли А. Н. Толстого (1883–1945), автора научно-фантастического романа «Гипер-болоид инженера Гарина» (СССР, 1927 г.), для достижения оптимального результата «творец» должен быть представлен сразу в *трёх* ипостасях: художник – мыслитель – критик, однако «функциональная пирамида», выстроенная им по степени значимости и влияния на результат (открытие в науке или произведение искусства), парадоксальным образом не соответствует значительности вклада каждой «ипостаси» в сам процесс творчества:

«Одной из этих ипостасей недостаточно», – справедливо замечает А. Н. Толстой. Однако как функционирует эта «пирамида» при взаимодействии всех трёх элементов – уму не постижимо, ибо «критик» должен быть тираном по отношению к «мыслителю», а «мыслитель» – ментором в общении с «художником». И что тогда есть свободный художник,

начало всех творческих начал? Раб перед «критиком» и ученик перед «мыслителем»? Если же мы, руководствуясь духом свободного творчества, попытаемся создать пирамиду «конусом вниз», то «критик», с сообщённым весом «мыслителя», в миг раздавит «художника»! А ведь типичная – конусом вверх – «пирамида творчества» благополучно функционирует, соответствуя всем законам устойчивых конструкций!

Остаётся предположить, что функциональное взаимодействие между «художником», «мыслителем» и «критиком» не имеет, как в теории А. Н. Толстого, столь жёсткого «каркаса». Вернее, он необходим только при взаимодействии «снизу – вверх», когда в роли диктатора выступает «критик» – организатор всех побед. Согласно модели психолога В. Н. Пушкина (1931–1979), осуществление рациональной и сознательно управляемой деятельности («фаза № 1») характерно для интеллектуального процесса, где активная роль принадлежит «сознанию», а обслугой, ответчиком на волевой импульс выступает «бессознательное»:

Из книги В. Дружинина «Психология общих способностей», 3-е изд. Петербург, 2007 г.

А вот обратная связь, когда творческие импульсы, какие-то оригинальные идеи исходят от «художника», организуется на принципах работы гибких, *не опосредованных* коммуникаций. «Стальной каркас» фазы № 1 как-то ступшёвывается на второй план, и «художник», освобождённый от груза несущих конструкций (ранжира распределительных ролей), осуществляет непосредственную, можно сказать, эксклюзивную связь с «мыслителем» и «критиком», будучи инициативной стороной!

Таким образом, «пирамида творчества» функционирует по принципу работы двухфазового генератора, где самые удивительные («нелинейные») метаморфозы случаются при вхождении в «фазу № 2»:

Подчеркнём: при взаимодействии «сверху – вниз» каркас «пирамиды» остаётся прежним, однако в фазе творческого поиска важнейшую роль играет потенциал (гений, талант или выдающиеся способности) «художника». Всё зависит от его *творческой энергии*, способной при накале гения перераспределить функции «пирамиды» образно говоря, «конусом вниз» (или «сверху – вниз»)!. Здесь взаимодействие «сознания» с «бессознательным» можно характеризовать как творческий процесс в «фазе № 2», где, согласно модели В. Н. Пушкина, «бессознательный творческий субъект активно порождает продукт и представляет его сознанию»:

Из книги В. Дружинина «Психология общих способностей», 3-е изд., С-Пб., 2007 г.

Однако и здесь нужна *энергия заблуждения* («когда человек работает сам, не боится создавать своё: сперва сделай, а потом посмотрим!..» – В. Шкловский, 1977 г.), чтобы, прислушиваясь к голосу рассудка, не проявить «благоразумие» и не остановиться на полпути – на «фазе № 1», когда «прорабом перестройки» и «организатором всех побед» остаётся *критик*.

Русский поэт-символист Вячеслав Иванов /1866 – 1949/ говорит о необходимости проявления *фантазии* как о самом главном факторе на начальном этапе реализации замысла: «Необходимо устранить всё своё волевое... устранить лишнюю плоть, лишние атрибуты. Успех зависит от веры в замысел, что даёт наивный, то есть непосредственный стиль... Если

художник не может питать замысел, тогда получается сухое произведение» (из конспекта лекций, прочитанных студентам Бакинского университета, Азербайджан, 1921–1922 гг.).

Последнее предостережение о возможности «сухосочности замысла» относится, разумеется, к тому обстоятельству, что «критик» сразу, без притока новых идей, стремится «уразуметь замысел всего произведения».

«Чисто эмпирическое накопление фактов (когда «критик» «топит свой замысел во всём привнесённом» – В. Иванов, 1922 г.) уродует мысли и подавляет ум», – предупреждает Карл Юнг (1875–1961) в исследовании «Психологические типы» (Швейцария, 1924 г.).

Однако к ущербности произведения приводит и диспропорция на следующем этапе: трансформации начальной идеи в *технику исполнения*. Когда «аполлонийский сон» чрезвычайно разбухает, «художник» как бы топит «чистую идею» в фантазмагорических подробностях, а «критик», несмотря на наступивший период объективизации, «не рассматривает произведение с точки зрения его совершенства» (Вяч. Иванов, 1922 г.). Работник народного образования Е. Белькинд справедливо указывает, что «отсутствие воли касается только самых сокровенных моментов творчества (т. е. на первом этапе творчества, в пирамиде творчества это «фаза № 2». – Е. М.); в процессе обработки замысла («фазы № 1 и № 3. – Е. М.) поэту понадобится не только воля, но и знание, «логическая просвеченность» (взаимодействие «критика» и «мыслителя». – Е. М.)...» (СССР, 1980 г.).

Другими словами, каждому этапу следует отдавать свой приоритет. «И только, если все вышеизложенные требования исполнены, мы имеем строгое, классическое искусство.» (Вяч. Иванов, 1922 г.)

В некоторых случаях функции «художника» и «критика» могут быть до определённой степени размыты или, наоборот, сознательно и чётко определены «со смещением» – в зависимости от приоритета идей, который определяет сам художник-творец. Так для Эльдара Рязанова (р. 1927) художническим занятием оставалось *писание*, а профессиональная деятельность режиссёра – *критикой* идей, хотя, разумеется, и эта «главная» деятельность оставалась в рамках творческого процесса. Принцип же разделения функций здесь несколько видоизменяется (от «художественного» в сторону «критики») в силу специфики самой профессии, когда режиссёр старается организовать весь производственный процесс. Но он же понимает, конечно, и значение «аполлонийского сна», способного вывести из строя даже хорошо отлаженный механизм. Роли можно «сместить», но их трудно «поменять местами»!

«Конечно, где-то в тайниках души во мне гнездится кинорежиссёр, – признаётся Эльдар Рязанов, – но он во время писательских занятий находится в глубоком подполье, дремлет, пребывает в зимней спячке. Когда же я запускаюсь в производство, то загоняю в подполье писателя, а режиссёр без страха выползает на первый план... Причём на перестройку мне требуется определённый временной промежуток» (из книги «Грустное лицо комедии», СССР, 1977 г.).

О той же метаморфозе, когда «художника» сменяет «критик», свидетельствовал и Л. Рыбак, внимательно наблюдавший за работой кинорежиссёра Юлия Райзмана (1903–1994) на съёмочной площадке: «Райзман, работающий над сценарием, и Райзман, работающий на съёмочной площадке, – это разные состояния, разные этапы, хоть связаны они накрепко» (из книги «В кадре – режиссёр», СССР, 1974 г.).

О *необходимости* корректировать творческие идеи, заложенные в сценарии, свидетельствовали также Ф. Феллини, Г. Козинцев, В. Мотыль, П. Пазолини, С. Эйзенштейн, А. Довженко. Причём сам этот процесс не доводится до ума как некое сознательное решение, а осуществляется скорее интуитивно, как некая потребность «от неполноты кондиций», которая требует своего удовлетворения. Вот тогда «режиссёр», без предварительного уведомления, вылезает на первый план! Примем во внимание, что на эту трансформацию «требу-

ется определённое время». Но осознание необходимости «перестройки» приходит едва ли не одновременно с первой творческой идеей!

Если «критик» недостаточно активен на стадии разработки выдвинутых идей (стадии № 1 и № 3 в работе «пирамиды творчества»), если «художник» не хочет уступать ведущую роль, приличествующую ему в поисковой активности (на стадии № 2), то невозможны в принципе: а) критический анализ и б) приведение в упорядоченную систему результатов активности образного мышления.

Повторим: стадия «передачи власти» здесь просто необходима! «Без этого этапа, – отмечает доктор медицинских наук В. Ротенберг, – творческий акт останется, что называется, «вещью в себе», будет представлять хаотическое разнонаправленное движение отрывочных идей и образов, и соответственно, не будет иметь почти никакого социального значения» (из статьи «Психофизиологические аспекты изучения творчества», СССР, 1982 г.).

«Вербальное мышление» – эти «пятна неопределённой формы», эти «моллюски» вместо формул и это «сырое тесто» вместо конкретного замысла – следует облечь в нормальные, «удобоваримые» слова и знаки, чтобы сделать открытие (творение искусства) достоянием читателя/слушателя/зрителя. «Критик» как раз и обеспечит взаимодействие двух типов мышлений: вербального (образного) и последовательного (логического).

А что бывает, когда художник-творец намеревается совместить «художника» и «критика» в одном лице? Психотерапевт Владимир Леви, чтобы объяснить абсурдность «одновременного действия», прибегает к метафоре: «Одного критика упрекнули, будто он занимается критикой, поскольку не может творить, на что он ответил: «Да, я не умею готовить яичницу, но это не мешает мне разбираться в её вкусе». Действительно, нельзя одновременно жарить яичницу и есть её: результатом может быть только пустая сковорода. Это можно было бы, вероятно, назвать законом одномерности мышления. Можно быть и творцом, и собственным критиком, быстро и сложно чередуя эти процессы, как и происходит на высших уровнях творчества (вспомним черновики Пушкина), но нельзя делать и то, и другое одновременно» (из книги «Охота за мыслью (Заметки психиатра)», СССР, 1971 г.).

Таким образом, успех творческой деятельности зависит, по мнению психологов, от уравновешенности и гармонии *двух начал* (двух фаз «функциональной пирамиды») – *творческого мышления и критического анализа* при общей высокой мотивации достижения цели.

Сам исследователь последовательно выступает и в роли критика, и в роли творца. И в каждой фазе творческого поиска он должен обойти много «подводных камней»! Выйдя же из своей творческой мастерской, он сталкивается с препятствиями иного рода – противодействием «общества большинства». Контраст «двух сред» очевиден, любое взаимодействие может стать поводом для конфронтации. Мало сказать, что художник творит один, погружаясь в океан неисследованного. Он сам инициатор общественного возмущения, когда, демонстративно и гордо, бросает вызов, нарушая общественные табу!

«Многие трудности, с которыми художник сталкивается в обществе, исходят от него самого, – подчёркивает О. Бальзак, – ибо всякое своеобразие коробит толпу, стесняет и раздражает её» (из статьи «О художниках», Франция, 1830 г.).

Оставим в стороне «нездешний дар» художника-творца. Поговорим о его *личных недостатках*, способствующих конфронтации с «обществом большинства».

На общественном «полюсе» его непризнания – черты самые непривлекательные: высокомерие, двоедушье, эгоизм, грубость, неприспособленность в быту... «Понемногу сами «служители искусства» привыкли оправдывать и безволие, и незрелость свою – именно причастностью к «искусству», – делает нелicenseприятное замечание Зинаида Гиппиус (1869–1945), сама немало способствовавшая созданию петербургской «литературной богемы» (из очерка «Мой лунный друг. О Блоке», Франция, 1922 г.).

«Неформальная» интуиция и восприимчивость к «высокому искусству», действительно, могут скорее шокировать, чем восхищать. Молодой шалопай Томас Чаттертон (1752–1770), непризнанный поэт-гений, был «горд, как Люцифер»! «Во мне есть эгоизм великого труженика», – оправдывал Оноре де Бальзак (1799–1850) амбициозность своих притязаний. Он часто с обидой повторял, что «современники его не поняли». «Он во многих вызывал недоумение, – вспоминал литератор А. Лурье о житии Велимира Хлебникова (1885–1922), – он был не такой, как все, следовательно – «идиот»...» (из очерка «Детский рай», российск. изд. 1993 г.).

И это только *единичные* временные срезы с *отдельно* взятых эпох! Нужно проникнуться мировой скорбью, чтобы выработать беспристрастный философский взгляд на очередную биографию художника-творца, завершившуюся большой человеческой трагедией...

«Очень часто, – предостерегает И. Д’Израэли, – гениальный человек, с обширными и многогранными способностями, сам расстраивает течение своей жизни; он словно двигает стену между собой и окружающим его миром» (из трактата «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.). Что движет им: отчаяние, гордость, уязвлённое самолюбие? Почему он ощущает насущную потребность отделить себя от других? Да был бы он отшельником-молчуном, он не доставлял бы столько хлопот respectableному «обществу большинства», которое мирно бы жило на вершине социальной иерархической пирамиды, укрепляясь мыслью, что «в подполье можно встретить только крыс». Однако художник-творец, бесправный и неустроенный, бросает вызов несправедливостям этого мира, осознавая свое мессианство как некий *призыв* к активной деятельности. И ведь кто-то или что-то призывает его...

«Когда есть некая внешняя сила (не столь важно, как он эту силу называет – Богом, Демоном, Музой или Вдохновением) – констатирует Г. Чхартишвили, – творческий человек чувствует себя неуязвимым и всемогущим, ему кажется, что он небожитель и пребудет таким всегда...» (из книги «Писатель и самоубийство», Россия, 1999 г.).

Другой – и на сей раз трагический – вопрос, подготовлен ли он сам, властитель дум из плоти и крови, к роли верховного непогрешимого судии? «Личная житейская судьба столь многих художников, – отмечает психолог А. Микиша, – до такой степени неудовлетворительна, даже трагична, – и притом не от мрачного стечения обстоятельств, но по причине неполноценности или недостаточной приспособляемости «человечески личного в них»...» (Россия, 1995 г.).

«Человеческое, слишком человеческое»... Большой неразрешимый парадокс таит художник милостью Божией в тайниках своей души! Казалось бы, он имеет достаточный потенциал для выражения своего образного мира. И великим замыслам его может воспрепятствовать *социальный аутизм*, когда «человечески личное» в нём не соотносимо с требованиями повседневной жизни. (Вот только один временной срез: «М. Цветаева была каким-то Божьим ребёнком в мире людей. И этот мир её со всех сторон своими углами резал и ранил», – Р. Гуль «Я унёс Россию», т. I, США, 1981 г.). Но он, преодолевая болевой порог, продолжает идти вперёд, как будто не встречает препятствий. Он как будто не видит, что неспособность к компромиссам, к изменению курса, может привести к большой беде. Не *хочет* видеть, или, действительно, *не видит*?

Человек не-творческий и должен оставаться заурядным в *обыкновенном* состоянии, где ему обеспечены защита, уют и покой. Тогда как обыкновенное состояние человека творческого не может не превышать «средний градус» обывательской среды. За ускорение своей внутренней событийности он платит риском сокращения событийности внешней. Размеренное же течение жизни бытовой, без памятных свершений во имя достойной идеи, для него не есть движение вообще, он не воспринимает его как *курс*.

«Марина Цветаева (1892–1941) ненавидела быт – за избыточность его, за бесполезную повторяемость ежедневных забот, – свидетельствовала её дочь Ариадна Эфрон, – за то, что пожирает время, необходимое для *основного*. Терпеливо и отчуждённо перевозмогала его – всю жизнь» (из сборника «Воспоминания о Марине Цветаевой», Россия, 1992 г.).

На непримиримость с «обезличивающим» бытом указывает, например, психолог Владимир Дранков: «Талант – это непреодолимая одержимость творчеством, обращающая все силы человека на то, что зреет в его сознании. Личное отступает на второй план или выливается в творчество...» (из книги «Природа таланта Шаляпина», СССР, 1973 г.). Скажем ещё определённое: то, что не выливается в творчество, отступает со вторых планов в *никуда*, перестаёт существовать как фактор, хоть сколько-нибудь стоящий внимания! «Я люблю тех, кто не умеет жить, не уходящих из мира, но переходящих мир», – призывал немецкий философ Фридрих Ницше (1844–1900) сознательно перейти через это *никуда*. Как тогда вообще ограничить влияние *эстетической доминанты*, если она способна не только изменить все привычные представления о быте, но и подтолкнуть к *идее*, которая важнее самой жизни?!

Характерен, например, случай «технаря» Фридриха Цандера (1887–1933), представителя точной профессии, совсем не романтической. «Сидя за своей древней пишущей машинкой или с логарифмической линейкой в руках, он умел совершенно отключаться от всего окружающего, ничего не видел, не слышал голосов, полностью терял представление о времени...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.). Так что же говорить о художниках, композиторах или поэтах, ведающих знакомство с невесомыми музами! Тайной свободе их творчества «неведомо, что человек нуждается во сне, еде и должен раздеться, прежде чем лечь в постель» (Б. Микеланджело). Компромиссы с человечески личным в них (их можно назвать потребностями «плотного» мира) всегда болезненны и, как правило, заканчиваются «неприспособляемостью к требованиям повседневной жизни».

«Как правило, – отмечает канадский психолог Ганс Селье (1907–1982) – истинный учёный (или художник-творец – *Е.М.*) ведёт почти монашескую жизнь, оградившись от мирских забот и полностью посвятив себя работе. Ему нужна железная самодисциплина, чтобы сконцентрировать все свои способности на сложной работе... Он знает, что творческий акт не должен прерываться и не может протекать без напряжения...» (из книги «От мечты к открытию», сов. изд. 1987 г.).

Сконцентрированность на сложной работе, казалось бы вопреки железной самодисциплине, становится бесконтрольной, приобретает всепоглощающий характер. И тогда...

«Жажда деятельности превращалась у Микеланджело Боунарроти (1475–1564) в своего рода манию. Он трудился, как каторжный (Рим, Италия, 1530–1550-е гг. – *Е. М.*). Он хотел быть всем: инженером, чернорабочим и т. д. Боясь потерять лишнюю минуту, он недоёдал, недосыпал. Жил он бедняком, прикованный к своей работе, как кляча к мельничному жернову. Никто не мог понять, зачем он так себя истязает» (Р. Роллан «Жизнь Микеланджело», Франция, 1906 г.).

«35-летний Марсель Пруст (1871–1922) был безнадежно болен... В том, как, запершись почти на 20 лет, отрезанный от всяких внешних впечатлений, лёжа в постели, он с невероятным упорством писал свою нескончаемую книгу («В поисках утраченного времени», Франция, изд. 1913–1927 гг. – *Е. М.*), – в этом, конечно, есть и необычайные и неожиданные черты...» (Б. Грифцов «Психология писателя», СССР, 1988 г.).

«Вот уже 2 года, как я не видел ни одной картины, не слышал ни одной музыкальной фразы, даже был лишён возможности отдохнуть за обыкновенной человеческой беседой – честное слово!» – с горечью пишет Джозеф Конрад (1857–1924) к Дж. Голсуорси, жалуясь на своё отшельничество во время работы над романом» (Я. Парандовский «Алхимия слова», 1951 г.).

А может ли творческий акт продолжаться *бесконечно*, превратившись, по существу, в вечный обет самоотречения? Вот как на этот вопрос отвечают: а) истинный учёный и б) художник-творец:

- подводя итоги жизни, математик Анри Пуанкаре (1854–1912) писал: «Цена, которую мне пришлось заплатить за мои работы, была, во всяком случае, очень велика, так как моё здоровье оказалось совершенно расшатанным...»;

- «Я заплатил за свои сказки большую непомерную цену, – признавался Ганс Христиан Андерсен (1805–1875) в конце жизни. – Отказался ради них от личного счастья и пропустил то время, когда воображение должно было уступить место действительности».

«Разве вы не понимаете, что это поглощает человека целиком и затягивает так глубоко, что весь остальной мир как бы перестаёт существовать... – пишет Густав Малер (1860–1911) как будто в оправдание «причуд» Г.-Х. Андерсена. – В такие минуты я себе не принадлежу... Создатель такого произведения испытывает ужасные родовые муки, и прежде чем в голове у него всё это упорядочится, выстроится и перебродит, он должен пройти через рассеянность, погружённость в себя и отчуждение от мира...»

«Объяснение, данное Густавом Малером, бросает дополнительный свет на его душевное состояние в период рождения симфонии», – комментирует профессор медицины Антон Ноймайр (из книги «Музыканты в зеркале медицины», Австрия, 1995 г.). Но, в принципе, под пристальный взгляд психотерапевта может попасть писатель, художник, философ или учёный – любой творец «нового слова», удивляющий современников и потомков необычайно интенсивным стилем своей работы. Если талант, действительно, выдающийся, здесь нет исключений!

Однако правила только «высвечивают» очевидные отклонения:

- а) ценою личного счастья пропущено то время, когда воображение должно было уступить место действительности;

- б) создатель произведения (автор открытия) испытывает ужасные «родовые муки»;

- в) в напряжении всех своих духовных сил он должен пройти через рассеянность, полную погружённость в себя и отчуждение от мира.

В том случае, если в биографии художника-творца имеются все выше перечисленные «аномалии», *обыкновенная* жизнь невозможна уже в принципе. Необыкновенная жизнь художника-творца становится его обыкновением, неся на себе печать предрешенности. «*Проклятие*, которое несёт на себе всякий художник, – предостерегает Александр Блок (1880–1981), – заключается в том, что искусство слишком много отнимает у него в жизни» (из заметок «О Мережковском», Россия, 1913 г.). Не надо быть проницательным критиком, чтобы предвидеть её трагический финал:

- «Фридрих Ницше (1844–1900) пренебрегает гигиеной и по 10 часов работает за письменным столом. Разгорячённый мозг мстит за это излишество бешеными головными болями и нервным возбуждением: вечером, когда тело просит уже покоя, механизм не останавливается сразу и продолжает работать, вызывая галлюцинации...» (из новеллы С. Цвейга «Фридрих Ницше», Германия, 1925 г.). «Болезнь Ницше не может не учитываться при анализе его творчества... Страдания доводили его до изнеможения, но иногда кажется, что он искал их, сам желал боли и той лихорадочности, в которой рождались его идеи» (из книги И. Гарина «Ницше», Россия, 2000 г.);

- «После самоубийства Винсента ван Гога (1853–1890) в его кармане обнаружили не отправленное брату Тео письмо, в котором была такая фраза: «...Я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка...» (из книги М. Буянова «Преждевременный человек», СССР, 1989 г.).

Таким образом, литературная или артистическая, реальность деформирует первую, с её законами взаимодействия физических сил. И не может не деформировать, ибо налицо

явный «вывих мысли»: художник-творец привязан к месту и времени, где «искусства нет и быть не может». И вот, продолжая существовать в *первой* реальности как в своей нелюбимой *alma mater*, художник-творец и чувствует, и видит, и слышит уже как-то иначе – мир красок, запахов и звуков, равно как и ход времени, воспринимается им каким-то новым субъективным ощущением.

Эта умозрительная избирательность *основного*, призванного главным в жизни, только усиливает, как родовое проклятие, тяжесть небытия действительного – «никчемность», «неприспособленность к жизни», «абсолютное отсутствие бытовых реакций и бытовых представлений». Какая-то, действительно, осмысленная, в смысле выбранная по доброй воле («терпеливое и отчуждённое превозмогание всего не основного»), *жизнь вне бытия*.

«Когда я вижу академика, – пишет доктор психологических наук Владимир Козлов, – в его однокомнатной квартире, заваленной книгами, с огромной промоиной на потолке и с телевизором «Рубин» начала 1980-х годов, с «мокрой» колбасой в холодильнике и кефиром непонятного возраста, то понимаю, он – творец. Сорок лет творчества и старый «Москвич» во дворе, такой же неприкрытый от непогоды, как он сам от жизненных невзгод...» (из книги «Психология творчества: Свет, сумерки и тёмная ночь души», Россия, 2008 г.).

Во времена Артура Шопенгауэра (1788–1860) не было телевизора «Рубин», ничего не слышали и о «Москвиче» старой отечественной марки, но гений-творец, ориентированный на процесс выполнения, а не на конечный результат своей деятельности, также «бесплодно» творил по 40 лет, что и дало повод философу-мизантропу саркастически заметить: «В практической жизни от гения проку не больше, чем от телескопа в театре».

Во второй, артистической, реальности предметы «плотного» мира, действительно, ни к чему. Но что делать, когда подмостки сцены пустеют, и действительность реальная возвращает свои права? На борьбу с бытом иногда уходит вся жизнь. Эта борьба жизнь творческую и сокращает...

А как же те гении-метеоры, которые, как полагал Наполеон, «должны сгорать, чтобы освещать свой век»? Разве они не *призваны* к своему поприщу, чтобы первыми, пусть даже ценой саморазрушения, познать тайну творения, прежде всего самих себя? Хотят они того или нет, но они вступают на поприще практической жизни и жертвенным служением своим только подчёркивают неотвратимость избранничества.

«Время берёт нас не тогда, когда ему нас жалко, а тогда, когда мы ему нужны», – размышлял на склоне лет советский литератор Виктор Шкловский (1893–1984).

А если *нужны*, но не *жалко*? Если гений *ко времени*, но не соответствует *месту*? Да и где оно, точное место гения, если само художественное дарование так и остаётся «психологически загадочным»? (З. Фрейд). Художник-творец, можно сказать, вовлечен в процесс, где действуют равновеликие, но разнонаправленные по своему «вектору движения» силы:

а) первоначальный хаос, с которого начинается творчество, придаёт ему великий смысл творить;

б) творчество предшественников, казалось бы в полноте своей исчерпывающее тему, открывает ему великий смысл просто жить на этой Земле.

Какую стезю подскажет ему художнический инстинкт? Быть может, просто, без принесённых идей, отдаться на волю интуиции?

«Так талантливый человек десять раз на день может показаться простаком, – замечает О. Бальзак. – Его ум дальнорзок; беседа с будущим, он не замечает окружающих его мелочей, столь важных в глазах света» (из статьи «О художниках», Франция, 1830 г.).

Но, проведая великий смысл творить, обладает ли он в своём дальновидении рассудком обыденной жизни, предостерегающим, что «буря творчества смывает и сминает всё человеческое» (В. Козлов, 2008 г.)?

Во всяком случае, он чувствует неодолимый импульс оставаться в эвристическом состоянии *поиска*, где нет ничего завершённого. И это, пожалуй, причина, почему его не смущает *стихия хаоса*. С надеждой вглядываться в лабиринт несообразного художника-творца побуждает само творчество.

И здесь в пору снова вспомнить о «разделительной черте»: «Наука наводит порядок, но искусству небезразлична логика беспорядка, ему делается не по себе, когда всё становится слишком понятным» (В. Леви, 1971 г.). «Слишком понятным» никогда не бывает и в науке. Но художник-творец всегда небезразличен к «логике беспорядка», после того как почувствует, что такая логика в принципе существует.

Хаос – это мир неограниченных возможностей, самых фантастических комбинаций, из коих нельзя отрицать и те, что создают «поле сопряжения» новых идей. Хаос – это возможность предвидеть и перечувствовать массу «ненужных» вещей, чтобы утончить суждение о них и понять их *относительную* ценность. Хаос – это изначальная неупорядоченность, где не может быть устоявшихся форм, препятствующих вдруг рождённому *волевому* направлению.

Но возможно ли волевое направление там, где, казалось бы, нет никаких организационных начал? Но это и не слепой случай, один на биллион биллионов, когда обезьяна, играющая с клавишами печатной машинки, может, согласно ничтожной доли вероятности, набрать «Войну и мир». Это хаос, в котором присутствует ещё невоплощённая гармония, и по законам которой она рано или поздно *должна* проявиться! Нужна только какая-то внешняя сила, запускающая этот «механизм» – сила живая и созидающая, не сомневался русский писатель Александр Бестужев-Марлинский (1797–1837), когда рассматривал хаос как предтечу творения чего-то истинного, высокого и поэтического. «Пусть только луч гения пронзит этот мрак, – чувствовал он себя в каких-то вневременных сроках. – Враждующие, равносильные доселе пылинки оживут любовью и гармонией, стекутся к одной сильнейшей, слепятся стройно, улягутся блестящими кристаллами, возникнут горами, разольются морем, и живая сила испишет чело нового мира своими исполинскими гиероглифами».

В каждой капле живого – потенциальный акт творения! Так может ли после такого *чуда* быть что-нибудь равное (или годное к размену) *продукту творчества*? Достойно ли великой цели искать эквивалент самому процессу творчества? И можно ли снижать великую цель до рефлекса «просто жить»? Сводить своё существование к приобретению и потреблению бытовых благ?

Большинство живущих, полагал Леонардо да Винчи (1452–1519), так и делает: «У них нет никакой доблести, и ничего от них не остаётся, кроме полных навозных ям». Гений Ренессанса упрекал своих современников в нравственном и интеллектуальном застое. Они рассматривали жизнь как обязательный ритуал, «цементирующий» бытовые установления.

А что же те, – кого «душит жизни сон суровый» (А. Блок) и кто хотел бы отгородиться от мира, подавляющего своей безнадежной прозаичностью? Из их груди исторгается стон: «Уж лучше пусть хаос, пусть несбывшиеся мечтания, чем жизнь без памятных дел и событий!» Так бунтует художник-творец. Однако, не вступая на стезю открытой борьбы, он входит в мир своих творческих грёз, отличающийся от реального хотя бы тем, что здесь мысль уже есть *дело*. Здесь можно игнорировать реальность, убивающую мысль и создавать мысль, рождающую новую реальность («исписывать чело нового мира своими исполинскими гиероглифами»). Реальность высшего порядка, существующую по законам гармонии и красоты. Здесь всё устремлено в будущее, но остаётся место и для памяти горестных замет, ибо старый мир, который остаётся «здесь и рядом», объявляет его *инакомыслящим*:

«Немногие из европейских авторов могли бы сравниться в известности с Эрнстом Теодором Гофманом (1776–1822), но ещё меньше тех, кто был бы так же не понят, как он. Значительная доля его славы основывается на недоразумении; его имя окружено столь же неле-

пыми и банальными домыслами, как имена Вийона, Шопена или Модильяни...» (из книги Г. Виткоп-Менардо «Э. Т. А. Гофман», ФРГ, 1966 г.).

Что ж, он заслуживает того, чтобы окружить его домыслами хотя бы своим «другим видением перспективы». Он выступает как демиург – создатель нового смысла и изобретатель новых форм:

«...Его необыкновенная восприимчивость болезненная чувствительность его нервной конструкции, непрерывно страдающей от внешнего принуждения, со временем развили бы в нём тупое безразличие, не воспользуясь он средством, подсказанным ему инстинктом самосохранения, и не создай себе оружие для самозащиты, посредством которого он только и мог оградить своё существо от посягательств извне. Постепенно и наощупь, почти не отдавая себе отчёта в своих действиях, он обносит себя стеной высокомерия, броней индифферентности, в которой ему, впрочем, так никогда и не удастся полностью заделать все бреши. И сквозь эту прозрачную, гладкую, хрупкую оболочку... он взирает на всё, от чего отделился... Гофман наслаждается второй жизнью, наступающей в тот момент, когда гаснут свечи; без всяких усилий проникает он в тот мир, куда большинство людей могут попасть только через врата искусственного рая... когда мысли теряют логическую связность, когда изображение выходит из-под контроля создания и начинает раздваиваться самостоятельно... Два уровня жизни накладываются друг на друга наподобие двух рисунков на кальке, чьи линии встречаются, пересекаются и расходятся в разные стороны. Сквозь реальный мир просвечивает ирреальный, и в каждой точке пересечения их линий, в каждой точке касания их кривых образуется пространство для чуда, метаморфозы, неожиданности... Происходит превращение, формирование того писателя, каким ему суждено стать...» (из книги Г. Виткоп-Менардо «Э. Т. А. Гофман», ФРГ, 1966 г.).

Однако тревожно, если «вторая реальность» («броня индифферентности») может представиться художнику-творцу реалистичнее, чем первая, данная ему изначально:

«Чем больше развивается Э. Гофман, чем более твёрдые очертания приобретает его личность, тем явственнее проявляется и расщепление его сознания, противоречивость его натуры... Гофман ведёт две жизни, разительно отличающиеся одна от другой: жизнь чиновника и жизнь художника. Если вторая из них даёт множество ответвлений (ибо Гофман как художник был удивительно многогранен), то первая, напротив, развивается по раз и навсегда заданной кривой карьеры юриста... А исключительный талант его не укладывается ни в какие точные схемы...» (из книги Г. Виткоп-Менардо «Э. Т. А. Гофман, ФРГ, 1966 г.). «Дойдёт до того, что он сам начнёт пугаться своих творческих грёз и фантастических пришельцев, станет будить по ночам жену, которая будет усаживаться со своим вязанием рядом, как успокаивающий символ реального мира. Так написаны почти все его знаменитые вещи...» (из очерка Л. Калюжной «Эрнст Теодор Амадей Гофман», Россия, 2009 г.).

«Грёзы не старятся вместе со временем и человеком, – констатирует Стефан Цвейг (1881–1942) в сборнике эссе «Европейский жир» (Германия, 1914 г.), – вот почему волшебный мир предчувствий ж отречения пребывает неизменно прекрасным во все времена». Выразительность выше убедительности, художественность важнее достоверности. Убеждает только выразительность и художественность! Именно в таких необычных состояниях человеческого духа представители немецкой экзистенциальной философии 19-го века искали проявления скрытых «надчеловеческих» возможностей.

Остаётся, однако, риск заблудиться в лабиринтах фантазмагорических идей и вовремя не отыскать дорогу назад!

«Между прочим, – предостерегает итальянский психиатр Чезаре Ломброзо (1835–1909), – гениальные люди отличаются наравне с помешанными и склонностью к беспорядочности, и полным неведением практической жизни, которая кажется им такой ничтожной в сравнении с их мечтами» (из книги «Гениальность и помешательство», Италия, 1863 г.).

Иногда художник-творец стирает грань между *возможностью* и *действительностью* восприятия, если действительность эта слишком бедна, слишком недостаточна, чтобы оставаться «питательной средой» для его художественных замыслов. Такой умозрительный, на первый взгляд, конфликт с «жизнью обывательского повседневья» может перерасти в конфронтацию с обществом и достичь трагедийного накала.

Воспринимая жизнь «изнутри» и находясь по отношению к обществу большинства в жёсткой оппозиции, художник-творец, тем не менее, требует к себе не только повышенного внимания, но и:

- а) понимания его целей и задач (создания условий для его творчества);
- б) помощи в житейских делах (освобождения от бытовых нужд);
- в) положительного отклика на запрос «оставить его в покое» (снять обязательства, налагаемые общественной жизнью).

«Когда перечитываешь разные биографические сведения о композиторе Михаиле Глинке (1804–1857), – отмечает критик С. Базунов, – и вдумываешься в характер этой крупной, гениальной, но мягкой и незлобивой личности, то начинает казаться, что весь смысл своей жизни композитор мог бы передать такими словами: «Делайте со мною и за меня всё, что хотите, наблюдайте за моим расходом и приходом, сочиняйте для меня какие хотите маршруты в жизни, лечите меня какими угодно декоктами, но не касайтесь моего искусства, о музыке я позабочусь сам...» Всё русское, достоинства и недостатки, всё тут налицо: и непрактичность, и житейская неумелость, и наряду с этим огромный талант» (из очерка «М. Глинка, его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1892 г.).

Русской спецификой «нереализованного таланта» здесь, разумеется, нельзя ограничиться. В словах о безразличии «жизненного маршрута» просматривается биография не М. Глинки, а Ф. Шопена. И разве его одного? Не так даже важно, кому именно адресуются требования «приемлемых условий» для творчества. Родным и близким трудно всё время играть роль «заботливой нянюшки». Претензии к обществу «освободить от своих требований, но не касаться его творчества» – кажутся вообще утопичными. Уже самой своей инаковостью художник-творец формирует общественный «негатив». Ни на какие компромиссы он не идёт, а чтобы не потерять «свой дар», только усугубляет конфликт. Где-то на подсознательном уровне он даже *стремится* достичь трагедийного накала, словно подхлёстывая реакцию «общественного мнения» в самых радикальных, самых негативных формах его изъясления:

- «Забыв обо всём, голый, бежал Архимед (ок. 287–212 до н. э.) по улицам Сиракуз с победным кличем: «Эврика!» («Я нашёл!»). Его мало заботила людская молва и суд потомков – увы, подчас чересчур мало...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

- «Всей неустроенностью жизни я обязан моему гению, – признавался Микеланджело Буонарроти (1475–1564) в своём Дневнике. – Ему неизвестно, что человек нуждается в сне, еде и должен раздеться, прежде чем лечь в постель. Он слышать ничего не хочет о том, что скажут люди, осуждающие за воздержание...» (из книги Р. Христофанелли «Дневник Микеланджело», сов. изд. 1980 г.);

- «В сознании своей «звёздной» значительности Велимир Хлебников (1885–1922) с раз навсегда избранной скоростью двигался по им самим намеченной орбите, нисколько не стараясь сообразовать это движение с возможностью каких бы то ни было встреч» (из сборника Е. Лившица «Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания», сов. изд. 1989 г.). «Хлебникова в глаза называли идиотом, и я видел, что он обидного, говорившегося о нём, не слышит и не воспринимает...» (из воспоминаний А. Лурье «Детский рай», российский изд. 1993 г.);

• «Когда Вацлав Нижинский (1889–1950) пошёл в школу, то «сделалась ещё заметнее его рассеянная отчуждённость». Ему как будто было безразлично, издеваются над ним или хвалят» (из книги В. Красовской «Нижинский», СССР, 1974 г.);

• «В Марине Цветаевой (1892–1941) стихийные порывы... Уменьше ни с чем не считаться... молча, упорно... Куда она идёт? Так жить с людьми невозможно. Так, с закрытыми глазами, можно оступиться в очень большое зло. И кажется мне, что Марина и не «закрывает глаз», а как-то органически не чувствует других людей, хотя бы и самых близких, когда они ей не нужны. Какие-то клавиши не подают звука. В жизни это довольно страшно...» (из Воспоминаний В. Цветаевой, сборник «Воспоминания о Марине Цветаевой», Россия, 1992 г.);

• «По ряду соображений Даниил Хармс (1906–1942) считал полезным развивать в себе некоторые странности...» (из статьи В. Петрова «Даниил Хармс», СССР, 1990 г.) «...Страсть к театрализованным мистификациям, к экстравагантным проделкам» (из статьи А. Александрова «Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса», СССР, 1991 г.).

Это нечто большее, чем равнодушие ко всему и ко всем, – комментирует «бунт гения» поэт Серебряного века Иван Грузинов (1893–1942). – Это подлинный и полный уход человека из мира реальности в мир мысли и мечты...» (из воспоминаний «Маяковский и литературная Москва», сов. изд. 1990 г.).

Подчеркнём, «уход в подполье» – это вызов и тем, кто устанавливает нормы общественной жизни, и тем, кто эти нормы поддерживает своим ежедневным бытом, игнорируя или ущемляя существование художника-творца. В свою очередь, художник-творец подвергает сомнению (критики, осмеянию, оскорблениям) нормы их нравственной и эстетической жизни, беспощадно неприемля практически *всё*.

Многие, очень многие из молодых да ранних, тех, кто провозглашает «главное слово в искусстве» с дерзостью необыкновенной и пылом необузданным, готовы обрушить свои удары на старичков-либералов, «стоящих на страже куриной и петушиной нравственности». Роль декадента-ниспровергателя им представляется как раз по плечу как, возможно, единственное средство освободиться от разрывающих их противоречий. Но можно ли приписать к разряду «анфан терибль», например, Михаила Пришвина (1873–1954), тонкого знатока и описателя девственной природы? А ведь и он не избежал проблем «двойничества», когда не захотел приспособливаться к бытовой действительности, к гнёту «ненужно-обязательных вещей». «В нём всегда боролись, но уживались две личности, – свидетельствует К. Давыдов в очерке «Мои воспоминания о М. М. Пришвине» (русский публ. 2007 г.). – С одной стороны это был глубоко культурный, серьёзный и современный человек, но в то же время его душа всегда тяготела к примитивным пережиткам старых времён; времён, когда наши отдалённые предки жили в фантастическом мире, отголоски которого дошли до нас в нынешнем мире сказок».

И вот «старые времена» манили его с такой неотвязчивой силой, что в период 1900–1910 гг., уже приближаясь к умственному и духовному расцвету, он предпочёл оставаться в области *небывалого* – стал чувствовать это «небывалое» у себя под боком, едва ли не на улице, на оживлённом столичном проспекте. Или, дабы обеспечить вклад в науку, рассматривал самые фантастические проекты экспедиций в дебри Сибири – лишь бы иметь хоть малейшую лазейку попасть в сказочный мир народного предания!

«Я убеждён, – говорил М. М. Пришвин, – что всем известная трогательная история розысков Иваном-царевичем похищенной у него прекрасной царевны произошла именно в Тарбагатайских горах, и, стало быть, там нужно искать следы этой чудесной погони... И Пришвин действительно осуществил свою мечту, он побывал в Тарбагатае и много рассказывал об этом. Он уверял, что отыскал перышки, которые догадливая царевна, увлекаемая серым волком, бросала по пути, чтобы облегчить погоню за ней Ивану-царевичу. И нужно

сказать, что рассказы его о посещенных местах были очаровательны» (К. Давыдов «Мои воспоминания о М. М. Пришвине», российск. публ. 2007 г.).

Ещё дальше, до предметно-сущих ощущений, заводила фантазия Марину Цветаеву (1892–1941). Здесь «некий неизничтоженный эгоцентризм её душевных движений» усиливался *литературными преданиями*. И, давая свою версию известных исторических событий, она, фактически, не переставала говорить о себе (только *перышко* царевны по версии М. Пришвина трансформировалось в *перо* Гёте). «Получалось как-то так, – вспоминал русский писатель Серебряного века Фёдор Степун (1884–1965), – что Цветаева ещё девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри, что и ей, как Пушкину, Жуковский привёз из Веймара гусиное перо Гёте, что она ещё вчера на закате гуляла с Новалисом по парку, которого в мире быть не может и нет, но в котором она знает и любит каждое дерево». Чтобы быть понятым самому (ведь речь идёт не о бесконтрольных фантазиях «чудачков»), Ф. Степун счёл нужным сделать уведомление: «Не будем за это слишком строго осуждать Цветаеву. Настоящие природные поэты, которых становится всё меньше, живут по своим собственным, нам не всегда понятным, а иной раз и малоприятным законам» (из воспоминаний «Бывшее и несбывшееся», ФРГ, 1947–1950 гг.).

Подчеркнём, М. Пришвин «прекрасно сознавал, что дело идёт об области небывалого». Марина Цветаева *сознательно* шла по зыбкой художнической стезе. И, «чувствуя зов», они не задавались вопросом, насколько действительно понятны для разумения *свежего* человека!

Других выдающихся деятелей культуры и науки «совершенно не волновало» то, каким образом они превращали сказочный мир действительной мечты (первая весенняя капель, чудесный летний закат, дворцовый блеск чуда архитектуры и т. д.) в прозу «обезличивающего» быта. Разумеется, они так же жили в *своём* мире и ни на йоту не хотели от него отступать. Однако, в отличие от мечтателей-фантазёров, превыше всего они ценили неизменяемость своего жизненного уклада, иногда более для них важного, чем реалии окружающей обстановки, или общественное положение, налагающее на них определённые обязательства.

Обладая оригинальным взглядом на *своём* поле деятельности, они оберегали «автоматизм» своей жизни-течения, неизменный в том случае, если каждый следующий день проживается так же, как и предыдущий. Их не смущал «листопад» дней в вихре уходящих годов. Они его даже не замечали. Именно персонифицированный мир без внешних событий был ближе всего к их идеальной модели *эгоцентрического* мира.

Парадоксально то, что иногда высокая профессиональная репутация (магнетическое влияние «владельца дум»), как будто освобождает её носителя от следования некоторым нормам этикета. И даже наоборот: прослав «чудаком», можно объявить, что нынешняя мода безнадежно устарела, а веяния «дендизма» можно найти и в дедовском зипуне...

• «За доктором Григорием Захарьиным (1829–1897 – заведующий кафедрой факультетской терапии Московского университета с 1869 г. – *Е. М.*) отмечались многие чудачества... Он и во дворцы ходил в своём длинном наглухо застёгнутом френче ниже колен, в мягкой крахмаленной рубашке и в валенках... с огромной палкой, с которой никогда не расставался... Крахмальное бельё его стесняло, а больная нога заставляла и летом надевать валенки. Поднимаясь по лестнице, он присаживался на каждой междуэтажной площадке на стул, который за ним несли...» (из сборника М. Шойфета «100 великих врачей», Россия, 2006 г.);

• «Философ Лев Лопатин (1855–1920 – председатель Московского психологического общества с 1899 г. – *Е. М.*) очень боялся простуды и потому кутался немилосердно. Когда зимой он входил в переднюю, то из-под высокой барашковой шапки были видны одни глаза, так он был весь обмотан длинным вязанным серым шарфом, который потом без конца разматывался. Я помню, как в самый разгар лета, в жару, в июле Лев Михайлович приезжал

к нам в Михайловское в больших зимних калошах. При нём состоял лакей, который о нём заботился...» (из книги М. Морозовой «Мои воспоминания», российский. публ. 2007 г.);

• Александр Тиняков (1886–1934 – поэт Серебряного века, Россия, конец 19-го – начало 20-го столетия. – *Е. М.*) знал множество языков, изучал каббалу, пытался с помощью высшей математики измерить бесконечное пространство и писать стихи... В январе его можно было встретить в пиджаке, в мае он вдруг надевал шубу. Многие останавливались и глядели ему вслед, когда он грузно переваливался по Невскому, толкая прохожих, не обращая ни на что внимания, бормоча стихи или читая на ходу одну из бесчисленных книг, которыми были всегда набиты его карманы...» (из сборника Г. Иванова «Мемуарная проза», российский. изд. 2001 г.);

«Одет Максимилиан Волошин (1877–1932 – русский поэт, деятель Серебряного века на рубеже 19–20 столетий. – *Е. М.*) был дико до невероятности... В позднюю холодную осень он ходил без пальто. Чувствовалось, что у Волошина какая-то невзрослая, не искушённая жизнью душа и что поэтому его совершенно не смущало ни то, как он одет, ни то, что об этом думают люди...» (из воспоминаний Б. Погореловой «Скорпион» и «Весы», российский. изд. 2007 г.);

• «О пренебрежении Марии Юдиной (1899–1970 – российская пианистка и педагог. – *Е. М.*) к одежде и быту ходят легенды. Зимой и летом Мария Вениаминовна носила кеды, что приводило в ужас окружающих... Нормальная же сезонная обувь немедленно дарилась...» (из сборника И. Семашко «100 великих женщин», Россия, 1999 г.).

• Вспоминая о встречах с Марией Склодовской-Кюри (1867–1934 – физик и химик, лауреат Нобелевской премии 1903 и 1911 гг. – *Е. М.*), А. Эйнштейн отмечал её полную погружённость в научную работу: «Мы провели с семьёй Кюри несколько дней отпуска в Энгадене (Швейцария, 1913 г.). Однако мадам Кюри ни разу не услышала пения птиц...» «Когда мадам Кюри садилась за какую-нибудь научную работу, весь остальной мир переставал существовать. В 1927 году, когда дочь Ирен тяжело болела, что очень беспокоило и угнетало Мари, кто-то из друзей зашёл к ней в лабораторию справиться о здоровье дочери. Его встретил леденящий взгляд и лаконичный ответ. Едва он вышел из лаборатории, как Мари в негодованый сказала ассистенту: «Не дают спокойно поработать!»...» (из книги Е. Кюри «Мария Кюри», Франция, 1937 г.);

• «Летом 1913 года Альберт Эйнштейн (1879–1955 – физик-теоретик, лауреат Нобелевской премии 1951 года. – *Е. М.*) с сыном Гансом-Альбертом и Мари Кюри с её дочерьми Ирен и Евой провели некоторое время в одном из самых прекрасных мест Швейцарии, на леднике Энгадин. По воспоминаниям Мари Кюри, Эйнштейн даже в моменты отдыха, с рюкзаком на плечах, не переставал думать о той проблеме, которая волновала его в данный момент: «Однажды, когда мы поднимались на кручу, и надо было внимательно следить за каждым шагом, Эйнштейн вдруг остановился и сказал: «Да, да, Мари, задача, которая сейчас стоит передо мной – это выяснить подлинный смысл закона падения тел в пустоте». Он потянулся было даже за листком бумаги и пером, торчавшими у него, как всегда, в боковом кармане. «Мари сказала, что... как бы им не пришлось проверять сейчас этот закон на своём собственном примере! Альберт громко расхохотался, и мы продолжили наш путь» (Е. Кюри)...» (из сборника Д. Самина «100 великих учёных», Россия, 2004 г.).

Эти взаимные упреки А. Эйнштейна и М. Кюри в чрезмерной поглощённости профессиональными интересами (каньон Энгадин, Швейцария, 1913 г.) представляют «издержки творчества», видимые, вероятно, только со стороны. Художник-творец склонен созерцать исключительно одну лишь природу явлений, суть, а не внешние формы их проявлений, и обязан своими успехами долгим сосредоточением внимания на каком-нибудь одном предмете размышлений. Он мыслит, остаётся «в теме», даже когда не стоит за конторкой, не сидит над рукописью и не работает у холста. У него нет заранее определённых часов, когда

он «занимается творчеством». Процесс уложения мысли у него не привязан к конкретному месту и времени, а любые намеченные сроки есть только насильственное ограничение его свободы творчества. Субъективно, художник-творец живёт по законам своего времени, изменяя свой быт, свой круг общения, изменяя, наконец, самого себя!

Но настораживает замечание, что «природных поэтов становится всё меньше». Или общество, которое «крепко своим нравственным здоровьем», всё меньше нуждается в бесконтрольных фантазиях «чудачков»? Так оно, «общество большинства», и думает. На бытовом языке и с различной степенью толерантности, художника-творца называют «большим оригиналом», «эксцентриком», «взбалмошным субъектом», «индивидуумом с личностными отклонениями». Планка общественного запроса снижается донельзя. Трагедия в античном стиле смещается к водевильному трагифарсу, где главные герои не столько значительны своей идеей, сколько по-человечески жалки и слабы. Какие-то ходульные персонажи, интересные только своей эксцентричностью!

Такая самобытность, доходящая до ерничания и шутовства, не может не удивлять! Своей ребячливостью поведение великих сбивает с толку, как иногда гневит безрассудно расшалившееся дитя. Прежде, чем задуматься «как» и «почему», его просто надо приструнить! Но что-то «родителю» становится понятно и сразу.

Отказываясь от «фиксированных представлений о порядке вещей и событий», художник-творец начинает великий переход от «земного тяжёлого» к «небесному возвышенному». Но сомнения в благотворном влиянии затворнической кельи задерживают его уже в начале пути, хотя, казалось бы, он должен без колебаний и со всем жаром артистической души отринуть прах со своих ног и устремиться к познанию чистого искусства. Прежде чем сделать следующий шаг, он вдруг вспоминает, что был и остаётся сыном (дочерью) своего времени и ничто человеческое ему не чуждо. Хочется по-человечески «обставить» свою конфронтацию с обществом большинства как яркое, незаурядное явление, внешне броское и надолго запоминающееся. При этом, разумеется, художник-творец действует как убеждённый эгоцентрист.

Эту психологию «тотальной конфронтации» с обществом большинства внимательно изучал поэт Серебряного века Борис Пастернак (1890–1960), видевший влияние богемы как бы изнутри на примере одного из её самых ярких представителей – Владимира Маяковского (1893–1930): «Природные внешние данные молодой человек (начало 1910-х гг. – *Е.М.*) чудесно дополнял художественным беспорядком, который он напускал на себя, грубоватой и небрежной громоздкостью души и фигуры и бунтарскими чертами богемы, в которые он с таким вкусом драпировался и играл» (из воспоминаний «Люди и положения», российск. публ. 2007 г.).

А *играл* Владимир Маяковский вдохновенно, со всем пылом своей артистической души, переживая жизнь «хороших» и «дурных» персонажей, уже родившихся из-под его пера и ждущих часа для воплощения:

• «Маяковский был огромного роста, мускулист и широкоплеч. Волосы он то состригал наголо, то отращивал до такой степени, что они не слушались уже ни гребёнки, ни щётки и упрямо таранились в беспорядке – сегодня в одном направлении, завтра – в другом. Тонкие брови летали над самыми глазами, придавая им злобный оттенок. Нижняя челюсть плотно выдавалась вперёд. Гордый своей внешностью, он писал:

Иду – красивый,
Двадцатидвухлетний...

(«Облако в штанах», 1915 г.)

Маяковский сознательно совершенствовал топорность своих жестов, громоздкость походки, презрительность и сухость складок у губ. К этому выражению недружелюбности он любил прибавлять надменные колкие вспышки глаз, и это проявлялось особенно сильно, когда он с самодовольным видом подымался на эстраду для чтения (редкого по отточенности ритмов) своих стихов или для произнесения речей, всегда настолько вызывающих, что они непременно сопровождались шумными протестами и восторженными возгласами публики» (из книги Ю. Анненкова «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.);

• Из Дневника Ивана Бунина (Петроград, 5 февраля 1917 г.): «Я был на одном торжестве в честь финнов после открытия выставки. И, Бог мой, до чего ладно и многозначительно связалось всё то, что я видел в Петербурге, с тем гомерическим безобразием, в которое вылился банкет! Собрались на него все те же – весь «цвет русской интеллигенции», то есть знаменитые художники, артисты, писатели, общественные деятели, новые министры и один высокий иностранный представитель, именно посол Франции. Но надо всеми возобладал – поэт Маяковский. И начал Маяковский с того, что без всякого приглашения подошёл к нам, вдвинул стул между нами и стал есть с наших тарелок и пить из наших бокалов. Галлен глядел на него во все глаза – так, как глядел бы он, вероятно, на лошадь, если бы её, например, ввели в эту банкетную залу. Горький хохотал. Я отодвинулся. Маяковский это заметил. «Вы меня очень ненавидите?» – весело спросил он меня...» («Окаянные дни», Франция, 1935 г.);

• «Ходил Маяковский постоянно в одной и той же бархатной чёрной рубашке, имел вид анархиста-нигилиста...» (из сборника А. Крученых «К истории русского футуризма. Воспоминания и документы», российск. изд. 2006 г.). «Тогда Маяковский немного придерживался стиля «*vagabond*». Байроновский поэт-корсар, сдвинутая на брови широкополая чёрная шляпа, чёрная рубашка (вскоре сменённая на ярко-жёлтую), чёрный галстук и вообще всё чёрное, – таков был внешний облик поэта в период, когда в нём шла большая внутренняя работа, когда намечались основные линии его творческой индивидуальности» (из Воспоминаний Л. Жегина, сборник П. Фокина «Маяковский без глянца», Россия, 2008 г.). «Маяковскому его наряд казался верхом дендизма – главным образом оранжевая кофта, которой он подчёркивал свою независимость от вульгарной моды. Эта пресловутая кофта, напыленная им якобы с целью «укутать душу от осмотров»... Она приходилась родной сестрою турецким шальварам, которые носил Пушкин в свой кишинёвский период...» (из сборника Б. Лившица «Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания», сов. изд. 1989 г.).

Напрасно было апеллировать к здравому смыслу, что «столица видывала всяких чудачков и равнодушна была ко всяким чудачествам!» Сама хозяйка Петербургского литературного салона, Зинаида Гиппиус (1869–1945), не прочь была «с пряным вкусом оригинальности драпироваться и играть», поражая всех «грубоватой и небрежной громоздкостью души и фигуры». Воплощение в себе бунтарских черт богемы она, вероятно, рассматривала как *самовыражение*, невозможное ни при каких иных, «приземлённых» средствах его проявления:

• «Наверное, ей было немного страшно, когда она, двадцатилетняя, в 1889 году вместе с молодым супругом (поэт, драматург, философ Дм. Мережковский. – Е. М.) приехала в Петербург – город-кладбище, по которому бродят величественные тени Пушкина, Гоголя, Достоевского, город-молох, такой маняще-соблазнительный и такой жестокий, город, в котором легко затеряться, раствориться, сгинуть среди тысяч таких же «невинно-наивных» душ, спасающихся в поэтических садах... Поначалу она только присматривается, постепенно погружаясь в литературную жизнь столицы... Именно здесь завязываются литературные знакомства, важные и в каком-то смысле полезные... ибо она из породы творцов, зачинателей, «продуцирующих», а не «поглощающих» идеи. Она не просто участник литературного процесса, «одна из...», она сама формирует его – как инициатор знаменитых

Религиозно-философских собраний, «пропустивших» через себя всю «новую русскую литературу», как фактический соредактор журнала «Новый путь», выделявшийся на общем фоне «толстых журналов»... и, наконец, просто как признанный «мэтр», дом которой в 1900–1910 годах был главным петербургским салоном, притягивавшим к себе внимание всей «литературной общественности» и вызывавшим немало толков... Ни одни мемуары, посвящённые этой эпохе, не обходятся без неё, этой женщины, поражающей своей необычной красотой и своими странными манерами. Её знаменитая лорнетка, которая бесцеремонно пускалась в ход, особенно если «жертвой» был новичок, стала настоящей притчей во языцех... Вот Гиппиус, откинувшись в свободной позе, подносит свой лорнет и пристально разглядывает новое лицо. Молчание. Пауза. И вдруг: «А знаете, я ведь читала Ваш рассказ...» – и снова пауза, и оторопь «героя» – что будет дальше?.. В этом, конечно, была игра. Но почему-то кажется, что это была игра искренняя. Что она действительно читала всё. И ей действительно было интересно всматриваться в эти лица...» (из эссе М. Кореневой о З. Гиппиус, Россия, 2009 г.);

- «Между нею самой и тем, что она говорила и писала, между нею самой и её нарочитым литературным обликом было резкое внутреннее несоответствие. Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она, прежде всего, хотела именно казаться. Помимо редкой душевной прихотливости тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, а она этим веяниям не только поддавалась, но в большой мере сама их создавала... Она хотела казаться пронизательнее всех на свете, и постоянной формой её речи был вопрос: «А что, если?..» А что, если дважды два не четыре, а сорок семь, а что, если Волга впадает не в Каспийское море, а в Индийский океан? Это была игра, но с этой игрой она свыклась и на ней построила свою репутацию человека, который видит и догадываемся о том, что для обыкновенных смертных недоступно...» (из воспоминаний Г. Адамовича «Зинаида Гиппиус», российск. изд. 2009 г.).

«Сама себе Зинаида Гиппиус нравилась безусловно и этого не скрывала, – вспоминает поэт «Серебряного века» Сергей Маковский, переходя к внешним проявлениям оригинальности хозяйки литературного салона. – Её давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных... И одевалась она не так, как было в обычае писательских кругов, и не так, как одевались «в свете» – очень по-своему, с явным намерением быть замеченной...» (из книги «На Парнасе «Серебряного века», Франция, 1962 г.).

Но что значит по-своему, если не так, как «собратья по перу», и не так, как блестящие модели из «высшего света»? Из того выбора, что может предложить «общество большинства», остаются только оригиналы «уличного дна», чью участь разделили-таки некоторые художники-творцы, или уж что-то совсем несусветное, действительно запоминающееся надолго, но выходящее из ряда вон! Оно и запоминается, если «веку абсурда» бросает вызов реформатор с «демоническим» обликом, ходящий, говорящий и одевающийся, как визитёр из другого измерения. Изошрённые эстеты хотели бы создать стиль «неуловимейшей, оранжерейной, изысканной атмосферы». Но почему-то прежде в памяти воскресают образы «пряного, земного» – Робинзона Крузо, пирата дальних южных морей, вампира, вышедшего из преисподней, призрака смерти «в одежде гильотинированного»!

Абсурд, предопределённый логикой реальных событий, или логика художественного вымысла, доведённая до абсурда?

«Однажды видели, как Тристан Корбьер (1845–1875 – французский поэт. – Е. М.) рывками передвигался по улице: ноги его были связаны, на плечах – белое покрывало, на голове – красная шапка. Что он хотел этим продемонстрировать? Связанную свободу? Собственное порабощение? Этого никто не знал. Подростки кричали вслед: «Призрак смерти, куда

идёшь?» Он не отвечал, мрачный, некрасивый, с насмешкой и злостью в глазах...» (из книги Ф. Кожика «Ярослав Чермак», сов. изд. 1985 г.).

«Шарль Бодлер (1821–1867) – человек странный и пугающий, гений шокирующий и раздражающий... Он выкрасил волосы в зелёный цвет и неизменно ходил в чёрном. Его наряды называли «одеждой гильотинированного»...» (из книги В. Ерёмкина «100 великих поэтов», Россия, 2006 г.). «...Бодлер без галстука, с открытой шеей, с бритой головой, – как у приговорённого к гильотине. В сущности, это намеренная изысканность: маленькие руки, вымытые, с отполированными ногтями, холёные, как у женщины, – и при этом голова маньяка, голос резкий, словно лязг стали, и манера держаться, стремящаяся к нарядной точности...» (из Дневника братьев Э. и Ж. Гонкуров, Франция, 1857 г.).

«Карл Черни, мальчиком, в 1801 году, увидев Людвига ван Бетховена (1770–1827) однажды небритого, с обросшим щетиной лицом, включенной гривой, в куртке и панталонах из козьей кожи, решил, что перед ним Робинзон Крузо...» (из эссе Р. Роллана «Жизнь Бетховена», Франция, 1903 г.).

«Мальчики на улице дразнили Поля Сезанна (1829–1906), швыряли в него камнями. Его обличье старого разбойника, словно само подстрекало детей на злые проделки...» (из Воспоминаний Эм. Бернара, 1927 г.).

Жил, как и мыслил, русский философ Владимир Соловьёв (1853–1900/) весьма своеобразно: носил фрак с бурыми пиджачными брюками и даже выходил на улицу в красном одеяле, которым укрывался ночью...

Легендарный физик Лев Ландау (1908–1968), шокировавший современников эксцентричностью поведения, мог явиться на официальный приём в ковбойке или придти летом в академический Художественный театр в... сандалиях. Да и в обществе, ограниченном кругом научной элиты, он продолжал ломку принятых норм, проявляя качества высшей оригинальности ума и «нутряной» самобытности.

Своеобразие советской пианистки Марии Юдиной (1899–1970) доходило до эксцентричности действительно незабываемой. Как-то в лютый мороз подарила свою шубу «сострадания ради», однажды явилась на «номенклатурный» концерт... в домашних тапочках!

Стоит ещё отметить, что дарения неимущим «сострадания ради» иногда приобретают характер мании. Так, В. Соловьёву и М. Юдиной ничего не стоило раздать все свои вещи до предметов одежды включительно...

Связь с *пограничным* состоянием психики напрашивается сама собой: «Это люди со странностями, не страдающие явным психическим заболеванием, но проявляющие несомненную склонность к аффектной неустойчивости и истероидному поведению, то есть к неординарным, экстравагантным и часто саморазрушающим действиям» (Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство», Россия, 1999 г.).

«Поэт-романтик Максимилиан Волошин (1877–1932), случайный путник, зашедший в 20-е столетие из прошлых веков, считал склонность к «аффектной неустойчивости» *нормой*, ибо «подлинный поэт непременно нелеп, не может не быть нелеп».

«Некоторая странность в жизненных привычках, брожение в душевных отправлениях, романтическая настроенность чувств служат иногда признаками гениальности», – напоминает о широком горизонте «поведенческих границ» английский литератор Исаак Д'Израэли (трактат «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.).

Не столь даже важно, с какого толчка началась фрейдовская эра психоанализа, когда психологи уже не стеснялись называть вещи своими именами. Ведь если налицо имеются «саморазрушительные действия», одними «брожениями душевных отправлений» и «романтической настроенностью чувств» их не объяснишь!

С другой стороны, мы рискуем получить ложное представление, если не учтём специфику короткого анекдотического сказа: «в былые, отдалённые от нас времена...», «как-то раз...», «рассказывают, что однажды...» Казалось бы, верить на слово вовсе не обязательно. Но ведь таких *шуток*, принижающих строгое значение факта, в сериале бытия под названием «Жизнь замечательных людей» как-то до странности много, слишком много, если придерживаться взгляда, что творческий процесс есть, прежде всего, *логика мышления*.

А если – не придерживаться? «Художник – это первоначально человек, отвращающийся от действительности, – готов признать избранничество творца Зигмунд Фрейд (1856–1939), – он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в области фантазии».

Можно спорить, любят ли сами художники «уменьшать или преувеличивать разницу между своим своеобразием и естеством обыкновенного человека», но если, согласно «отцу психоанализа», эта разница уникальна и для развития искусств многозначительна, то нам, простым смертным, следует, не колеблясь, включить художнический эгоизм в систему... необходимых личностных ценностей!

Разумеется, следует уточнить рассматриваемую «систему координат». Вот только два характерных примера, иллюстрирующих «художнический эгоизм» и объясняющих его специфику (только поверхностно!):

- «Альфред де Виньи / (1797 – 1863 – французский поэт-романтик. – *Е. М.*) ничего не понимал в действительности, она для него не существовала... После того как он произнёс свою речь в Академии (при приёме в действительные члены Французской академии в 1845 году. – *Е. М.*), один приятель заметил ему, что она была длинновата. «Но я совсем не устал!» – воскликнул Виньи...» (из «Дневника» Э. и Ж. Гонкуров, Франция, 27 сентября 1863 г.);

- В том же «Дневнике» Эдмон Гонкур (1822–1896) подчёркивает значение своего «эго»: «Обедам Флобера не везёт. Возвращаясь с первого обеда, я схватил воспаление лёгких...» (Франция, 25 января 1875 г.).

Речь идёт именно об «эгоизме великого труженика», чьё честолюбие ограничено сферой его деятельности. Другого ему и не надобно, ибо в мире его грёз «ему кажется, что он небожитель и пребудет таким всегда» (Г. Чхартишвили, 1991 г.). Во всех же остальных случаях, прежде всего – в быту, художник-творец может быть простодушен, как дитя, одновременно желающий иметь «всё» и довольствоваться «ничем»: «Делайте со мной и за меня всё, что хотите, наблюдайте за моим расходом и приходом, сочиняйте для меня какие хотите маршруты в жизни, лечите меня какими угодно декоктами, но не касайтесь моего искусства, о нём я позабочусь сам». *Забота* же об искусстве начинается с возведения заградительного барьера между «поэтом» и «чернью». На все обвинения в «люцеферовой гордыне» художник-творец отвечает, что он только создаёт необходимые условия для творчества, и первейшее из них – достижение *вневременного* состояния полной одержимости талантом.

Учёные, например, знают, что сверхличный фанатизм в научном поиске («большая страсть зажигает человека») может творить чудеса: рождают новые виды творческой энергии, или, заглядывая в корень, «энергию заблуждения». Покуситься на, казалось бы, невозможное, трудно без субъективного восприятия действительности, а ведь именно к этому призывал, по существу, известный советский хирург Сергей Юдин (1891–1954): «Для деятельной роли в науке более подходит мономания (увлечение одной идеей. – *Е. М.*), даже сумасшествие, чем умеренность, благоразумие и холодное беспристрастие».

Как же это важно почувствовать тонкую грань между реальностью и вымыслом, добиться в мировоззрении своём редкого сплава «учёного» и «поэта»! Сохранить чистоту «опыта» трудно потому, что исследователь, он же художник-творец, экспериментирует на самом себе, без возможности «наблюдения со стороны». Вечные творения, как нетерпение

сердечного жара изливающиеся из его души, не могут не влиять на их создателя по законам обратной связи, не могут не деформировать его чувства времени и пространства.

Да путь познания надчеловеческого процесса творчества и не может быть строго научным экспериментом, без экстравагантности пришельца из прошлых или грядущих веков, без простора своим эгоистическим (эгоцентристским) и честолюбивым замыслам в области фантазии!.. К тому же «пришелец» часто рассеян и беспомощен, как профессор, достигший преклонного возраста. Какие неконтролируемые процессы проистекают в его голове?

«Даже гуляя по улицам, Владимир Маяковский (1893–1930) бормотал стихи, – отмечает М. Зощенко в примечаниях к повести «Возвращённая молодость» (СССР, 1933 г.). – Даже играя в карты, чтоб перебить инерцию работы, Маяковский (как он говорил автору), продолжал додумывать. И ничто – ни поездка за границу, ни увлечения, ни сон – ничто не выключало полностью его головы. А если иной раз, создавая насильственный отдых, поэт и выключал себя из работы, то вскоре, боясь крайнего упадка сил, снова брался за работу, чтоб создать ту повышенную нервную, инерцию, при которой он чувствовал, что живёт...»

Сам Маяковский свидетельствовал о своей «повышенной нервной инерции», как о непреодолимом наваждении: «Все заготовки сложены в голове, особенно трудные – записаны. Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет всё. На эти заготовки у меня уходит всё моё время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу... Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в 90 из 100 случаев знаю даже место, где на протяжении моей 15-летней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т. д... Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность...» (из статьи «Как делать стихи?», СССР, 1926 г.).

Действительно, привязка ко времени и месту имеет у художника-творца какое-то особенное значение, далёкое от нужд практической жизни. Рассудочному человеку никогда не придёт на ум связывать (и помнить годами!) места своего пребывания со строчками, рифмами и тому подобными аллитерациями. Но почему поэтическая рассеянность – пресловутая, как будто преувеличенная, если последствия её более чем очевидны?

В сосредоточении на чём-то *своём* художник-творец может:

– забыть своё имя и имена своих близких родственников (Ж. Лафонтен, Ф. Остерман, Х. Бенкендорф, М. Загоскин, Ф. Достоевский и др.);

– запомнить адрес своего места жительства (Н. Винер, О. Шпенглер, Эм. Ласкер);

– утратить пространственные и временные ориентиры (И. Ньютон, Д. Дидро, О. Бальзак, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, П. Филонов, Н. Тесла, М. Склодовская-Кюри, С. Ковалевская, Дж. Нейман и др.);

– не узнать знакомого и принять незнакомца за своего (И. Крылов, М. Загоскин, К. Бэр, А. Эйнштейн, А. Белый, Л. Мунштейн и др.);

– допустить небрежность в одежде (Ф. Остерман, А. Суворов, А. Линкольн, В. Соловьёв и др.);

– считать «бесполезными отправлениями» потребность в еде, отдыхе и сне (Л. да Винчи, М. Буонарроти, И. Ньютон, М. Ломоносов, Г. Лейбниц, Л. Бетховен, Н. Паганини, А. Бородин, П. Лебедев, Ф. Цандер, В. Хлебников и др.);

– при высоком интеллекте демонстрировать свойства «девичьей памяти»: забывать о своих научных регалиях, терять деньги и документы, ключи, портсигар, портфель и т. д. (И. Ньютон, Ш. Фурье, К. Линней, Ч. Дарвин, Й. Гайдн, Л. Бетховен, Д. Дидро, Ф. Феллини, А. Алехин, Р. Рети и т. д.);

– утратить «реакцию на быт» при общении с простыми, обиходными вещами: выйти из комнаты через окно, налететь на фонарный столб, записать «формулу открытия» на спинке кареты, залить чернилами рукопись, опрокинуть хозяйственный стол, закурить сигарету с

другого конца и т. д. (И. Ньютон, А. Ампер, М. Остроградский, О. Бальзак, М. Ломоносов, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, В. Немирович-Данченко, В. Хлебников, Р. Ивнев, Л. Ландау, А. Ахматова, М. Цветаева, А. Алёхин, Р. Рети и т. д.).

В определённом смысле повышенная нервная инерция («инерция мышления», «инерция работы») может рассматриваться как компонент виртуозного мастерства. Будучи, действительно, «профессорами неземных наук», Ж. Бюффон (1707–1788), Д. Дидро (1713–1784), О. Бальзак (1799–1860) часто забывали время и место своего реального пребывания – герои из их вымышленного мира как будто вытесняли из жизни их самих... Находясь именно в таком «запредельном» состоянии, Альберт Эйнштейн (1879–1955) однажды неправильно отсчитал плату за проезд. В блаженном неведении кто перед ним, кондуктор отчитал нерадивого пассажира, умудрившегося допустить ошибку при расчёте стоимости проездного билета. Зря он вообще воспользовался услугами городского транспорта! Ему же накладнее... Чтобы не обнаружить свою «инопланетность», Сальвадор Дали (1904–1989) опасался ездить в трамвае, но однажды, попав туда по случаю и услышав, что билет стоит «пятьдесят», отсчитал... 50 песет. Имел ли он деньги более мелкого достоинства или вообще не догадывался о существовании «медяков»?

Впрочем, считая себя аристократом духа, С. Дали успешно культивировал образ «рассчётливого безумца»: появлялся на публике в шляпе, украшенной протухшей селёдкой, вносил в зал многометровую краюху хлеба, а однажды пришёл на лекцию ... в водолазном костюме...

Нарушение общественного этикета? Не только. Художник-творец в неудержимом порыве своём демонстративно эпатажен и не прочь удивлять и шокировать, чтобы «восстановить в правах» свою философию жизни. И этим грешат не только легкомысленные слугители муз!

Когда в 1912 году немецкий физик Дж. Франк (1882–1964) принимал кафедру в Пражском университете, его декан потребовал от него «быть человеком нормального поведения». Это «дополнительное» условие не казалось излишним, ибо предшественником Франца на стезе наставничества молодых был такой оригинал, как... Альберт Эйнштейн! Хотя Эйнштейн имел диплом преподавателя физики, он «походил скорее на итальянского виртуоза со скрипкой в руках» (Дж. Франк). Противясь необходимости «забывать голову всеми несущественными данными науки», он старался импровизировать. «Эйнштейн говорил живо и ясно, без всякой напыщенности, чрезвычайно естественно и порой с оживлявшим аудиторию юмором», – вспоминал очевидец его вступительной лекции в Пражском университете. А жрицам науки, облачённым в чёрные мантии и блюстившим «университетский статус», казалось, что юмор и наука – две вещи несовместные...

Такова тяжёлая печать «общего ранжира»! Но, может быть, для гения она особенно тяжела. Так, врождённая гениальность физика Дж. Максвелла (1831–1879) характеризовалась всеми признаками вяло текущей патологии. Застенчивый и скромный, он стремился жить уединённо – и продолжал отличаться от других. Он с трудом контактировал со своими школьными соучениками, и те, в отместку за инаковость, дразнили его за манеру «говорить и одеваться, как настоящий дуралей».

Велимир Хлебников (1885–1922), принадлежавший к тому же кругу «безумных гениев», не успел оставить своих воспоминаний. Зато много и охотно свидетельствовали о нём. «Хлебникова в глаза называли идиотом, – повторяет А. Лурье расхожее словцо, – и я видел, что он обидного, говорившегося о нём не слышит и не воспринимает» (из сборника «Воспоминания о серебряном веке», СССР, 1993 г.).

Вероятно, эта инаковость не от «нечувствительного забвения». Дж. Максвелл и В. Хлебников не только своенравно *говорили и одевались*, они так своенравно *мыслили*. «Мыслили, как марсиане», производя впечатление неисправимых школьных дебилов.

Рискуя прослыть чудаком, К. Э. Циолковский (1857–1935) выставлял на крыше своего деревянного сарая щиты с надписями «Жители города Калуги! Мы разучились смотреть на звёзды», или «Завтра – день почитания облаков» (Знаменитый барон Мюнхгаузен шёл ещё дальше и назначал день, когда он эти облака разгонял...).

Мечтая, как и К. Э. Циолковский, о межпланетных космических полётах, Фридрих Цандер (1887–1933) даже детям своим дал звёздные имена: Астра и Меркурий. «Соседи пожимали плечами: таких имён никто не знал, – отмечает литератор Я. Голованов реакцию «добропорядочного общества». – Соседи показывали вслед ему пальцем: «Вот идёт этот, который собирается на Марс...» О, если бы они могли понять, что он действительно собирается на Марс! В угаре неистовой работы он вдруг стискивал на затылке пальцы и, не замечая никого вокруг, повторял громко и горячо: «На Марс! На Марс! Вперёд на Марс!»... Как действительно был он похож на них, этих несчастных чудаков, которые у одних вызывают безгловое презрение, а других заставляют мучиться сомнениями: не гения ли отвергают они?» (из книги «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.).

Иногда художническая фантазия приобретает такие гротесковые формы, что в пору говорить о действительности *анекдотического* характера, превращающейся из жизни в фантазмагорию мечты.

Так, гений из гениев Никола Тесла (1856–1943) всерьёз утверждал, что «умеет разговаривать с голубями и получает вести от марсиан». В научных кругах, где по достоинству ценили его изобретения, он имел репутацию «чокнутого с космическим видением». «Можно предположить, – не столь категоричен в «объективном опровержении» российский эксперт Александр Белов, – что за гипнотизированный представителями чужого разума Тесла выдавал то, что желали «подарить» нам инопланетяне, и тем самым продвинули развитие земной цивилизации к светлому техническому будущему» (из книги «Таинственная сила подсознания. В лабиринтах мозга», Россия, 2008 г.).

Может быть, может быть. Но каково было всё это слышать «непосвящённым» коллегам Теслы с их большей степенью вовлечённости в процессы реальной общественной жизни? Они-то и создают монографии из серии «Жизнь замечательных людей», где, кроме обязательного ранжира в истории, деления на «консерваторов» и «прогрессивистов», улавливается *подтекст* – «подлинный и полный уход человека из мира действительности в мир мысли и мечты».

Блок информации второй: «Не от мира сего...»

I. «Призрак смерти, куда ты идешь?» (экстравагантность внешнего вида)

«Случалось ли вам на праздновании вечеринки, во время карнавала или отпуска, то есть тогда, когда человек предоставлен сам себе и спокойно наслаждается отдыхом и общением, встречать людей, которые ведут себя не так, как все? При этом они вовсе не являются сумасшедшими. Однако вам и присутствующим кажется, что именно сейчас эти ваши случайные или давние знакомые вдруг начинают выглядеть ярко, индивидуально и вместе с тем обособленно от остальных... Здесь представлены известные «фрики»: актёры, бароны, маршалы, государственные и общественные деятели, музыканты и т. д. Некоторые покинули мир, некоторые живы до сих пор...» (Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.). «Вийона, Микеланджело, Черрини, Шекспира, Мольера, Рембрандта, Пушкина, Верлена Бодлера, Достоевского и «всех подобных» – можно ли причислить к людям *comme il faut* (соответствующим правилам хорошего тона – фр.. – *Е. М.*)?» (Ю. Анненков «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.).

1. «Одевался, во что ни попало и привычек своих не менял...»

Военные, политические и общественные деятели

• «Пётр I (1672–1725) обыкновенно ходил в поношенном кафтане, сшитом из русского сукна, в стоптанных башмаках и чулках, заштопанных Екатериной, ездил, по свидетельству очевидцев-иностранцев, на таких плохих лошадях, на которых согласился бы ехать не всякий столичный обыватель, обыкновенно в одноколке, один или в сопровождении денщика» (из очерка М. Богословского «Пётр Великий. Опыт характеристики», Россия, 1913 г.). «Он одевался кое-как, часто самым нелепым образом, смешивал штатское платье с военным и был совершенно лишен чувства приличия. В 1716 году в Копенгагене он явился перед датчанами в зелёной фуражке и черном солдатском галстуке, заколотом огромной серебряной булавкой с фальшивыми камнями, вроде тех, которые носили его офицеры. Коричневый сюртук с роговыми пуговицами, шерстяной жилет, коричневые, слишком узкие, штаны, толстые, заштопанные, шерстяные чулки и очень грязные башмаки дополняли его костюм. Он носил слишком короткий парик (чтобы его можно было класть в карман), и длинные густые волосы выбивались из-под него... Светло-голубой костюм, обшитый серебром, и вышитый серебром пояс он надевал только один раз в жизни, так же, как и тёмно-красные чулки – во время коронации Екатерины. Она собственноручно работала над ним, и царь согласился ради торжественного случая надеть его. Его будничное, привычное для него платье хранится в двух шкафах, стоящих близ трона, на котором сидит манекен: мы видим там грубое, потёртое, суконное платье, шляпу, пробитую полтавской пулей, серые заштопанные чулки. Близкие люди часто видели царя в одной рубашке... Когда Екатерина развернула перед Петром великолепный коронационный костюм, о котором уже говорилось, он сердитым жестом схватил вышитую серебром ткань и, встряхнув, уронил несколько блесков. «Смотри, Катенька, – сказал он, – если здесь подмесь, то как раз соберешь на жалова-

ные одному из моих гренадеров»...» (из книги К. Валишевского «Пётр Великий», Франция, 1897 г.);

- «Как и все великие люди, Фридрих II Прусский (1712–1786) имел свои странности. Он ненавидел новое платье и носил мундир до тех пор, пока на нём делались прорехи, и тогда только, с большим сокрушением, решался с ним расстаться...» (из книги Ф. Кони «Фридрих Великий», Россия, 1997 г.);

- «Воспитанный среди битв, получив все высшие чины и знаки отличия на бранном поле, Александр Суворов (1730–1800) жил в армии как простой солдат; часто являлся в лагерь в одной рубашке или солдатской куртке, иногда в изодранном *родительском плаще*, с опущенными чулками и в старых сапогах; был доволен, когда его не узнавали...» (из книги Д. Бантыш-Каменского «Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов», Россия, 1840 г.). «Нам нужно остановиться ещё на одном проявлении жизни и действии Суворова: его чудачествах... ходит в одном сапоге, в одном башмаке... является к высокопоставленным посетителям в одной рубахе...» (из книги П. Ковалевского «Генералиссимус Александр Васильевич Суворов. Историко-психологический очерк», Россия, 1900 г.);

- «Авраам Линкольн (1809–1865) был совершенно равнодушен к своей внешности, и, случалось, расхаживал по улице с одной штаниной, заправленной в сапог, а другой – спущенной поверх него...» (из сборника Р. Белоусова «Частная жизнь знаменитостей: Собрание редких случаев, любовных историй, курьёзов, слухов», Россия, 1999 г.);

- «Инерция движения общества после Октября (в России после революции 1917 года. – Е. М.) была довольно сильной, и ростки демократии, ухоженные Лениным, ещё не были заглушены. Иосиф Сталин (1879–1953) казался всем, кто знал, и кто не знал его, *обыкновенным* человеком. У такого обыкновенного индивидуума должна быть и своя, обыкновенная жизнь... А. Н. Шелепин, в прошлом известный партийный и государственный деятель, рассказывал: «После смерти Сталина, когда переписывали имущество генсека, то выяснилось, что работа эта довольно простая. Не оказалось никаких ценных вещей, кроме казённого пианино... На полу два ковра. Спал Сталин под солдатским одеялом. Кроме маршальского мундира, из носильных вещей оказалась пара простых костюмов (один парусиновый), подшитые валенки и крестьянский тулуп»...» (из книги Д. Волкогонова «Сталин. Политический портрет», Россия, 1992 г.). «...Поразительная личная неприязнательность... Седьмого ноября 1952 года исполнялось 35 лет Октябрьской революции. Недели за две до праздников хозяйственники обнаружили, что бекеша Сталина (это такая шинель, подбитая мехом) пришла в негодность. Вспоминает начальник охраны Сталина Николай Новик: «Конечно, там подкладка уже вытерлась. Там мех какой-то недорогой, я даже не знаю, какого зверя; он действительно на боках и руках очень здорово вытерся. И мне говорят, что надо заказать по этому же размеру точно такую же, такого же цвета. Ну, вроде бы так – подменить и немножко обмануть, что ли, Сталина. Вот они меня спрашивают: «Как надо это сделать?» Я говорю: «Нет, я на это не могу пойти». «Они» – это сотрудники охраны дачи Сталина. Потом «они» долго обсуждали варианты: заказывать – не заказывать, сделать тайком или поставить в известность охраняемое лицо? Нашли Соломоново решение: всё-таки решили заказать новую бекешу, и за разрешением отправились к Хозяину. В течение полутора минут Сталин внимательно осматривал вещь, указал, где надо подремонтировать, и дал понять, что никаких обсуждений новой покупки не будет. «Он на гардероб свой не обращал никакого внимания, – продолжал рассказ Николай Новик. – И в данном случае он только сказал, что «я же пару раз в году одеваю только эту бекешу, и зачем шить?» Я там заикнулся, что, может, лучше сшить, но он это отверг»... В платяном шкафу Сталина висели: два френча, шинель. Что еще помнил начальник отдела Управления охраны МТБ СССР, в то время полковник, Николай Захаров? «Значит, ботинки стоят одни, видно, там, где он обувался. Так... и что? ...Да, валенки, двое валенок. Одни – новенькие, белые; вторые – подшитые. Новенькие, не

одеты ни разу. Всё!..» (из книги А. Пиманова «Сталин. Семейная трагедия вождя народов», Россия, 2012 г.);

Деятели науки, учёные-космисты, программисты

• «Исаак Ньютон (1643–1727) редко покидал свою келью (в годы обучения в Тринити-колледже Кембриджского университета, Англия, 1661–1665 гг. – *Е. М.*), не выходил в Тринити-холл обедать вместе с другими членами колледжа, за исключением обязательных случаев. И тогда каждый имел возможность обратить внимание на его стоптанные каблуки, спущенные чулки, не застёгнутые у колен бриджи, не соответствующую случаю одежду, всклокоченные волосы...» (из книги В. Карцева «Ньютон», СССР, 1987 г.);

• «Став уже признанным, окружённый почётом (раз даже сама государыня Екатерина II – подумать только! – ошастливила визитом!), привычек своих Михайло Ломоносов (1711–1765) не менял. Небрежный в одежде, в белой блузе с расстёгнутым воротом, в китайском халате мог принять и важного сановника, и засидеться с земляком-архангельцем за кружкой холодного пива...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

• ««Бронзовый Ампер, восседающий сейчас на одной из площадей своего родного города Лиона (Франция), вряд ли похож на настоящего, живого Андре Ампера (1775–1836) – тот был человек из плоти и крови, он «скорее был уродлив, чем некрасив, одевался плохо и был явно неряшлив, всегда ходил «на всякий случай» с большим зонтом, был неуклюж и неловок»...» (из книги В. Карцева «Приключения великих уравнений», СССР, 1986 г.);

• Только свободный и независимый человек может противостоять хаосу, угрожающему цивилизации, утверждал Альберт Эйнштейн (1879–1955) и даже в манере одеваться выражал свою любовь к независимости и нежелание следовать моде. Большую часть вещей, которыми люди пользуются в повседневной жизни, физик считал лишними и ненужными. Когда жена как-то заметила, что пора купить фрак, Эйнштейн изумился: «Фрак? Да зачем он мне? Я никогда не носил фрака и превосходно себя чувствую без него». Однажды жена уговорила-таки Эйнштейна сшить смокинг, но физик его ни разу не одел, хотя охотно всем рассказывал, что в гардеробе у него висит смокинг, и что он готов показать его каждому, кто пожелает...» (из сборника Г. Гаева «Гении в частной жизни», Россия, 1999 г.). «По богемному настроенный, Эйнштейн в повседневной жизни хотел быть как можно более простым и непритязательным... Сам Эйнштейн называл себя «цыганом» и «бродягой» и никогда не придавал значения своему внешнему виду» (из сборника Д. Самина «100 великих учёных», Россия, 2004 г.);

• «В отличие от Циолковского, Фридрих Цандер (1887–1933) не только не избегал практической работы, а стал, по существу, первым в нашей стране человеком, предпринявшим практические шаги для превращения космонавтики в науку прикладную... Одетый бедно, убого и никогда не замечающий этого, – таким увидел Цандера Сергей Павлович Королёв в одном из корпусов ЦАГИ (Центральный Аэрогидродинамический институт им. Н. Е. Жуковского в Москве. – *Е. М.*) на Воскресенской улице...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

• «Всю жизнь австрийский физик Эрвин Шрёдингер (1887–1961) был любителем природы и страстным туристом. Среди своих коллег Шрёдингер был известен как человек замкнутый, чудаковатый. П. Дирак так описывает прибытие Шрёдингера на престижный Сольвеевский конгресс в Брюсселе: «Весь его скарб умещался в рюкзаке. Он выглядел как бродяга, и понадобилось довольно долго убеждать портье, прежде чем тот отвёл Шредингеру номер в гостинице»...» (из сборника Д. Самина «100 великих учёных», Россия, 2004 г.);

• Легендарный физик Лев Ландау (1908–1968), шокировавший современников эксцентричностью своего поведения, мог явиться на официальный приём в ковбойке или придти летом в академический Художественный театр в... сандалиях;

- «Когда менеджеры IBM только познакомились с Биллом Гейтсом (р. 1955), они увидели в нём типичного компьютерного чудака того времени: с жирными волосами, в огромных очках, рубашке с короткими рукавами и поношенных джинсах. Сначала они вообще не поняли, что имеют дело с основателем и владельцем Microsoft...» (из книги Й. Циттлау «От Диогена до Джобса, Гейтса и Цукерберга», Германия, 2011 г.);

- «Марк Цукерберг (р. 1984 г.), создатель Facebook, выглядит как всегда: толстовка с капюшоном, серая футболка, шорты и шлёпанцы – знаменитые тапочки, которые носят летом на пляже, но никак не зимой... Тот, кто ежедневно является в пижаме на деловые встречи и, будучи миллиардером, до сих пор спит на матрасе, не имеет будильника, но зато располагает 15-ю серыми футболками, явно относится к «ботаникам»... Он носил футболку с надписью «Код обезьяны»... Его стиль в одежде остался таким же, каким был в студенческие годы...» (из книги Й. Циттлау «От Диогена до Джобса, Гейтса и Цукерберга», Германия, 2011 г.);

Философы, писатели, поэты

- «Сократ (ок. 469–399 до н. э.) не имел приличной обуви, донашивал старые ботинки, а чаще ходил босиком. Хитон его выцвел, а плащ вытерся. «Боги ни в чём не нуждаются!» – парировал Сократ. Перед смертью один из друзей предложил Сократу одежду получше: «Как? – спросил Сократ, – Выходит, моя собственная одежда была достаточно хороша, чтобы в ней жить, но не годится, чтобы в ней умереть?»...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

- «Дени Дидро (1713–1784) очень долго и непросто искал себя и свой путь в жизни... а в период с 1733 по 1743 год он вообще живёт впроголодь, перебиваясь случайными заработками... Дидро действительно представлял собой в этот период довольно жалкую фигуру. В летнюю жару ходил в сером плюшевом сюртуке, который был попорчен с одного бока и имел оторванный обшлаг. Добавьте сюда разорванные чёрные шерстяные чулки, заштопанные сзади белой ниткой... и картина удручающей беспризорности молодого человека будет завершена» (из книги П. Таранова «От Монтеня до В. В. Розанова», Россия, 2001 г.);

- «С Иваном Крыловым (1769–1844) был смешной случай касательно государыни (императрица Мария Фёдоровна, жена Павла I, мать Александра I и Николая I. – *Е. М.*). Она как-то его увидела, сидя на балконе, что он подошёл на парад взглянуть. Она послала его к себе пригласить, но он не мог решиться идти, будучи непозволительно растрёпан. Но она велела волею или неволею его притащить. Ей он не мог ни в чём отказать; наконец пришёл и что же: чувствует, что одной ноге холодно, взглянул и, увы! Что же видит: сапог изорванный, носки забыл одеть и пальцы оттуда торчат. Вот вам весь тут Крылов. Но признался мне, что ему было очень неловко!» (из «Записных книжек» В. Олениной, Россия, 1867 г.). «... Грязный был голубчик, очень грязный! Чистой рубашки я на нём никогда не видала; всегда вся грудь была залита кофеем и запачкана каким-нибудь соусом; кудрявые волосы на голове торчали мохрами во все стороны; чёрный сюртук всегда был в пуху и пыли; панталоны короткие, как-то снизу перекрученные, а из-под них виднелись головки сапог и жёлто-грязные голенища... Да, не франт был Иван Андреевич!.. (из «Воспоминаний М. Каменской», Россия, 1894 г.);

- «Адам Мицкевич (1798–1855) раздражался по пустякам, беспрестанно курил, в досаде обрывал пуговицы на сюртуке, «да и вообще элегантности напрасно было бы искать во всём туалете Адама», – свидетельствует человек, близко знавший поэта...» (из статьи Р. Киреева «Не могу думать о женщинах: Адам Мицкевич», Россия, 1999 г.);

- «Наружность Фёдора Тютчева (1803–1873) очень не соответствовала его вкусам, – вспоминал писатель В. Соллогуб. – Он был дурён собой, небрежно одет, неуклюж и рассеян...» (из Воспоминаний, сов. изд. 1988 г.);

• К концу жизни Эдгар По (1809–1849), «самый знаменитый поэт Соединённых Штатов», выглядел, как бездомный бродяга, в которого, в сущности, и превратился. «Он имел вид отталкивающий, – свидетельствовал близкий знакомый. – Широко раскрытые, когда-то одухотворённые глаза, столь красившие его лицо, когда он был сам собой, утратили блеск, запали и терялись в тени надвинутой на высокий лоб шляпы без полей. Грязный тонкий сюртук залоснился и светился от дыр. Брюки, если можно было ещё так назвать эту часть одежды, свисали клочьями с растерзанного тела. На нём не было ни жилета, ни галстука. Мятая рубашка была неузнаваемого цвета...» (из книги Г. Гаева «Гении в частной жизни», Россия, 1999 г.);

• «Глеб Успенский (1843–1902) мало обращал внимания на свою внешность, занаси-вал до невозможности свои костюмы (из статьи П. Зиновьева «Больной Успенский», СССР, 1939 г.);

• Бесприютный скиталец философ Владимир Соловьёв (1853–1900) «одевался, во что ни попало...» (А. Лосев «Владимир Соловьёв и его время», СССР, 1990 г.);

• «Степан Фортунатов (1850–1918) – российский историк, публицист, приват-доцент Московского университета (с 1886 г. – *Е. М.*) был очень неряшлив и нечистоплотен. Его длинная борода всегда свидетельствовала о меню съеденного им в тот день обеда. Его сюртук был истёрт и ветх. Он не признавал ни воротничков, ни манжет. Когда он читал на курсах Вл. Герье (российский историк. – *Е. М.*), то Герье, шокированный его костюмом, подарил ему как-то запонки для манжет. Фортунатов не понял или не захотел понять намёка, запонки взял и даже хвастался этим подарком перед курсистками, но манжет по-прежнему не носил. Рассказывали, что ему однажды кто-то хотел подарить милостыню, приняв его по виду за нищего. Итак, по платью и по внешности он мог произвести на иных на первых порах неприятное впечатление. Но всё это забывалось и прощалось, когда начинала звучать его оживлённая речь...» (из книги А. Кизеветтера «На рубеже двух столетий. Воспоминания. 1881–1914», российск. изд. 1996 г.);

• «Тому Максимилиану Волошину (1847–1932), который хранится в моей памяти, было лет 30–35... Одет Волошин был дико до невероятности. Какой-то случайный пиджак, широкий и очень несвежий. Бумажного рубчатого бархата брюки (их в то время носили в Париже все бедные художники) были прикреплены к тёплому жилету двумя огромными английскими булавками. Совершенно откровенно и у всех на виду сверкала сталь этих неожиданных, ничем не закамуфлированных булавок. В позднюю холодную осень он ходил без пальто. Чувствовалось, что у Волошина какая-то незрелая, не искушённая жизнью душа и что поэтому его совершенно не смущало ни то, как он одет, ни то, что об этом думают люди...» (из воспоминаний Б. Погореловой «Скорпион» и «Весы», российск. изд. 2007 г.);

• «Алексей Ремизов (1877–1957) – прозаик, драматург, публицист. – *Е. М.*) напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из тёмной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробочек, приводя в ужас маленьких детей. Нос, брови, волосы – всё одним взмахом поднялось вверх и стало дыбом. Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке. Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, тёмные, точно дырки, брови вразлёт и маленькая складка, мучительно дрожащая над левой бровью, острая бородка по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, подымающиеся дыбом с затылка, – всё это парадоксальное сочетание линий придаёт его лицу нечто мучительное и притягательное, от чего нельзя избавиться, как от загадки, которую необходимо разрешить» (из сборника М. Волошина «Лики творчества», Россия, 1914 г.). «...Дырявый платок и сутулые плечи – принадлежность его своеобразного стиля, равно как и преувеличенный московский говор, где все слова выговариваются медленно и внушительно. Однажды

я спросила Ремизова, как может выглядеть кикимора – женский стихийный дух, которым пугают детей. Он ответил поучительно: «Вот как раз, как я, и выглядит кикимора»... Мне было понятно, что Ремизов стремился укрыть свою раненую и сверхчувствительную душу в спасительную оболочку своего особого «стиля»...» (из воспоминаний М. Сабашниковой «Зелёная змея», ФРГ, 1954 г.);

- «Александр Грин (1880–1932) жил в полном смысле слов отшельником, нелюдимом... Жил он бедно, но с какой-то подчёркнутой, вызывающей гордостью носил до предела потёртый пиджачок, и всем своим видом показывал полнейшее презрение к житейским невзгодам» (из книги Вс. Рождественского «Страницы жизни: Из литературных воспоминаний», сов. изд. 1974 г.);

- «Если В. Брюсов всегда был застёгнут на все пуговицы сюртука, то Андрей Белый (1860–1934) был всегда в дезабилье... Это был философ «второго смысла»...» (из воспоминаний В. Шершеневича «Великолепный очевидец», сов. изд. 1990 г.) «Одеваться А. Белый не умел. Щеголял то в потёртой студенческой тужурке, то в мешковатом неуклюжем сюртуке, должно быть, перешитом из отцовского, то в какой-то кургузой курточке» (из воспоминаний Б. Садовского «Весы». Воспоминания сотрудника. 1904–1905», российск. изд. 2007 г.);

- «Николай Клюев (1884–1937) – поэт, прозаик. – Е. М.) был человеком, который играл... И играл не только «на блаженстве» своём... Зимой – в стареньком полушубке. Меховой, потёртой шапке. Несмазанных сапогах... Летом – в несменяемом, также сильно потёртом, армяке и таких же несмазанных сапогах...» (из статьи Н. Гариной «Клюев Николай Алексеевич», российск. изд. 2007 г.);

- К внешнему виду поэт Велимир Хлебников (1885–1922) питал изумительную небрежность...» (из воспоминаний В. Шершеневича «Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг.», сов. изд. 1990 г.). «Чтобы на него не одевали – всё через 2 дня приходило в такой хаотический вид, что становилось неузнаваемо...» (из воспоминаний О. Самородовой «Поэт на Кавказе», СССР, 1972 г.). «Он был сильно стеснён в средствах, и это сказалось во всём: в его утомлённом, бледном лице, мятом отцовском пиджачке, в узеньких вышедших из моды брючках...» (из воспоминаний Д. Бурлюка «Интересные встречи», российск. изд. 2005 г.). «В иконографии «короля времени» В. Хлебникова – и живописной и поэтической – уже наметилась явная тенденция изображать его птицеподобным. В своём неизменно сером костюме, сукно которого свалялось настолько, что, приняв форму тела, стало его оперением, он и в самом деле смахивал на задумавшегося аиста...» (из сборника Б. Лившица «Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания», сов. изд. 1989 г.);

- «Своеобразие облика Николая Гумилёва (1886–1921) скорее удивляло, чем привлекало...» (из Воспоминаний Д. Слепян, сборник «Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников», СССР, 1991 г.). «... Высокий, худой, прямой, точно из дерева, в черном потертом пиджаке с заплатой на спине, всегда в белых носках, спускающихся часто на сапоги – грибочками; или в дохе тёмно-коричневой, привезённой из Африки (Петроград, 1919–1920 гг. – Е. М.)...» (из статьи В. Лурье «Воспоминания о Гумилёве», Россия, 1993 г.);

- «Не обладая привлекательной наружностью и хорошо сознавая это, Осип Мандельштам (1891–1938) входил в салоны (Петербург, Россия, 1910-е гг. – Е. М.) с высоко поднятой головой, как бы желая показать, что ему безразлично, какое впечатление он производит на публику. Он нёс в аудиторию не свою красоту, а стихи, затмевая все внешние красоты и красоты... Но публика никогда не состоит из одних ценителей прекрасного в поэзии, и чем ниже культура отдельных слушателей, тем больше внимания они обращали на его оттопыренные уши и карикатурно вздёрнутую голову. Он не был салонным поэтом, очаровывающим публику прежде всего обаятельной улыбкой, а уже потом стихами... Внешне Мандельштам мог казаться иногда неопрятным. Его жена и верный спутник жизни Наденька,

как вслед за ним называли её друзья Осипа Эмильевича, тщательно осматривала его костюм перед выходом из дома, вытряхивала пылинки табака из карманов, поправляла сползавший набор галстук; иногда обнаруживала крошки хлеба, прилипшие к жилету...» (из воспоминаний Р. Ивлева «Богема», российский изд. 2004 г.);

- «Владимира Маяковского-поэта (1893–1930) тогда (Москва, начало 1910-х гг. – Е. М.) никто решительно не знал. Просто появилась в Москве жёлтая (полосатая: жёлтое и коричневое или чёрное в полоску) кофта на очень высоком, плотном, плечистом, но худом молодом человеке (теперь бы сказали: парне) в очень плохих штиблетах на очень длинных ногах. Кофта эта замелькала, замозолила глаза там и тут – не на «Шаляпине», конечно, не в абонеменах Художественного театра, не в филармонических собраниях: туда бы «кофту» не пустили! – а на литературных заседаниях, собраниях, в маленьких ресторанчиках, на левых вернисажах и т. п. Но Москва видывала всяких чудачков и равнодушна была ко всяким чудачествам... Широкое лицо его было худо; чёрные брюки при ближайшем рассмотрении оказались в пятнах и подтёках, штиблеты упорно требовали «каши»... И у меня тогда же сложилось впечатление, что и «жёлтая кофта» – только псевдоним отсутствия сюртука, будь сюртук, пожалуй, не было бы и жёлтой кофты...» (из воспоминаний С. Дурылина «В своём углу», СССР, 1991 г.). «...Чёрные штаны на Маяковском в ту пору были коротки, узки и обтрёпаны...» (из книги Д. Бурлюка «Интересные встречи», российский изд. 2005 г.);

- «Эрнест Хемингуэй (1899–1961) – высокий человек в короткой рубашке из простого, грубого материала, с рукавами до локтей, в парусиновых брюках и малопрезентабельных ботинках... Зашёл разговор о русском языке, и Хемингуэй со смехом признался, что знает только одно русское слово – «дерьмо»...» (из книги А. Хачатуряна «Страницы жизни и творчества», СССР, 1982 г.);

- «Мне выпало счастье встретить и узнать Марину Цветаеву (1892–1941) и подружиться с ней на самой заре юности, в 1918 году. Ей было тогда 26–27 лет... Темно-синее платье, не модного, да и не старомодного, а самого что ни на есть простейшего покроя, напоминающего подрясник, туго стянуто на талии широким желтым ремнем. Через плечо перекинута желтая кожаная сумка вроде офицерской полевой или охотничьего патронташа – и в этой не женской сумке умещаются и сотни папирос, и клеенчатая тетрадь со стихами. Куда бы ни шла эта женщина, она кажется странницей, путешественницей. Широкими мужскими шагами пересекает она Арбат и близлежащие переулки, выгребая правым плечом против ветра, дождя, вьюги, – не то монастырская послушница, не то только что мобилизованная сестра милосердия...» (из воспоминаний П. Антокольского «Современники», российский публ. 2007 г.);

Внешне Елизавета Кузьмина-Караваева (1891–1945) – поэтесса, прозаик, публицист Серебряного века. – Е. М.) напоминала нашу курсистку-революционерку того старомодного стиля, отличительной чертой которого было подчеркнутое пренебрежительное отношение к своему костюму, причёске и бытовым стеснительным условиям: виды выдавшее темное платье, самодельная шапочка-тюбетейка, кое-как приглаженные волосы, пенсне на черном шнурочке, неизменная папироса (Россия, 1910-е гг. – Е. М.)... Пострижение Елизаветы Юрьевны в монашество (1931 г.) не вызвало в эмигрантском Париже сенсации – только некоторое удивление, недоумение... Е. Ю. легко стала именоваться матерью Марией, а Елизавету Юрьевну легко и естественно забыли... Гармония спокойной силы в манере себя держать вместо былой несколько суетливой бурности...» (из книги Т. Манухиной «Монахиня Мария», российский изд. 2007 г.).

Художники, композиторы, музыканты

- «В 1564 году Микеланджело Буонарроти (1475–1564) умер в нищете в возрасте 89 лет... Под старость он стал постепенно носить целыми месяцами сапоги из собачьей кожи

на босу ногу, и когда хотел их затем снять, сдирал вместе с ними и кожу. А с чулками он, чтобы не пухли ноги, носил сафьяновые сапожки с застёжками изнутри...» (из сборника В. Степаняна «Интимная жизнь знаменитых людей», Россия, 2005 г.);

- «Из воспоминаний художника Константина Коровина: «Осенью, по приезде в Москву из Останкина, перед окончанием художественного Училища, когда мне было 20 лет (1881 г.), Алексей Саврасов (1830–1897) всё реже и реже стал посещать свою мастерскую в Училище. Мы, ученики его – Мельников, Поярков, Ордынский, Левитан, Несслер, Светославский и я, – с нетерпением ожидали, когда он придёт опять. В Училище говорили, что Саврасов болен. Когда мы собрались в мастерской, приехали из разных мест, то стали показывать друг другу свои летние работы, этюды. Неожиданно, к радости нашей, в мастерскую вошёл Саврасов, но мы все были удивлены: он очень изменился, в лице было что-то тревожное и горькое. Он похудел и поседел, и нас поразила странность его костюма. Одет он был крайне бедно: на ногах его были видны серые шерстяные чулки и опорки вроде каких-то грязных туфель, чёрная блуза повязана ремнём, на шее выглядывала синяя рубашка, на спине был плед, шея повязана красным бантом. Шляпа с большими полями грязная и рваная. «Ну что, – сказал он, как-то странно улыбаясь, – давно я не был у вас. Да, да... давно. Болен я и вообще... И Саврасов как-то рассеянно посмотрел кругом...» (из сборника Т. Кравченко «Русские художники, скульпторы, архитекторы», Россия, 2007 г.);

- «За короткий срок (Париж, Франция, 1906–1908 гг. – Е. М.) в Амедео Модильяни (1884–1920) произошла какая-то неожиданная, резкая перемена. Удивительно быстро исчез куда-то его элегантный добротный костюм и сменился просто обычно сильно измятым, из тёмно-коричневого вельвета «в рубчик», а вместо крахмальных воротничков появился не первой свежести красный фуляровый шарф...» (из книги В. Виленкина «Амедео Модильяни», СССР, 1989 г.);

- «Во время работы над Девятой симфонией (1824 г.) Людвиг ван Бетховен (1770–1827) совсем одичал и совершенно перестал заботиться о своей внешности. Вот как описывает его современник: «Полы его незастегнутого сюртука (голубого с медными пуговицами) развевались по ветру так же, как и концы белого шейного платка, карманы его были страшно оттопырены и оттянуты, так как они вмещали в себя кроме носового платка записную книжку, толстую тетрадь для разговоров и слуховую трубку... Так он странствовал, немного подавшись туловищем вперёд, высоко подняв голову, не обращая внимания на замечания и насмешки прохожих...» (из очерка И. Давыдова «Л. ван Бетховен, его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1893 г.);

- «С годами Иоганнес Брамс (1833–1897) перестал следить за своим внешним видом и часто появлялся на улице небритый и с расстёгнутым воротничком, что в конце 19-го века считалось признаком дурного тона...» (из статьи Н. Митина «Болезнь помогла Брамсу сочинить колыбельную», Россия, 2002 г.);

- «О пренебрежении российской пианистки Марии Юдиной (1899–1970) к одежде и быту ходят легенды. Зимой и летом Мария Вениаминовна носила кеды, что приводило в ужас окружающих... Нормальная же сезонная обувь немедленно дарилась. Купленная для неё митрополитом Ленинградским Антонием шуба принадлежала Марии Вениаминовне всего 3 часа. Однажды она явилась на ответственный концерт в домашних меховых тапочках...» (из сборника И. Семашко «100 великих женщин», Россия, 1999 г.);

- «Личные расходы у Анны Голубкиной (1864–1927) – русский скульптор, ставшая известной преимущественно работами в духе импрессионизма и стиля модерн. – Е. М.) были минимальные. Она не замечала, что ест, во что одевается. Костюм всегда состоял из серой юбки, блузы и фартука. В парадных случаях снимался только фартук...» (из предисловия Л. Губиной к сборнику А. Голубкиной «Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников», СССР, 1983 г.);

• «Чемпионат США 1959 года принёс очередную победу гроссмейстеру Роберту Фишеру (1943–2008). Тогда же Фишер впервые появился в обществе в костюме, белой рубашке и с галстуком – это была крупнейшая сенсация чемпионата. Прежде его видели только в свитере и джинсах. Это гроссмейстер П. Бенко убедил Бобби в необходимости «быть прилично одетым»...» (из книги Е. Мансурова «Загадка Фишера», Россия, 1992 г.).

2. О «змеях Медузы», или «Как одеться, чтобы остаться неузнанным?»

«Многие поэты, – пишет Гораций, – не дают себе труда стричь ногти и брить бороду, ищут уединённых мест, избегают бань».

• «В 18-летнем возрасте Пифагор (6 в. до н. э.) сделался хиппи и напрочь отказался стричься, в то время как другие юноши ходили коротко остриженными. Длинные волосы он носил до конца своих дней и даже в армии...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

• «Иван Крылов (1769–1844) в быту был очень неопрятен. Его растрёпанные, нечесанные волосы, запачканные, мятые рубахи и прочие признаки неряшливости вызывали насмешки у знакомых. Однажды баснописец был приглашён на маскарад. «Как мне следует одеться, чтобы остаться неузнанным?» – спросил он у знакомой дамы. «А вы помойтесь, причешитесь – вот вас никто и не узнает», – ответила та» (из сборника М. Чекурова «Курьёзы истории», Россия, 1938 г.);

• «Во время работы над Девятой симфонией (1824 г.) Людвиг ван Бетховен (1770–1827) совсем одичал и совершенно перестал заботиться о своей внешности. «Его седые волосы висели в беспорядке», – описывает его современник...» (из очерка И. Давыдова «Л. ван Бетховен, его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1893 г.). «...Волосы, необычайно густые и чёрные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны – «змеи Медузы»... Карл Черни, мальчиком, в 1801 году, увидев его однажды небритого, с обросшим щетиной лицом, всклоченной гривой, в куртке и панталонах из козьей кожи, решил, что перед ним Робинзон Крузо...» (из эссе Р. Роллана «Жизнь Бетховена, Франция, 1903 г.);

• О последнем десятилетии жизни немецкого поэта-романтика Иоганна Гёльдерлина (1770–1843) рассказывают легенды. «Необходимо было некоторое насилие, чтобы добиться возможности вымыть его или постричь его запущенные длинные ногти...» (из книги П. Зиновьева «Душевные болезни в картинах и образах: Психозы, их сущность и формы проявления», СССР, 1927 г.);

• «Последний раз я видел Оноре де Бальзака (1799–1850) в 1848 году в редакции «Эвенман» (Париж, Франция), где я тогда состоял на службе... Он был одет со своего рода совершенством по части дурного вкуса. Его редингот был ядовито-зелёного цвета. Красный скрученный, как верёвка, галстук, поношенная шляпа и длинные волосы придавали ему вид провинциального комедианта... Чувствовал ли он уже первые признаки болезни, которая должна была унести его в могилу 2 года спустя (из книги Ш. Монселе «Маленькие литературные мемуары», Франция, 1885 г.);

• К концу жизни Эдгар По (1809–1849), «самый знаменитый поэт Соединённых Штатов», выглядел, как бездомный бродяга, в которого, в сущности, и превратился. «Его лицо опухло, – свидетельствовал близкий знакомый. – Он давно не мылся и не брился, волосы всклокочены, вид отталкивающий...»;

• «Ситуация, в которой оказался Винсент ван Гог (1853–1890) в Бельгии (1879 г.), становится всё хуже. Лишённый денег и чьей-либо поддержки, Винсент ходит в лохмотьях, становится грязен, совершенно не моется... (из статьи Б. Целибева «К проблеме посмертного диагноза: Анализ психоза Винсента ван Гога», СССР, 1973 г.);

• «Ростом выше среднего, в молодых годах стройный, Константин Коровин (1861–1939) – живописец, график, художник театра. – *Е. М.*), несмотря на небольшие глаза и не слишком правильные черты лица, был красив и интересен. Правда, причёска его богатой чёрной шевелюры была более чем оригинальна – едва ли разве только по большим праздникам он расчёсывал свои густые волосы... (из книги В. Мамонтова «Воспоминания о русских художниках», российск. изд. 2007 г.);

• «Сергей Сергеев-Ценский (1875–1958) – писатель, автор исторических романов и повестей, начинал как литератор «Серебряного века». – *Е. М.*) жил одиноким отшельником в «Пале-Рояле» (Париж, 1900-е гг. – *Е. М.*), так же как, вероятно, жил когда-то в деревенской глуши Тамбовской губернии, уроженцем которой считался, и вообще везде, куда ни бросала его бродячая жизнь... Высокий, прямой, смуглый молодой человек, в чёрных бравых усах и с целой охапкой буйных кудрей, отливавших синим отливом, небрежно опутанных, отпущенных до плеч, крупно выющихся «по ветру», как у песенного Ваньки-ключника. Эти дремуче-запущенные роскошные кудри свидетельствовали не о франтовстве, а, наоборот, о недосуге заниматься ими, о свирепой занятости литературного аскета. Это первое моё впечатление подтвердилось потом, при более близком знакомстве...» (из Воспоминаний Скиталька «Река забвения», сов. изд. 1960 г.) «... У Ценского всё лохмато, надрывно, чрезмерно...» (из статьи К. Чуковского «Поэзия косности», российск. изд. 2008 г.);

• «Тому Максимилиану Волошину (1877–1932), который хранится в моей памяти, было лет 30–35. Небольшого роста, широкоплечий, приземистый, с крупной головой, казавшейся ещё больше из-за пышной гривы золотистых волос. Добродушное мясистое лицо все заросло бородой – густой, беспорядочной, по-видимому, не знавшей никакого парикмахерского вмешательства. Насмешники за его спиной называли его «кентавром», и, пожалуй, это было удачно... Тогда же Волошин посетил и брюсовскую «среду» (Петербург, 1910-е гг. – *Е. М.*). Та же нечесаная борода...» (из Воспоминаний Б. Погореловой, российск. изд. 2008 г.) «... О нём, как о горах, можно было сказать: массив... Даже черепная коробка его, с этой неистовой, неистощимой растительностью, которую даже волосами трудно назвать, физически ощущалась как поверхность земного шара, отчего-то и именно здесь разразившаяся таким обилием. Никогда волосы так явно не являли принадлежности к растительному царству...» (из воспоминаний М. Цветаевой «Живое о живом», Франция, 1933 г.);

• «Создатель теории относительности Альберт Эйнштейн (1879–1955) в частной жизни избегал всяких сложностей и стремился к максимально простому образу жизни... Ему представлялось лишним посещение парикмахера, и волосы у физика всегда были длинные и непричёсанные...» (из сборника Г. Гаева «Гении в частной жизни», Россия, 1999 г.);

• Окончились прижизненные споры – гений Пабло Пикассо (1881–1973) ныне признан повсеместно. С меньшим успехом его можно назвать творцом собственной жизни. «Долгое время он смертельно боялся стричься, причём не в юном возрасте, а будучи уже взрослым человеком. Месяцами он носил слишком длинные волосы и не решался пойти к парикмахеру. Стоило кому-то заговорить об этом, как он впадал в настоящую панику. Чем длиннее отрастали волосы, тем, больше страшила его необходимость стричься. Как правило, дело заканчивалось тем, что он просил близких укоротить ему волосы, а то запирался в маленькую комнату и тщетно пытался отрезать волосы сам. Страх Пикассо прошёл только после того, как он познакомился с одним парикмахером, который был ему очень симпатичен. Его он и стал приглашать на дом, когда зарастал уже до полного неприличия...» (из сборника Г. Гаева «Гении в частной жизни», Россия, 1999 г.);

• «Наружно Николай Клюев (1884–1937) – русский поэт, прозаик. – *Е. М.*) производил впечатление человека тихого. Скромного... Святого... Блаженного... Какого-то «братца»... Или вообще «родственничка» какой-нибудь секточка... Все четыре времени года неизменно

обросший и заросший, как дремучий его Олонецкий лес...» (из статьи Н. Гариной «Клюев Николай Алексеевич», российск. изд. 2007 г.);

- «К внешнему виду Велимир Хлебников (1885–1922) питал изумительную небрежность. Он мог годами не переодеваться и не мыться...» (из очерка В. Шершеневича «Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг.», сов. изд. 1990 г.). «Хлебников был сильно стеснён в средствах, и это сказалось во всем... в отсутствии чистого белья и носовых платков...» (из воспоминаний Д. Бурлюка «Интересные встречи», российск. изд. 2005 г.);

- «Осип Мандельштам (1891–1938) какой-то бездомный, егозливый... но есть что-то трогательное в том, что он так важно вздёргивает кверху свою птичью взъерошенную головку, и в том, что он всегда небрит, а на пиджаке у него либо пух, либо не хватает пуговицы...» (из книги Э. Голлербаха «Встречи и впечатления», российск. изд. 1998 г.);

- «Марина Цветаева (1892–1941) была изломанной от рождения, дисгармоничной личностью: нечёсаная, невытая, одетая чёрт знает как, погружённая в свои поэтические образы, она была не от мира сего...» (из книги М. Буянова «Под ударами судьбы», Россия, 1995 г.);

- «Владимир Маяковский (1893–1930) был высокого роста, со слегка впалой грудью, с длинными руками и большими кистями, красными от холода; голова юноши была, увенчана густыми тёмными волосами, стричь которые он начал много позже (Россия, начало 1910-х гг. – Е. М.)...» (из книги Д. Бурлюка «Интересные встречи», российск. изд. 2005 г.);

- «Визитная карточка «фрика» – его вызывающий внешний вид... Учась в школе Изыщных искусств в Мадриде (Испания, 1921–1926 гг.), юный Сальвадор Дали (1904–1989) носил чёрную шляпу... Волосы же стричь не полагалось, и они свободно развевались по ветру...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

3. «Всегда на нем что-нибудь такое надето, что потом из ума нейдёт...»

Военные, политические и общественные деятели, учёные и врачи

- «Александр Павлович Офросимов (1846–1918) был большой чудаком и очень забавен... Он прежде служил в гвардии, потом был в ополчении и в официальные дни любил щеголять в своём патриотическом зипуне с крестом непомерной величины Анны второй степени. Впрочем, когда он бывал и во фраке, он постоянно носил на себе этот крест вроде иконы...» (из Записной книжки П. Вяземского, Россия, изд. 1883 г.);

- «Граф Матвей Платов (1751–1818) – генерал от кавалерии, атаман Войска Донского. – Е. М.) носил всегда белый галстух. Император Александр I заметил ему это. «Белый галстух поопрятнее. Вспотеешь, так можно вымыть», – отвечал граф...» (из сборника «Русская Старина», Россия, 1872 г.);

- «Дмитрий Михайлович Кологривов (1779–1830), хотя дослужился до звания оберцеремониймейстера, дурачился, как школьник... Страсть Кологривова к уличным маскарадам дошла до того, что, несмотря на своё звание, он иногда наряжался старою нищею чухонкою и мёл тротуары. Завидев знакомого, он тотчас кидался к нему, требовал милостыни и, в случае отказа, бранился по-чухонски и даже грозил метлою. Тогда только его узнавали, и начинался хохот. Он дошёл до того, что становился в Казанском соборе среди нищих и заводил с ними ссоры. Сварливую чухонку отвели даже раз на съезжую, где она сбросила свой наряд, и перед ней же и винулись...» (из Воспоминаний В. Соллогуба, Россия, изд. 1874 г.);

- «Михаил Петрашевский (1821–1866) казался нам крайне эксцентричным, если не сказать сумасбродным... В костюме своём он отличался крайней оригинальностью: не говоря уже о строго преследовавшихся в то время длинных волосах, усах и бороде... Один раз он

пришёл в Казанский собор, переодетый в женское платье, стал между дамами и притворился чинно молящимся...» (из воспоминаний П. Семёнова-Тян-Шанского «Детство и юность», Россия, 1906 г.);

- «Учёный-естествоиспытатель, президент Берлинской академии наук Пьер Луи де Мопертюи (1698–1759) прославился после того, как в 1736 году вместе с Цельсием совершил экспедицию в Лапландию для подтверждения гипотезы Ньютона о сплющивании земного шара у полюсов... Мопертюи был смел и тщеславен, носил вызывающий костюм и рыжий парик...» (из книги С. Цветкова «Эпизоды истории в привычках, слабостях и пороках великих и знаменитых», Россия, 2011 г.);

- «У Константина Циолковского (1857–1935) было абсолютно раскованное мышление. Много лет он носил крылатку с пряжками в виде львиных голов...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

- «За Григорием Захарьиным (1829–1897), заведующим кафедрой факультетской терапии Московского университета, отмечались многие чудачества... Он и во дворцы ходил в своём длинном наглухо застёгнутом френче ниже колен, в мягкой накрахмаленной рубашке и в валенках... с огромной палкой, с которой никогда не расставался... Крахмальное бельё его стесняло, а больная нога заставляла и летом надевать валенки. Поднимаясь по лестнице, он присаживался на каждой междуэтажной площадке на стул, который за ним несли...» (из сборника М. Шойфета «100 великих врачей», Россия, 2006 г.);

Философы, писатели, поэты

- «В жизни Франсуа Рабле (1494–1553) отличался лукавством и насмешливостью. Был коротко пострижен, носил бороду и усы, одевался в рясу из саржи...» (из сборника Р. Белоусова «Частная жизнь знаменитостей: Собрание редких случаев, любовных историй, курьёзов, слухов», Россия, 1999 г.);

- «В самой наружности Александра Пушкина (1799–1837), – примечали современники, – было много особенного: он то отпускал кудри до плеч, то держал в беспорядке свою курчавую голову; носил бакенбарды большие и всклокоченные; одевался небрежно; ходил скоро...» (из книги А. Терца (А. Синявского) «Прогулки с Пушкиным», Франция, 1975 г.). «Пушкин был немного пижоном – носил длиннющие холёные ногти («быть можно дельным человеком и думать о красоте ногтей»)» (из сборника Р. Белоусова «Частная жизнь знаменитостей: Собрание редких случаев, любовных историй, курьёзов», Россия, 1999 г.). «...Да и прибавьте к тому ужасные бакенбарды, растрёпанные волосы, ногти, как когти, маленький рост, жеманство в манерах, странность нрава природного и неограниченное самолюбие – вот все достоинства телесные и душевные, которые свет придавал русскому поэту 19-го столетия... (из воспоминаний А. Олениной, сборник «Пушкин без глянца», российск. изд. 2009 г.). «Накануне (Россия, май 1820 г.) проехал Пушкин в Екатеринослав. Спрашиваю смотрителя, какой это Пушкин. Смотритель говорит, что это поэт Александр Сергеевич едет, кажется, на службу, на перекладных, в красной русской рубашке, в опояске, в поярковой шляпе...» (из воспоминаний И. Пуцины в сборнике Л. Майкова «Пушкин». Биографические материалы и историко-литературные очерки, Россия, 1899 г.). «В девятую пятницу после Пасхи (Михайловское, Россия, весна 1825 г. – Е. М.) Пушкин вышел на святогорскую ярмарку в русской красной рубахе, подпоясанный ремнём, с палкой и в корневой шляпе, привезённой им ещё из Одессы. Весь новоржевский beau monde, съезжавшийся на эту ярмарку (она бывает весной) закупать чай, сахар, вино, увидев Пушкина в таком костюме, весьма был этим скандализован» (из воспоминаний А. Вульфа, сборник «Пушкин без глянца», российск. изд. 2009 г.). «Носил ещё он у нас щегольской чёрный сюртук, с блестящим цилиндром на голове; а потому солдаты, не зная, кто он такой, и видя его постоянно при Нижегородском драгунском полку, которым командовал Раевский, принимали его за полкового священника

и звали драгунским батюшкой...» (из воспоминаний М. Юзефовича, сборник «Пушкин без глянца», российск. изд. 2009 г.);

- «Оноре де Бальзак (1799–1850) меняет весь стиль своей жизни – от внутреннего убранства нового дома до собственного внешнего вида. Словно из-под земли появляются умопомрачительные дорогие наряды: фраки, жилеты, башмаки. Специально заказываются к голубому фракку золотые чеканные пуговицы. В 700 франков обходится трость, скорее похожая на палицу. Экстравагантность в туалете, говорил, улыбаясь, Бальзак, принесёт ему большую известность, чем романы. И в самом деле, и пуговицы, и трость стали предметом всеобщего обсуждения...» (из сборника Р. Белоусова «Частная жизнь знаменитостей: Собрание редких случаев, любовных историй, курьёзов, слухов», Россия, 1999 г.). «И в таком виде, с густо напوماженной львиной гривой, с кокетливым маленьким лорнетом в руке, вступает новый автор в парижские салоны, «чтобы создать себе репутацию», как если бы он не завоевал сердца современников и потомства своими творениями...» (из книги С. Цвейга «Бальзак», 1940 г.);

- «Каждый ищет одиночества в соответствии со своими склонностями и возможностями... Кто не совсем в себе уверен, прибегает к необычным средствам, как, например, Виктор Гюго (1802–1885), который обстриг себе полголовы, сбрил полбороды, а затем выбросил ножницы в окно и таким способом недели на две запер себя дома» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.);

- «Большинство сохранившихся литературных портретов Николая Гоголя (1809–1852) рисуют его человеком некрасивым, странным, как говорилось тогда «характерным». В Петербурге (Россия, 1829–1836 гг.) некоторые помнят Гоголя щеголем; было время, что он даже сбрил себе волосы, чтобы усилить их густоту, и носил парик. Но те же самые лица рассказывают, что у него из-под парика выглядывала иногда вата, которую он подкладывал под пружины, а из-за галстука вечно торчали белые тесёмки» (П. Кулиш). «Наружный вид Гоголя был тогда совершенно невыгодный для него: хохол на голове, гладко подстриженные височки, выбритые усы и подбородок, большие и крепко накрахмаленные воротнички придавали совсем другую физиономию его лицу: нам показалось, что в нём было что-то хохлацкое и плутоватое. В платье Гоголя приметна была претензия на щегольство...» (С. Аксаков)...» Небольшой рост, худой и искривлённый нос, кривые ноги, хохолок волос на голове, не отличавшейся вообще изяществом причёски, отрывистая речь, беспрестанно прерываемая лёгким носовым звуком – всё это, прежде всего, бросалось в глаза. Прибавьте к этому костюм, составленный из резких противоположностей щегольства и неряшества, – вот каков был Гоголь в молодости...» (М. Лонгинов). «...Невысокого роста блондин с огромным тупеем, в золотых очках на длинном птичьем носу, с прищуренными глазами и плотно сжатыми, как бы прикуснутыми губами. Зелёный фрак с длинными фалдами и мелкими перламутровыми пуговицами, коричневые брюки и высокая шляпа-цилиндр, которую Гоголь то порывисто снимал, запуская пальцы в свой тупей, то вертел в руках, всё это придавало его фигуре нечто карикатурное...» (П. Каратыгин). «Самое поверхностное впечатление от наружности Гоголя – тревожное, почти жуткое и в то же время смешное, комическое: злоецающая карикатура; других смешит и сам смешон. – «Ведь ты, братец, сам делаешься комическим лицом!» – говорит ему Погодин. – «Я, именно, комик, – соглашается Гоголь, – и вся моя фигура карикатурна...» (Д. Мережковский)...» (из книги И. Гарина «Загадочный Гоголь», Россия, 2002 г.);

«Таинственный карла» – прозвали его школьные товарищи в Нежине (1821–1828 гг.)... У Гоголя даже в этой мелочи, в неумении одеваться, обнаруживается основная черта всей его личности – дисгармония, противоречие. Щегольство дурного вкуса...» (из книги Д. Мережковского «Гоголь. Творчество, жизнь и религия», Россия, 1909 г.);

• «Геофиль Готье (1811–1872), презирая сюртуки и котелки, ходил в чёрной бархатной куртке и в туфлях из золотистой кожи, ничем не прикрывая длинноволосой головы, но зато не расставался с зонтиком, который всегда независимо от погоды держал раскрытым...» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.);

• «Одет Иван Гончаров (1812–1891) был безукоризненно: визитка, серые брюки с лампасами и прунелевые ботинки с лакированным носком, одноглазка на резиновом шнурке и короткая цепь у часов, где мотались замысловатые брелоки того времени: ножичек, вилочка, окорок, бутылка и т. п. Петербургские франты того времени не носили длинных цепей на шее. Гончаров был подвижен, быстр в разговоре, поигрывал одноглазкой, цепочкой или разводил руками...» (из Воспоминаний Г. Потанина). «Одет был Иван Александрович нарядно, изящно: в новенькой бархатной визитке, в пёстром красивом галстуке...» (из Воспоминаний Н. Барсова). «Иван Александрович делал впечатление и петербургского чиновника, и чистокровного аристократа по манере держать себя, говорить...» (из Воспоминаний Е. Гончаровой) – сборник П. Фокина «Гончаров без глянца», Россия, 2013 г.);

• Из воспоминаний В. А. Панаева: «Помню как теперь, что я увидел Ивана Тургенева (1818–1883) у Ивана Ивановича (двоюродный брат И. И. Панаев, русский писатель. – Е. М.) первый раз приехавшим после светских визитов (Россия, середина 1840-х гг. – Е. М.) и одетым в синий фрак с золотыми пуговицами, изображающими львиные головы, в светлых клетчатых панталонах, в белом жилете и в цветном галстуке. Такого рода была в то время мода...» (из сборника П. Фокина «Тургенев без глянца», Россия, 2009 г.); «Тургенев не раз при мне совершал свой утренний туалет и при мне чесал свои волосы. Раз он был очень доволен, что процедура эта повергает меня как бы в некоторое изумление. «Видишь, – говорил он, весело поглядывая на меня своими вечно товарищескими, добрыми глазами, – я беру эту щётку... теперь я начинаю чесать ею вправо: раз, два, три... и так до пятидесяти раз; теперь начну чесать влево, и тоже до пятидесяти раз... Ну вот, теперь со щёткой кончено... Беру этот гребень – им я должен до ста раз пройти по волосам... Чему ты удивляешься? Постой, это ещё не всё... Погоди, погоди!.. За этим гребнем есть ещё другой – с частыми зубьями...» И уж не знаю, шутя или не шутя, Иван Сергеевич уверял меня, что он ежедневно проделывает точно такую же операцию...» (из Воспоминаний Я. П. Полонского, сборник П. Фокина «Тургенев без глянца», Россия, 2009 г.);

• «Шарль Бодлер (1821–1867) – человек странный и пугающий, гений шокирующий и раздражающий... Он выкрасил волосы в зелёный свет и неизменно ходил в чёрном. Его наряды называли «одеждой гильотинированного»...» (из книги В. Ерёмкина «100 великих поэтов», Россия, 2006 г.); «Бодлер без галстука, с открытой шеей, с бритой головой, – как у приговорённого к гильотине. В сущности, это намеренная изысканность: маленькие руки, вымытые, с отполированными ногтями, холёные, как у женщины, – и при этом голова маньяка, голос резкий, словно лязг стали, и манера держаться, стремящаяся к нарядной точности...» (из Дневника братьев Эдмон и Жюль Гонкуров, Франция, октябрь 1857 г.);

• «В Шандоре Петёфи (1823 – 1849) присутствовала здоровая форма эксгибиционизма, необходимая, чтобы с упорством противостоять общественному мнению... Что же до его одежды, то припомним хотя бы слова А. Палфи, одного из самых близких поэту людей: «Всякий раз, как видишь этого Шандора, на нём что-нибудь такое надето, что потом из ума нейдёт»...» (из книги Д. Ийеша «Шандор Петёфи», сов. изд. 1984 г.);

• «Любовью к эффектам, всяким сумасбродствам... Марк Твен (1835–1910) грешил всю жизнь... Он всегда обожал производить фурор, что выражалось то в белом фланелевом костюме, который он носил в последние годы, то в оксфордской мантии, которую надевал по любому случаю... Он носил шубу из морского котика, мехом наружу, то была его прихоть... Вот, пожалуйста, явился оригинал, не имеющий себе подобных среди персонажей бостонских романов...» (из книги У. Хоуэллса «Мой Марк Твен», США, 1910 г.). «Вспом-

ните хотя бы его нетрадиционную, даже вызывающую по тем временам манеру одеваться, которая заставляла прохожих – как детей, так и взрослых – оглядываться на него...» (из статьи В. Олейника «Писатель и общество», Россия, 1994 г.);

- «Однажды видели, как Тристан Корбьер (1845 – 1875) – французский поэт. – Е. М.) рывками передвигался по улице: ноги его были связаны, на плечах – белое покрывало, на голове красная шапка. Что он хотел этим продемонстрировать? Связанную свободу? Собственное порабощение? Этого никто не знал. Подростки кричали вслед: «Призрак смерти, куда идёшь?» Он не отвечал, мрачный, некрасивый, с насмешкой и злостью в глазах...» (из книги Ф. Кожина «Ярослав Чермак», сов. изд. 1985 г.);

- «Жил, как и мыслил, Владимир Соловьёв (1853–1900) – русский религиозный философ, поэт и публицист. – Е. М.) весьма своеобразно: ему ничего не стоило раздать все свои вещи до предметов одежды включительно, а потом носить фрак с бурыми пиджачными брюками или наоборот...» (из статьи В. Величко «Владимир Соловьёв: Жизнь и творение», СССР, 1991 г.). «...По забывчивости он даже выходил на улицу в красном одеяле, которым укрывался ночью...» (из книги А. Лосева «Владимир Соловьёв и его время», СССР, 1990 г.);

- «Оскар Уайльд (1854–1900), ещё до того как стать законодателем моды, ходил в коротких штанах, бархатном берете с лилией или подсолнечником в петлице. Так, по его мнению, должен был одеваться истинный поэт в серой повседневности викторианской эпохи» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.);

- «Когда зимой Лев Лопатин (1855 – 1920; философ, председатель Московского психологического общества (с 1899 г.). – Е. М.) входил в переднюю, то из-под высокой барашковой шапки были видны одни глаза, так он был весь обмотан длинным вязанным серым шарфом, который потом без конца разматывался. Я помню, как в самом разгаре лета, в жару, в июле Лев Михайлович приезжал к нам в Михайловское в больших зимних калошах...» (из книги М. Морозовой «Мои воспоминания», российск. публ. 2007 г.). Быть может, так перефразируя О. Уайльда, должен одеваться «истинный философ»?

- «Поэт Константин Бальмонт (1867–1942) любил носить на платье цветы. Не потому, что следовал моде, в подражание Оскару Уайльду или кому другому. Он прикалывал себе цветок в петлицу, не только когда выходил куда-нибудь на парадный обед, собрание, на своё выступление, но когда был и дома один, в деревне, где его никто не видел... В комнате у него всегда стояли живые цветы, подношения дам, самые разнообразные. Иногда большой букет, иногда один цветок...» (из книги Е. Андреевой-Бальмонт «Воспоминания», российск. публ. 1997 г.);

- «В первой половине 1890-х годов многие москвичи обращали внимание на молодого, красивого человека, одетого по-кавказски – в чёрной бурке и барашковой шапке, разгуливавшего по Тверской улице и Тверскому бульвару с хлыстом в руках, – это был поэт-декадент Александр Емельянов-Коханский (1871–1936). В 1895 году появилась его книга стихов «Обнажённые нервы». Книга для оригинальности была отпечатана на розовой бумаге и с необыкновенным портретом автора: он изображён Демоном – в плаще и латах, с огромными крыльями. Книга, должно быть тоже для курьёза, была посвящена «Самому себе и египетской царице Клеопатре». В предисловии издатель А. С. Чернов говорит: «Осмелюсь думать, что угодим всем, в особенности «перлам земли», приложив портрет и автограф первого смелого русского декадента». Автор же в своём предисловии к книге говорит: «За содержание, я думаю, меня никто не будет упрекать, кроме наших либералов, стоящих на страже куриной и петушиной нравственности...» Автор книги «Обнажённые нервы» задумал выпустить и вторую книгу своих стихов, насколько помнится, под названием «Песни мертвеца», предполагая приложить к книге свой новый портрет в виде скелета, но встретились цензурные недоразумения, и книга не появилась в свет» (из книги И. Белоусова «Ушедшая Москва. Воспоминания», Россия, 2002 г.). «... Дурака валял Емельянов-Коханский совсем не так уж

плохо, как это может показаться сначала. Мне думается, что он имел на начинающего Брюсова значительное влияние...» (из Дневников И. Бунина, российск. изд. 2000 г.);

- «Максимилиан Волошин (1877–1932) был невысокий плотный, с гривой тёмных вьющихся волос; борода и усы делали его похожим на льва... Он носил бархатную блузу и большой мягкий бант вместо галстука. Дома он одевался в греческую тунику и сандалии и, чтобы кудри не рассыпались повязывал bandeau... Человек утончённый и образованный, он был философом, интересовался Индией и индуизмом...» (из Воспоминаний Маревны) М. Воробьевой-Стебельской «Моя жизнь с художниками «Улья», российск. изд. 2004 г.);

- «Гийом Аполлинер (1880–1918) носил серо-голубой жилет с металлическими пуговицами, уверяя, что это форма голландской Ганзы, но не объясняя при этом, почему считаем нужным носить эту форму...» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.);

- «В Алексее Толстом (1882/83 – 1945) чувствуется и первобытный человек, и древняя Россия... Плотный, крутоплечий, породистый, выхолненный и расчёсанный, как премированный экземпляр животноводческой выставки. В спадающей на уши парикообразной причёске, в модном в те годы цветном жилете и в каких-то особенного фасона больших воротничках – сознательное сочетание старинного портрета и модного дендизма...» (из воспоминаний Ф. Степуна «Бывшее и несбывшееся», Россия, 2001 г.). «...Большой, толстый, длинные волосы на косой пробор (могли бы быть покороче). Одет вообще с «нынешней» претенциозностью – серый короткий жилет, отложной воротник, «как у ребёнка», с длиннейшими острыми концами, смокинг с круглой фалдой, которая смешно топорщится на его необъятном заду... Совсем «добрый малый» (из Дневника Р. Хин-Гольдовской, Россия, 8 января 1913 г.);

- «В ту пору (Петербург, 1903–1904 гг. – Е. М.) Николай Гумилёв (1886–1921) был учеником Царскосельской Николаевской гимназии... Он уже кончал гимназию, имел вполне «взрослое» обличье, носил усики, франтил...» (из воспоминаний Э. Голлербаха «Встречи и впечатления», российск. изд. 1998 г.). «Семиклассник Коля Гумилёв являл собой довольно заметную фигуру, о нем ходило немало забавных рассказов. Высокого роста, довольно нескладный юноша... Одевался он несколько франтовато (в узаконенных пределах гимназической формы, разумеется), носил фуражку с преувеличенно широкими полями и изящно уменьшенным серебряным значком, брюки со тщательно отутюженной складкой и какие-то особые остроносые ботинки» (из Воспоминаний В. Рождественского, российск. изд. 1994 г.). «...Юноша был тонок, строен, в элегантном университетском сюртуке с очень высоким тёмно-синим воротником (тогдашняя мода) и причёсан на пробор тщательно. Но лицо его благообразием не отличалось...» (из сборника С. Маковского «Портреты современников: На Парнасе «Серебряного века», российск. изд. 2000 г.). «...В Гумилеве было что-то павлинье: напыщенность, важность, неповоротливость...» (из Воспоминаний А. Толстого, российск. изд. 2004 г.). «...В тот период, когда я задумала написать его портрет, он носил небольшие, очень украшавшие его усы. Бритое лицо по-моему, ему не шло...» (из Воспоминаний О. Делла-Вос-Кардовской, сов. изд. 1988 г.). «Гумилев шел не сгибаясь... Стриженная под машинку голова, большой, точно вырезанный из картона нос, как сталь холодные, немного косые глаза... Одет он был тоже странно: чёрный долгополый сюртук, как-то особенно скроенный, и ярко-оранжевый галстук. Внешность Гумилёва показалась мне тогда (1910-е гг. – Е. М.) необычайной до уродства. Он действительно был некрасив и экстравагантной (потом он её бросил) манерой одеваться – некрасивость свою ещё подчёркивал» (из Воспоминаний Г. Иванова, российск. изд. 2004 г.). «... При этом вся фигура его выражала чувство собственного достоинства. Он ходил маленькими, но редкими шагами, плавно, как верблюд, покачивая на ходу головой...» (из Воспоминаний В. Карамзина, сов. изд. 1991 г.). «Впоследствии я как-то слышал от него такое ироническое замечание: «Вероятно, я похож на верблюда –

царя пустыни». И в этом несомненно была крупица правды...» (из Воспоминаний В. Рождественского, российск. изд. 1994 г.). «Зимой (Петроград, начало 1920-х гг. – Е. М.) он имел несколько экзотический вид, так как носил вывезенную с севера оленью доху, подол которой был разукрашен орнаментом...» (из Воспоминаний Э. Голлербаха, российск. изд. 2009 г.). «В начале 1921 года... Гумилёв уже окончательно расстался со своей военной формой, которую ещё носил после войны, и одевался в простой костюм, косоворотку и кепку, заломленную назад» (из статьи Л. Горнунга «Неизвестный портрет Н. С. Гумилева», СССР, 1988 г.). «... Пожалуй, его можно было принять за прусского лейтенанта, переодетого в штатское (Петроград, начало 1920-х гг. – Е. М.). Одевался он опрятно, но без подчёркнутой эlegantности, носил почти всегда один и тот же чёрный, уже слегка потёртый пиджачный костюм с чёрным галстуком...» (из Воспоминаний Э. Голлербаха, российск. изд. 2009 г.);

• «Николай Гумилев (1886–1921) даже в каком-то меховом костюме лопаря или самоеда кажется одетым, как все... А Александр Блок (1880–1921)... как бы хорошо ни был он одет, – хочешь видеть его одетым иначе, не так как все... Блок требует одеяний необычных...» (из очерка М. Горького «А. А. Блок», СССР, 1923 г.);

• «Александр Блок (1880–1921) был хорошего среднего роста (не менее 8-ми вершков) и, стоя один в своем красивом с высоким темно-синим воротником сюртуке с очень стройной талией, благодаря прекрасной осанке и, может быть, каким-нибудь ещё неуловимым чертам, вроде вьющихся «по-эллинически» волос, производил впечатление... «юного бога Аполлона»...» (из Воспоминаний В. Пяста, сов. изд. 1980 г.). «Я увидел Блока в первый раз в 907 году... У него были зеленовато-серые, ясные глаза, вьющиеся волосы. Его голова напоминала античное изваяние. Он был очень красив, несколько надменен, холоден. Он носил тогда чёрный, застегнутый сюртук, черный галстук, черную шляпу. Это было время колдовства и тайны Снежной Маски...» (из статьи А. Толстого «Нисхождение и преображение», Германия, 1922 г.);

• «На белом одутловатом лице Александра Тинякова (1886–1934) – поэт «Серебряного века», Россия, конец 19-го – начало 20-го вв.. – Е. М.) как-то сами по себе бегали пронзительные, бесцветные глазки – бровей над ними не было. Какой-нибудь красный или оранжевый бант криво поддерживал расплывающийся на его шее несвежий воротничок. В январе его можно было встретить в пиджаке, в мае он вдруг надевал шубу. Многие останавливались и глядели ему вслед, когда он грузно переваливался по Невскому, толкая прохожих, не обращая ни на что внимания, бормоча стихи или читая на ходу одну из бесчисленных книг, которыми были всегда набиты его карманы... Станный был человек» (из сборника Г. Иванова «Мемуарная проза», российск. изд. 2001 г.);

• «Поэзия Владимира Нарбута (1888–1938) в основном была грубо материальной, вещественной, нарочито корявой, немзыкальной, временами даже косноязычной... И его наружность была так же необычна... С отрубленной кистью левой руки, культяпку которой он тщательно прятал в глубине пустого рукава, с перебитым во время гражданской войны коленным суставом, что делало его походку странно качающейся, судорожной, несколько заикающийся от контузии, высокий, казавшийся костлявым, с наголо обритой головой хунхуза, в громадной лохматой папахе, похожей на чёрную хризантему, чем-то напоминающий не то смертельно раненного гладиатора, не то падшего ангела с прекрасным демоническим лицом...» (из воспоминаний В. Катаева «Алмазный мой венец», СССР, 1975–1977 гг.);

• «Когда Сергей Клычков (1889–1937) – поэт, прозаик, друг С. Есенина. – Е. М.) шёл по улице, на нём нельзя было не остановить взгляда. Он весь был особенный: весь самобытный. Только ему могла идти его «летняя форма одежды»: выглядывавшая из-под пиджака, обычно синяя косоворотка и шляпа, из-под которой выбивались чёрные вьющиеся волосы. Шляпа и косоворотка не создавали кричащего разнобоя. У Клычкова это воспринималось именно как сочетание, хотя и несколько странное. Глаз привыкал к нему не сразу, но, привыкнув, уже не

мог представить себе Клычкова одетым на какой-то один покрой...» (из книги Н. Любимова «Неувядаемый цвет», российский изд. 2007 г.);

• Из Дневника Ивана Бунина (5 февраля 1918 г.): «Вчера был на собрании «Среды». Много было «молодых». Владимир Маяковский (1893–1930), державшийся, в общем, довольно пристойно... был в мягкой рубашке без галстука и почему-то с поднятым воротником пиджака, как ходят плохо бритые личности, живущие в скверных номерах, по утрам в нужник...» (дневник-памфлет «Окаянные дни», Франция, 1935 г.). «Маяковский был огромного роста, мускулист и широкоплеч. Волосы он до состригал наголо, то отращивал до такой степени, что они не слушались уже ни гребёнки, ни щётки и упрямо таранились в беспорядке – сегодня в одном направлении, завтра – в другом. Тонкие брови лежали над самыми глазами, придавая им злобный оттенок. Нижняя челюсть плотоядно выдавалась вперёд. Гордый своей внешностью, он писал:

Иду – красивый,
Двадцатидвухлетний...

(«Облако в штанах», 1915 г.).

Маяковский сознательно совершенствовал топорность своих жестов, громоздкость походки, презрительность и сухость складок у губ. К этому выражению недружелюбности он любил прибавлять надменные колкие вспышки глаз, и это проявлялось особенно сильно, когда он с самодовольным видом подымался на эстраду для чтения (редкого по отточенности ритмов) своих стихов, или для произнесения речей, всегда настолько вызывающих, что они непременно сопровождалась шумными протестами и восторженными возгласами публики» (из книги Ю. Анненкова «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.). «Маяковский тех, уже далёких лет (Москва, 1920-е гг. – Е. М.) был очень живописен. Он был одет в бархатную чёрную куртку с откидным воротником. Шея была повязана чёрным фуляровым галстуком; косматился помятый бант; карманы Володи Маяковского были всегда оттопыренными от коробок с папиросами и спичками...» (из книги Д. Бурлюка «Интересные встречи», российский изд. 2005 г.);

• «Во мгле России 1920 года Г. Уэллс встречался не только с Лениным. Надев на голое тело смокинг, его принимал праздничный, весёлый, бесноватый Виктор Шкловский (1893–1984). Шкловский – анфан террибль (ужасный ребёнок) русского формализма...» (из сборника Ю. Борева «XX век в преданиях и анекдотах», кн. 1, Украина, Россия, 1996 г.);

• «Георгий Иванов (1894–1958) – поэт, прозаик, мемуарист. – Е. М.) бледный, во франтоватом костюме юноша с мертвенным, уже сильно немолодым лицом (Петроград, начало 1920-х гг. – Е. М.). Ярко выделялись его чуть подкрашенные губы и подстриженная чёлка... Это был эстет и фланёр, завсегда на Невского проспекта...» (из книги Вс. Рождественского «Страницы жизни: Из литературных воспоминаний», сов. изд. 1974 г.) «...Под чёрными, резко очерченными бровями живые, насмешливые глаза. И... чёрная чёлка до самых бровей. Эту чёлку, как мне рассказал Гумилёв, придумал для Георгия Иванова мэтр Судейкин. По моему – хотя Гумилев и не согласился со мной, – очень неудачно придумал...» (из книги И. Одоевцевой «На берегах Невы», США, 1967 г.);

• «Александр Кусиков (1896–1977) – поэт «есенинской поры». – Е. М.) был в коричневом, почти по колени френче, такого же цвета рейтузах, чёрных лакированных сапожках со шпорами, малиновым звоном которых любил хвастаться. Худошавый, остролицый, черноглазый, со спутанными волосами, он презрительно улыбался, и это придавало ему вид человека, снизошедшего до выступления в «кафе свободных дум», как он окрестил «Стойло» («Стойло Пегаса», поэтическое кафе в Москве в начале 1920-х гг. – Е. М.). И в жизни и в стихах он называл себя черкесом, но на самом деле был армянином... Ещё непо-

нятной, почему, читая стихи, он перебирал в руках крупные янтарные чётки?» (из книги М. Ройзмана «Всё, что я помню о Есенине», СССР, 1973 г.);

• «Моя первая встреча с Сергеем Есениным (1895–1925), Серёжей, Серёгой, Сергуней, восходит к тому году и даже к тем дням, когда он впервые появился в Петербурге, – вспоминает русский художник Юрий Анненков. – Было это, кажется, в 1914 или 1915 году, точную дату я запомнил. Состоялась эта встреча у Ильи Репина, в его имении Пенаты, в Куоккале, в одну из многочисленных репинских сред... Вместо элегантного серого костюма на Есенине была несколько театральная, балетная крестьянская косоворотка с частым пастушечьим гребнем на кушаке, бархатные шаровары при тонких шевровых сапожках. Сходство Есенина с кустарной игрушкой произвело на присутствующих неуместно-маскарадное впечатление, и после чтения стихов аплодисментов не последовало. Напрасно К. Чуковский пытался растолковать формальные достоинства есенинской поэзии... «Бог его знает, – сказал Репин сухо, – может быть, и хорошо, но я чего-то не усвоил: сложно, молодой человек!»...» (из книги «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.). «Впервые я увидел Есенина в Петербурге в 1914 году, где-то встретил его вместе с Клюевым. Он показался мне мальчиком 15–17 лет. Кудрявенький и светлый, в голубой рубашке, в поддевке и сапогах с набором, он очень напомнил слащавенькие открытки Самокиш-Судковской, изображавшей боярских детей, всех с одним и тем же лицом... Есенин вызвал у меня неяркое впечатление скромного и несколько растерявшегося мальчика, который сам чувствует, что не место ему в огромном Петербурге. Такие чистенькие мальчики – жильцы тихих городов, Калуги, Орла, Рязани, Симбирска, Тамбова. Там видишь их приказчиками в торговых рядах, подмастерьями столяров, танцорами и певцами в трактирных хорах, а в самой лучшей позиции – детьми небогатых купцов, сторонников «древлего благочестия». Позднее, когда я читал его размашистые, яркие, удивительно сердечные стихи, не верилось мне, что пишет их тот самый нарочито картинно одетый мальчик, с которым я стоял, ночью, на Симеоновском и видел, как он, сквозь зубы, плюёт на чёрный бархат реки, стиснутой гранитом. Через 6–7 лет я увидел Есенина в Берлине, в квартире А. Н. Толстого. От кудрявого, игрушечного мальчика остались только очень ясные глаза, да и они как будто выгорели на каком-то слишком ярком солнце...» (из очерка М. Горького «Сергей Есенин», Германия, 1927 г.). «...По счастью, «девическая краса» его лица быстро побледнела... декоративная косоворотка балалаечника уступила место (как в свое время у Горького) городскому пиджаку...» (из книги Ю. Анненкова «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.);

• «Обериуты (группа писателей, входивших в Объединение Реального Искусства, Ленинград, 1926–1931 гг. – Е. М.) часто появлялись перед публикой, вызывая доброжелательное любопытство ленинградской аудитории. Даниил Хармс (1906–1942) в длинном клетчатом сюртуке и круглой шапочке, поражая изысканной вежливостью, которую ещё более подчёркивала изображённая на его левой щеке зелёная собачка...» (из очерка И. Волгина «Чтоб кровь моя остынуть не успела...», СССР, 1985 г.);

• «По ряду соображений Даниил Хармс (1906–1942) считал полезным развивать в себе некоторые странности...» (из Воспоминаний В. Петрова, сов. изд. 1990 г.). «Казалось, Хармс состоял из шуток. Чужачество было ему свойственно и необходимо... Назло неизвестно кому он ходил в гольфах, носил крахмальный высокий воротник, галстук типа «пластрон» и булавку в виде подковы, усыпанную синими камушками и бриллиантами. Был не похожим ни на кого ни разговором, ни поведением...» (из статьи А. Порет «Воспоминания о Данииле Хармсе», СССР, 1980 г.). Типичное одеяние Хармса – серые гольфы, серые чулки из вигони, пальто, трость, клетчатый шарф, трубка, серая кепка на голове. Смесь Шерлока Холмса и доктора Ватсона единовременно в суровые будни постреволуционной действительности. «Создай себе позу и имей характер выдержать её, – сказал Хармс, принимая позу «лондонского дэнди», и добавлял: – Когда-то у меня была поза индейца, – потом Шерлока Холмса,

потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу»... Дети со смехом бегут за ним по неярко освещённым улицам вечернего города, принимая его вычурный костюм за балаганное одеяние... Конечно, даже в сером, он выделялся на фоне серых улиц, проспектов и площадей. И привлекал внимание. И потому был опасен. И поделаться ничего с этим не мог. Он даже подначивал ситуацию, однажды пройдясь на спор в виде эксцентричного бродяги по Невскому проспекту...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.). «Его необычный внешний вид (многократно описанный в воспоминаниях) привлекал внимание людей, которые, разумеется, принимали его за шпиона... приходилось удостоверять личность незнакомого...» (из очерка А. Кобринского и А. Устинова «Я участвую в сумрачной жизни», СССР, 1991 г.);

- «Мадам де Сталь (1766–1817) – сенсационнейшая фигура тех лет... Хотя мадам обладала пышными округленными формами, якобы говорящими о поэтическом складе натуры, она являет собой самое диковинное чудище, которое только доводилось видеть... Жёлтая шляпа на чёрных кудрях, лавровая ветвь в руке, горящие глаза на лоснящемся грубом лице – всё это выглядит весьма необычно...» (из книги О. Шервина «Шеридан», СССР, 1978 г.);

- К необычным явлениям женской натуры современники относили увлечение Жорж Санд (1804–1876) чисто мужскими видами спорта – стрельбой, ездой верхом и фехтованием. Общественное порицание вызывала её привычка ходить в мужской одежде. «Одержимая мыслью о рабском положении женщины, – комментирует А. Моруа, – она хотела избавиться от него, изменив имя и весь свой облик... Она ставила в мужском роде все прилагательные, которые относились к ней...» (из книги «Лелия, или Жизнь Жорж Санд», Франция, 1952 г.);

- «Сама себе Зинаида Гиппиус (1869–1945) нравилась безусловно и этого не скрывала. Её давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных... И одевалась она не так, как было в обычае писательских кругов, и не так, как одевались «в свете» – очень по-своему, с явным намерением быть замеченной. Плаття носила «собственного» покроя, то обтягивавшие её, как чешуей, то с какими-то рюшками и оборочками, любила бусы, цепочки и пушистые платки. Надо ли напоминать и о знаменитой лорнетке? Не без жеманства подносила её Зинаида Николаевна к близоруким глазам, всматриваясь в собеседника, и этим жестом подчёркивала своё рассеянное высокомерие. А её «грим»! Когда надоела коса, она изобрела причёску, придававшую ей до смешного взлохмаченный вид: разлетающиеся завитки во все стороны; к тому же было время, когда она красила волосы в рыжий цвет и преувеличенно румянилась («порядочные» женщины в тогдашней России от «макияжа» воздерживались). Сразу сложилась о ней неприязненная слава: ломака, декадентка, поэт холодный, головной, со скупым сердцем. Словесная изысканность и отвлечённый лиризм Зинаиды Николаевны казались оригинальничанием, надуманной экзальтацией...» (из воспоминаний С. Маковского «Портреты современников: На Парнасе «Серебряного века», российск. изд. 2000 г.). «Гиппиус была не только поэтессой по профессии. Она сама была поэтична насквозь. Одевалась она несколько вызывающе и иногда даже крикливо. Но была в её туалете все-таки большая фантастическая прелесть. Культ красоты никогда не покидал её ни в идеях, ни в жизни. Вечером, опустивши массивные шторы в своем кабинете дома Мурузи на Литейном (Петербург, 1900 – 1910-е гг. – Е. М.), она любила иногда распускать поток своих золотых сильфидных волос. Она брала черепаховый гребень и проводила им по волосам, вызывая искорки магнетического света. Было в этом зрелище что-то предвечно упоительное...» (из Воспоминаний А. Волынского «Сильфида», российск. изд. 2007 г.). «...Она была в белом своём балахоне... Поражали великолепные золотокрасные волосы, которые распускать так любила она перед всеми, которые падали ей до колен, закрывая ей плечи, бока и худейшую талию... и на шее её неизменно висел чёрный крест, вывисая из чёток; пикантное сочетание креста и лорнетки, гностических символов и небрежного притирания к ладони притёртою пробкою капельки туберозы-лубэн (ею души-

лась она), – сочетание это ей шло; создавался стиль пряности, неуловимейшей оранжерейности изысканной атмосферы среди этих красно-кирпичных, горячих и душашщих стен, кресел, ковриков, озаряемых вспышками раскалённых угляшек камина, трепещущих на щеках её...» (из книги А. Белого «Воспоминания о Блоке», российский изд. 1995 г.);

• «Анну Ахматову (1889–1966) я впервые увидела в январе или феврале 1934 г. в домашней обстановке у Мандельштамов, – вспоминала литературовед Э. Герштейн. – Мы жили так серо, а облик Анны Ахматовой был так необычен, что рождал какие-то неопределённые воспоминания и ложные ассоциации... Матиссовские краски, ренуаровская чёлка, черные волосы делали её похожей на японку...» (из сборника П. Фокина «Ахматова без глянца», Россия, 2008 г.). «Анна Ахматова носила просторные платья тёмных тонов. Дома появлялась в настоящих японских кимоно чёрного, тёмно-красного или тёмно-стального цвета. А под кимоно шились, как мы это называли, «подрясники» из щёлка той же гаммы, но посветлее. Кроме Анны Андреевны, никто так не одевался, но ей очень шёл этот несусветный покррой и глубокие цвета, тяжёлая фактура тканей...» (из сборника М. Ардова, Б. Ардова и А. Баталова «Легендарная Ордынка», Россия, 1997 г.). «...И то, что было на ней надето, что-то ветхое и длинное, возможно шаль или старое кимоно, напоминало легкие тряпки, накинутые в мастерской ваятеля на уже готовую вещь. Много лет спустя это впечатление отчётливо всплыло передо мной, соединившись с записью Ахматовой о Модильяни, считавшем, что женщины, которых стоит лепить и писать, кажутся неуклюжими в платьях» (из книги А. Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой», СССР, 1989 г.);

• «Известно ли вам, что юная Марина Цветаева (1892–1941) одно время ходила стриженная наголо, в чёрном чепце и чёрных очках? Она спасала свой молодой дух от преждевременного физического расцвета...» (из книги В. Леви «Разговор в письмах», Россия, 1993 г.). «Она мало ела, изнуряла себя ходьбой. Стремилась придать некую аскетичность своему облику. Стриглась особо, закрывая щеки волосами...» (из книги М. Белкиной «Скращение судеб», Россия, 1992 г.). «...16-ти лет, будучи ещё в гимназии, Марина выкрасила волосы в золотой цвет, очки носить бросила (несмотря на сильную слепоту), гимназию кончать не стала...» (из Воспоминаний В. Цветаевой, российский изд. 1992 г.). «Познакомился я с Цветаевой ближе, впервые по-настоящему разговорился с ней в подмосковном имении Ильинском, где она проводила лето (Россия, 1910-е гг. – Е. М.)... Одеты Марина кокетливо, но неряшливо: на всех пальцах перстни с цветными камнями, но руки не холены. Кольца – не женское украшение, а скорее талисманы, или так просто – красота, которую приятно иметь перед глазами...» (из воспоминаний Ф. Степуна «Бывшее и несбывшееся», российский изд. 2001 г.). «...Одета она была в широкую летнюю юбку и блузу с короткими рукавами, а сверху был надет пронзивший меня тогда фартук – синий, с большими карманами, закрывавший всю юбку (начало 1920-х гг. – Е. М.)...» (из воспоминаний Н. Гордон «О Марине Цветаевой», сов. изд. 1990 г.);

Художники, графики, фотографы

• «Мальчишки на улице дразнили Поля Сезанна (1839–1906), швыряли в него камнями. Его обличье старого разбойника, словно само подстрекало детей на злые проделки...» (из Воспоминаний Эм. Бернара, сов. изд. 1972 г.);

• «Надо прямо сказать, что Илья Репин (1844–1930) производил впечатление чудака, чудака несусветного, чудака неповторимого, махрового! Это сказывалось в его костюме, в его поступках, во всём его облике сухонького захудалого «мужичка-замухрышки», дошедшего до всего «своим умом», «самоучкой!»... Никакая «классика» при виде Репина не вспоминалась. На ум приходил какой-то старикашка, столяр-краснодеревщик, любитель порассуждать! Таких было много на Волге, в Кинешме, Саратове, Вольске, в Царицине! Седенькая бородёнка, прищуренные зоркие глазки. Небрежный, нескладный костюмчик. Всё неряш-

ливо, нечёсано – и вдруг майская рубашка с открытым воротом без галстука... это при сюртуке! В городе, и несколько чопорном, и корректно-франтоватом, костюм Репина производил впечатление какого-то «балагана» или любительского спектакля. Вызывала улыбку и «тирольская охотничья куртка», так не вязавшаяся с образом русского народника, так что, пожалуй, сюртучишка, который одевали к причастию скромные провинциалы, не гоняющиеся за изыском в костюме, был ему больше к лицу. Однако никакой «провинциал» никогда не решился бы надеть зимой майскую рубашку, которую тогда называли «апаш»! Надо ли говорить, что все эти «тироли» и «апаш» вызывал ли некоторую усмешку, доброжелательную, конечно, но всё же усмешку, эдакое: «Что ж ты будешь с ним делать? Тут уж законы не писаны!»... «Оригинальность» Репина или его чудачества исходили из какой-то его внутренней сущности, из склада его психики...» (из книги В. Милашевского «Вчера, позавчера... Воспоминания художника», СССР, 1989 г.);

- «Лев Бакст (1866–1924) чрезвычайно франтовато одевался, носил какие-то серые клетчатые костюмы и яркие галстуки и был весьма занят своей наружностью, особенно шевелюрой, которая весьма хитро закрывала лысину (Над ним трунили, что он носит особенный паричок, но он страшно сердился). У него в квартире на Кирочной (Петербург) был настоящий будуар с духами и щётками «30-и родов»...» (из книги М. Добужинского «Воспоминания», сов. изд. 1987 г.). «...Теперь он был щеголем (Петербург, 1900-е гг. – Е. М.), одет с иголочки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком... Он был кокет: его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая – во всей манере держать себя было подражание «светским» щеголям, с их нарочитой свободой и деланной «английской» распушенностью»...» (из книги И. Грабаря «Моя жизнь. Этюды о художниках», российск. изд. 2001 г.). «Нежный Бакст, с розовой улыбкой», – записал о нём Розанов. Действительно, в Баксте было что-то «розовое» – в его весёлом, всегда смеющемся, с живыми, быстрыми глазами лице, в рыжеватых кудерках волос над белым умным лбом, в поблескивающих золотых очках... В комнатах он был одет всегда изысканно, даже с оттенком франтовства. В нём чувствовался «модный» художник, хотя никто, и он сам, не подозревал тогда (в конце 1890-х гг. – Е. М.), как высоко вознесёт его впоследствии эта мода» (из книги П. Перцова «Литературные воспоминания. 1890–1902», СССР, 1933 г.);

- «Моисей Наппельбаум (1869–1958) – фотограф-художник, автор фотопортретов известных поэтов Серебряного века (А. Блока, А. Ахматовой, Н. Гумилёва и др. – Е. М.) был крупный, красивый мужчина с волнистыми кудрями и большой чёрной бородой. Всем своим обликом старался он показать, что он – художник. Он носил просторные бархатные куртки, какие-то пелерины, похожие на старые плащи, галстуки, завязывавшиеся пышным бантом, береты. Свои фото он ретушировал так, что в них появлялось что-то рембрандтовское. Он действительно был замечательным мастером портрета...» (из книги Н. Чуковского «Литературные воспоминания», сов. изд. 1989 г.);

- «Оказавшись волею судеб после окончания Гражданской войны в Нью-Йорке, скульптор Сергей Конёнков (1874–1971) быстро завоёвывает популярность лучшего портретиста, но американцем он так и не стал. Он прохаживался по шумному Бродвею в шокирующей всех русской косоворотке с котом Гамзесом на плече и под руку с молодой женой, длинные ногти которой переливались зелёным перламутром. Эпатаж Коненкова проявлялся и в его последующих увлечениях...» (из книги А. Вяткина «Книга секретов. Невероятное очевидное на Земле и за её пределами», Россия, 2011 г.);

- «Аристарх Лентулов (1882–1943) – живописец, график, театральный художник. – Е. М.) – был человеком бурного темперамента в искусстве и жизни. В революционное время он участвовал во всех новаторствующих группировках. Ходил с деревянной ложкой в петлице,

выражая протест против мещанского вкуса...» (из книги В. Комарденкова «Дни минувшие: Из воспоминаний художника», СССР, 1972 г.);

- «Под скромным пиджаком Марка Шагала (1887–1985) «горел» красный жилет. Тогда (1910-е гг. – Е. М.) не носил таких жилетов, носили серые, палевые, бледной охры, но красный жилет – это уже за гранью общепринятого!» (из книги В. Милашевского «Вчера, позавчера... Воспоминания художника», СССР, 1989 г.);

- «Сальвадор Дали (1904–1989) менял облик на протяжении жизни несколько раз. Достаточно сказать, что, учась в школе Изыщных искусств в Мадриде (Испания, 1921–1926 гг.) юный Сальвадор носил чёрную шляпу и трубку, именно носил, потому что трубку он не раскуривал и не набивал, а просто держал во рту. Наряд дополняли панталоны, гетры и иногда, как у Мальвилио в «Двенадцатой ночи» Шекспира, художник-сюрреалист обвязывал ноги лентами крест-накрест. Был ещё плащ до пят для плохой погоды...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.). Сальвадор Дали свидетельствовал, что эта его «лёгкая паранойя» началась с тех времён, когда он юношей начал обучаться в Школе Изыщных искусств (Мадрид, 1921–1926 гг.): «В дождь я облачался в плащ до пят, который привёз из Фигераса. Плащ волочился по земле, а из-под шляпы торчали нестриженные космы. Словом, вид у меня в ту пору без всякого преувеличения, был неопиcуемый. Именно что неопиcуемый. Стоило мне выйти на улицу, как поглазеть на меня собиралась толпа. Я шествовал мимо, гордо подняв голову и словно не замечая, что на меня устремлены все взоры» (из книги «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим», США, 1941 г.). «...Но этот вид мог смениться в один день или час по закону экспрессии. И возникал дорогой костюм, очки с сапфировыми стёклами, волосы, так сильно напомаженные, что превращали в издевательство саму мысль помадить волосы. По ним можно было выбивать дробь. Проходило время, и можно было встретить Дали обритым наголо. Всё зависело от настроения. Дали не понимал тех, кто ничего не меняет в своей жизни, и каждый день проживает так же, как и предыдущий. К чему? Перевоплощения полезны. От них не устаёшь... А знаменитые усы Дали? Длинные, раздвоенные, узкими кончиками загнутые кверху? Дали считал, что форма усов всегда исторически обусловлена. «Мои усы радостны и полны оптимизма. Они сродни усам Веласкеса и являют собой полную противоположность Ницше. Мои усы воплощают имперский дух, они остры и способны проникать туда, куда разуму путь заказан. Они направлены в небеса, потому что вертикаль характерна для испанской мистики», – объяснял мэтр. Он также считал, что, пока усы растут, его творческий дар не иссякнет...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

- «Больше всего Сальвадор Дали (1904–1989) напоминал дикого кота. Худой, смуглый, с густо напомаженными волосами, в шёлковой рубашке с жабо, в бусах и чёрных сандалиях на шнурках...» (из статьи Е. Головиной «Сальвадор Дали: пришелец с другой планеты», Россия, 1999 г.). «Дали мог, например, смастерить себе с помощью столярного лака причёску, напоминающую граммофонную пластинку, положенную на голову...» (из сборника В. Свирина «Порочные страсти гениев», Россия, 2001 г.). «На Международной выставке сюрреалистов в Лондоне Дали появился в костюме водолаза-глубоководника. На переговоры в миланском театре «Ла Окала» он прибыл с двумя гвоздиками, торчащими из кончиков его усов. На вопросы о том, почему из усов торчат гвоздики, он отвечал: «Извините за гвоздики, сейчас не сезон хризантем!»...» (из книги В. Петрушина «Психология и педагогика художественного творчества», Россия, 2006 г.);

- «Луис Бунюэль свидетельствовал о Сальвадоре Дали (1904–1989): «Он очень экстравагантно одевался – широкая шляпа, огромный бант, длиннополый, до колен, сюртук и гетр? Можно было подумать, что он намерен шокировать своим видом, но на самом деле ему просто нравилось так одеваться, хотя и приходилось выслушивать от людей на улице оскорбления». До самой старости он носил необычную одежду. В Лондоне, куда он прибыл прочесть

лекцию, он появился в водолазном костюме, под шлемом которого он едва не задохнулся. В Нью-Йорке он гулял в костюме Санта-Клауса. Не забываем также фрак Дали с прицепленными к нему 88 маленькими бутылочками ликёра с мёртвой мухой в каждой. Иногда облачался в рубашку хиппи, а на груди, на цепи висел красный эмалированный язык...» (из сборника В. Степаняна «Жизнь и смерть знаменитых людей», Россия, 2007 г.);

- «Американский график Энди Уорхол (Андрей Варгола) (1928–1987) весной 1945 года стал студентом художественного факультета Питтсбургского технологического института Карнеги (США)... К студенческой жизни Энди остался чужд... впрочем, он присоединился к танцевальной театральной группе... Ему нравилась их одежда. Впредь он носил только чёрный свитер с высоким воротом, как обычно одеваются студенты-танцоры. Выглядел он более чем странно. Сокурсники называли его «Энди – красноносый Вархола» – возможно, потому что тёмная одежда и бледный цвет лица визуально подчёркивали красный массивный нос...» (из книги Й. Циттлау «От Диогена до Джобса, Гейтса и Цукерберга. «Ботаники», изменившие мир», Германия, 2011 г.). «Король поп-арта художник Энди Уорхол перекрасил свой парик в серебристый цвет (Энди рано облысел, и у него имелась целая коллекция париков и накладок). Дорогие костюмы Уорхол специально заляпывал краской, чтобы создать образ рассеянного гения. Он умел расположить к себе людей...» (из сборника И. Мусского «100 великих кумиров XX века», Россия, 2007 г.);

Композиторы, музыканты

- «Легенда о Никколо Паганини (1782–1840), продавшем душу дьяволу, жила в народе, который валом валил на концерты известного скрипача... Определение внешности этого «фрика» мы находим у Генриха Гейне в знаменитой новелле «Флорентийские ночи». «На нём был тёмно-серый сюртук, доходивший ему до пят, отчего он казался очень высокого роста. Длинные чёрные волосы спутанными прядями падали на плечи и как бы обрамляли его мёртвенно-бледное лицо, в которое горе, гений и ад врезали свою неизгладимую печать... На сцене появилась тёмная фигура, словно вышедшая из преисподней. Это был Паганини в парадном чёрном одеянии, в чёрном фраке, чёрном жилете ужасающего покроя, какой, вероятно, предписывался адским этикетом при дворе Прозерпины. Чёрные панталоны робко лепились вокруг его костлявых ног. Длинные руки казались ещё длиннее, когда, держа в одной руке скрипку, а в другой смычок, он опускал их чуть не до полу, отвешивая публике невообразимые поклоны. Когда тело его сгибалось под углом, в нём чувствовалось что-то до ужаса деревянное и вместе с тем бессмысленно-звериное... Живой ли, чуя смерть, хочет позабавить публику своими содроганиями на арене, как умирающий гладиатор? Или же мертвец, вышедший из могилы, вампир со скрипкой хочет высосать у нас если не кровь из сердца то, во всяком случае, деньги из карманов?..» Когда Паганини появлялся на сцене, публика, впервые лицезревшая его, ахала, и первым её порывом было встать и уйти как можно скорее, так уродлив был вышедший к рампе музыкант...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудаки», Россия, 2009 г.);

- «Король поп-музыки Майкл Джексон (1958–2009) находился под постоянным прицелом журналистов и фотографов. Он стал появляться на публике в чёрных очках, чтобы ни с кем не встречаться взглядом. Позже в его гардеробе появилась шляпа. Ради смеха он несколько раз выходил на улицу в маске респираторе. Тут же в прессе появилась информация, что певец боится подхватить заразу...» (из сборника И. Мусского «100 великих кумиров XX века», Россия, 2007 г.);

Артисты театра и балета, режиссёры

• «Сару Бернар (1844–1923) осуждали и за странные привычки: она почему-то носила длинные чёрные перчатки и завитые растрёпанные волосы...» (из книги Л. Ицелева «Александра Коллонтай – дипломат и куртизанка», Россия, 1997 г.);

• «И вот выходит Айседора Дункан (1878–1927) американская танцовщица, создатель школы «Свободного танца». – *Е. М.*) И лицо некрасиво, а ноги и совсем нехороши: европейские, немецкие ноги, которые вот древним искусством зарабатывают себе хлеб (Москва, начало 1920-х гг. – *Е. М.*)...Одег на Дункан общеизвестный хитон «Артемиды на охоте», т. е. перетянутая ремешком почти мужская рубашка до колен, которая выше пояса раздваивается на правую и левую половины, облегающие бока и часть груди и спины – но так, что два огромные выреза-треугольника оставляют треть спины и треть груди совершенно обнажёнными...» (из сборника В. Розанова «Среди художников», Россия, 1914 г.);

• «Анна Павлова (1881–1931), живая и очень нервная, странно, по-своему одевалась; она, собственно говоря, не носила платья, а поверх нижней юбки обматывала себя широким шарфом, который закреплялся булавками. Длинная бахрома шарфа свисала на плечи, заменяя рукава...» (из книги М. Кшесинской «Воспоминания», российск изд. 1992 г.).

• «Сергей Дягилев (1872–1929) – театральный и художественный деятель, организатор «Русских сезонов» в Париже» в 1907–1929 гг. – *Е. М.*) был щеголем. Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отличались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фратоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете рубашки шелковый надушенный платок, который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам. При случае и дерзил напоказ, не считаясь с а la Oscar Wilde «предрассудками» добронравия и не скрывая необычности своих вкусов назло ханжам добродетели» (из книги С. Маковского «Портреты современников», США, 1955 г.). «... Элегантный, не совсем, но почти «барин», с примесью чего-то другого, с тяжёлым и довольно грубым лицом, чувственными губами, красивыми умными глазами и классической «дягилевской» не то подкрашенной, не то природной прядью белых волос у лба, в темных волосах, дававшей ему особый шарм и стиль...» (из книги С. Щербатова «Художник в ушедшей России», США, 1955 г.); «...С. Дягилев, величайшей эрудиции и вкуса художник, как ни старался, как он выражался, «просветить это тёмное божество», он получал на всё самый нелепый и непоколебимый отпор» (из воспоминаний Н. Игнатьевой-Трухановой «На сцене и за кулисами», сборник П. Фокина и С. Князевой «Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков», т. 2, Россия, 2007 г.);

• «Всю жизнь Всеволод Мейерхольд (1874–1940) одевался обдуманно, напоказ, его внешний облик всегда соответствовал тому, как в данное время он понимал свою жизненную позицию, какое избирал социальное и театральное амплуа. Из дому он выходил на улицу, будто из-за кулис на сцену, назубок зная сегодняшнюю роль и выбирая самую подходящую манеру держаться, походку, пластическую форму, костюм. Художники и фотографы запечатлели множество мейерхольдовских метаморфоз: то щеголеватый эстет, то богемного типа «свободный художник», то суровый фронтовик поры Гражданской войны, то – ходячее воплощение строгого и рационального урбанизма, то – чуть ли не учёный, какой-то профессор. Очень редки домашние фотографии Мейерхольда, зафиксировавшие его «вне образа» – летом, где-нибудь на даче...» (из книги К. Рудницкого «Мейерхольд», СССР, 1981 г.). «... Красный шарф, императорский профиль. Наполеон в ссылке – надежда на революцию в театре, Мейерхольд. Недавний ещё любимец публики императорского театра, щёголь...» (из воспоминаний М. Шагала «Моя жизнь», Франция, 1931 г.);

• «Как-то Николай Евреинов (1879–1953) – драматург, теоретик и историк театра, режиссёр. – *Е. М.*) сказал мне, что его любимый герой – Арлекин и он хотел бы всю жизнь быть Арлекином. В книге «Театр как таковой» помещён красочный портрет автора в пёстром костюме Арлекина с ярко накрашенными губами и размалеванным лицом. «К чёрту полу-

тона и скромный вид проповедника», – объявляет он и прикладывает рупор к губам, чтобы кричать громче и слышнее. Арлекин для Евреинова – высшее воплощение театральности, дерзкое провозглашение принципа театрализации жизни. Надо отдать справедливость Евреинову, он действительно был «шармером», он умел очаровывать собеседника... Беседовать и спорить с ним было всегда интересно, но часто возникала досада по поводу того, что этот одарённый деятель театра разменивается на пустяки, на броские парадоксы и пёстрые безделушки, по существу ни во что не верит и не знает никаких положительных идеалов» (из книги А. Дейча «Голос памяти», СССР, 1966 г.);

- «Евгений Вахтангов (1883–1922) представлялся мне человеком большого роста, с огромными, черными вдохновенными глазами, с тонкими нервными пальцами, собранным, сосредоточенным, несколько суровым. Каково же было моё изумление и разочарование, когда, войдя в гостиную (Москва, начало 1910 г. – *Е. М.*), я увидел невысокого, даже щупловатого провинциального франта с неистовым разлётom невероятнейшей шевелюры, в накрахмаленном воротничке, с вычурной «бабочкой» вместо галстука, в лакированных ботинках и белых гетрах. Он сидел, заложив ногу на ногу, и залихватски тренькал на мандолине... Поразило меня и то, что Вахтангов на этой вечеринке оказался тем, что принято называть «душой общества». Он вдруг усаживался за пианино и начинал, напевая, брэнчать какую-то французскую песенку, легкомысленно флиртовал, дурил, озорничал...» (из книги Ю. Завадского «Одержимость творчеством», российск. изд. 2007 г.);

Шахматисты, спортсмены

- «Эlegantный, в безупречно сшитом костюме модного покроя, Гарри Нельсон Пильсбери (1872 – 19060 – американский шахматист, один их претендентов на мировое первенство в конце 19-го – начале 20-го столетия. – *Е. М.*) сразу бросался в глаза, как только входил в турнирный зал. Впалые щёки, тонкие нервные губы, резко очерченный профиль и коротко остриженные, гладко причёсанные волосы словно олицетворяли укрощённую энергию. И вдруг, блистая парадоксами, он становился душой общества: выразительные глаза, быстрая речь, манеры настоящего джентльмена. Звучал гонг, возвещающий о начале игры, и снова возникал вопрос: каков же его истинный, природный темперамент? З. Тарраш свидетельствовал: когда Пильсбери в поисках лучшего хода неотрывно смотрел на шахматную доску, его соперник чувствовал диктат чужой воли, ощущал страх за судьбу своей позиции. А ведь знаменитый доктор из Нюрнберга был человеком не робкого десятка!» (из книги Е. Мансурова «След метеора. Жизнь и партии Гарри Н. Пильсбери», Россия, 1996 г.);

- «Делорез Флоренс Гриффит-Джойнер (1959–1998), одна из величайших спортсменок всех времён, чемпионка 24-й Олимпиады в Сеуле (Южная Корея, 1988 г.), промелькнула на небосводе мирового спорта, как метеор, лишь на короткое время вспыхнувший ослепительным светом, и сейчас же исчезнувший. Этот метеор оставил немало загадок... Удивительная метаморфоза произошла и с самим обликом Фло-Джо. Она выходила на старт в наряде, поражающем воображение – в пурпурного цвета комбинезоне, закрывающем лишь одну правую ногу. Вдобавок у неё были длиннющие позолоченные ногти и длинные распущенные черные волосы, на дистанциях словно бы летящие за ней вслед. Такой внешний вид, без сомнения, оказывал психологическое воздействие на соперниц и привлекал в Фло-Джо повышенное внимание репортёров...» (из сборника В. Милова «100 великих олимпийских чемпионов», Россия, 2006 г.).

4. «Это ваше сооружение на голове Вы называете шляпой?..»

«Сегодня богема стала уже легендой, пережитком, но фигуры её настолько живописны, так дороги литературной жизни, что в недалёком будущем она непременно появится в каком-нибудь новом фантастическом уборе...» (Я. Парандовский «Алхимия слова», Польша, 1951 г.).

• «Мне памятно, как снаряжали во дворец Ивана Крылова (1769–1844), которого желала видеть императрица Мария Фёдоровна. Иван Андреевич, как это современникам его всем хорошо известно, был большой неряха. Его умыли, причесали и, принарядив в новенький мундир служащих при императорской Публичной библиотеке, привели показать Е. М. Олениной (жена покровителя И. Крылова А. Н. Оленина. – Е. М.). Он подсел к нам в гостиной и, когда настало время ехать, мы спохватились о трехугольной шляпе его, которую не находили. Наконец, и Иван Андреевич поднялся искать её вместе с нами. Тут, к ужасу нашему, увидели мы на кресле, с которого он встал, какой-то блин, из которого торчал весьма помятый плюмаж. Увы! это была шляпа, на которой в продолжение получаса покоилась тучная особа его! Можно вообразить себе, какого труда стоило дать ей несколько приличный вид» (из «Воспоминаний» А. Каратыгиной, Россия, 1871 г.);

• «Свою шляпу с огромными полями Людвиг ван Бетховен (1770–1827) носил несколько назад, чтобы лоб был открыт. (Впрочем, шляпу он беспрестанно терял). Так он странствовал, немного подавшись туловищем вперёд, высоко подняв голову, не обращая внимания на замечания и насмешки прохожих...» (из очерка И. Давыдова «Л. ван Бетховен, его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1893 г.);

• «Александр Пушкин (1799–1837) не изменился на юге (Кишинёв, Россия, 1820 г.): был по-прежнему умён, ветрен, насмешлив, и беспрестанно впадал в проступки, как ребёнок...» (из Воспоминаний М. Попова, Россия, 1874 г.). «...Пушкин носил молдаванскую шапочку. Выдержав не одну горячку, он принуждён был не один раз брить себе голову; не желая носить парик (да к тому же в Кишинёве и сделать его было некому), он заменил парик фескою и так являлся в коротком обществе» (из Дневника В. Горчакова, российск. публ. 1850 г.). «...Обритый после болезни, Пушкин носил ермолку. Славный стихами, страшный дерзостью и эпиграммами, своевольный, непослушный, и ещё в ермолке, – он производил фурор. Пушкин был предметом любопытства и рассказов на юге и по всей России» (из Воспоминаний М. Попова, Россия, 1874 г.);

• «Внешний вид Ганса-Христиана Андерсена (1805–1875) являлся притчей во языцех. Мягкий плащ в руках, скомканная шляпа на голове. На голове довольно обеспеченного человека, надо сказать. Это выглядело неприглядно. «Талант у него, конечно, имеется, но таланта мало, нужны манеры», – заявила одна светская львица, увидев Андерсена в первый раз. Андерсен никогда с ней не разговаривал потом, и светская львица, жаждущая, как и все, гениальных историй сказочника, прикусила язычок. Другой прохожий на улице спросил: «Это ваше сооружение на голове вы называете шляпой?» Но тут уже Андерсен ответил: «А вы, милейший, это ваше сооружение под шляпой называете головой?»...» (из книги Ж. Глюк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

• «Раз на Ивана Тургенева (1818–1883) утром напала какая-то странная тоска. «Вот такая же точно тоска, – сказал он, – напала на меня однажды в Париже – не знал я, что мне делать, куда мне деваться. Сажу я у себя дома да гляжу на сторы, а сторы были раскрашены, разные были на них фигуры, узорные, очень пёстрые. Вдруг пришла мне мне в голову мысль. Снял я стору, оторвал раскрашенную материю и сделал себе из неё длинный – аршина в полтора – колпак. Горничные помогли мне, – подложили каркас, подкладку, и, когда колпак

был готов я надел его себе на голову, стал носом в угол и стою... Верить ли, тоска стала проходить, мало-помалу водворился какой то покой, наконец мне стало весело». «А сколько тогда было лет тебе?» – «Да этак около 29-ти. Но я это и теперь иногда делаю. Колпак этот я берегу – он у меня цел. Мне даже очень жаль, что я его сюда с собой не взял». «А если бы кто-нибудь тебя увидел в этом дурацком положении?» – «И видели; но я на это не обращал внимания, скажу даже – мне было это приятно...» (из Воспоминаний Я. Полонского, сборник П. Фокина «Тургенев без глянца», Россия, 2009 г.);

- «У Уильяма Гладсона (1809–1898) – государственного и политического деятеля, премьер-министр Великобритании в 1868–1874, 1880–1885, 1886, 1892–1894 гг. – *Е. М.* бывают и прихоти. Так, например, рассказывают, что у него есть страсть покупать себе шляпы самых разнообразных сортов и фасонов, доходящая до того, что миссис Гладсон приходится потом рассылать их обратно по лавкам...» (из очерка А. Каменского «У. Гладсон, его жизнь и политическая деятельность», Россия, 1892 г.);

- Став «бессмертным», Анатолий Франс (1844–1924) часто подтрунивал над славой и влиянием, коими пользуется член Французской академии: «Теперь слава – это возможность делать всё, что мне заблагорассудится. Министров, издателей я принимаю в халате и туфлях. Даю им аудиенции и часто в аудиенциях отказываю... Словом, эта Французская академия, это имя великого писателя, все эти лавры позволяют мне повсюду и во всякое время года ходить в старой, серой фетровой шляпе. Захоти я только, я мог бы в оперу пойти в ночных туфлях» (из книги Ж.-Ж. Бруссона «Анатоль Франс в халате», российск. изд. 1998 г.);

- «Винсент ван Гог (1853–1890) всегда казался чудаком... Всегда носил высокую шляпу, которая вызывала чувство: «стоит до нее дотронуться, и края отпадут...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудаки», Россия, 2009 г.);

- «Я встретил Эстер Каминьскую (1868–1925) – драматическая актриса. – *Е. М.* будучи проездом в Варшаве (Россия, 1910-е гг. – *Е. М.*). Я не сразу узнал её. На ней было манто – всем актёрским манто модель, на ней была шляпа – посрамление всех премьерш, с кустом цветов и каким-то рододендромом в центре; она была очень накрашена и с мушкой на подбородке. Всё, в общем, производило впечатление кричащей выставки, неблаговоспитанного базара суеты и тщеславия...» (из книги А. Кугеля «Профили театра», СССР, 1929 г.);

- «Фантастическая шляпа с широкими полями и пелерина украшали литераторов «Молодой Польши» (литературно-художественное течение в Польше на рубеже 19–20 веков. – *Е. М.*) и их эпигонов – вихрь первой мировой войны унёс и шляпы и пелерины...» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.).

- «Семиклассник Коля Гумилёв (1886–1921) – Николаевская Царскосельская гимназия, 1903 г. – *Е. М.*) являл собой довольно заметную фигуру, о нём ходило немало забавных рассказов... Одевался он несколько франтовато... носил фуражку с преувеличенно широкими полями и изящно уменьшенным серебряным значком...» (из Воспоминаний В. Рождественского, российск. изд. 1994 г.);

- Одетый не по сезону легко в чёрную морскую пелерину с львиной застёжкой на груди, в широкополой чёрной шляпе, надвинутой на самые брови (начало 1910-х гг. – *Е. М.*), Владимир Маяковский (1893–1930) казался членом сицилийской мафии, игрою случая заброшенным на Петербургскую сторону... Усугублялось сходство 20-летнего Маяковского с участником разбойничьей шайки или с анархистом-бомбометателем (из сборника Б. Лившица «Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания», сов. изд. 1989 г.). «... Байроновский поэт-корсар, сдвинутая на брови широкополая чёрная шляпа, чёрная рубашка, чёрный галстук и вообще всё чёрное...» (из Воспоминаний Л. Жегина, сборник П. Фокина «Маяковский без глянца», Россия, 2008 г.);

- Об Иване Бунине (1870–1953) в «предзакатную пору» свидетельствовала русский поэт в эмиграции (Франция, конец 1940-х гг.) И. Одоевцева: «Бунин сидит в кресле перед

камином, в длинном халате из верблюжьей шерсти, в ночных туфлях и... широкополой синей полотняной шляпе. Я ещё никогда не видела его в таком виде и, боясь выдать своё удивление, отвожу глаза и смотрю в огонь. Халат и туфли – хотя только 8 часов вечера, куда бы ни шло, но эта нелепая шляпа!.. Я знаю, что Анатолий Франс (1844–1924) и Андре Жид (1869–1951) в старости тоже увлекались «головными уборами»... Но шляпа Бунина всё же бьёт все рекорды нелепости. Она похожа на птицу, распутившую крылья, на птицу, присевшую на его голову перед дальнейшим полётом. На синюю птицу...» (из книги «На берегах Сены», сов. изд. 1989 г.);

• «У Михаила Булгакова (1891–1940) были легкие, рассыпающиеся светлые волосы, они мешали ему, и работать он обыкновенно любил, натянув на голову колпак. Сколько раз этот головной убор мастера описан в литературе. Иронически, неприязненно – у Ю. Слезкина: герой Слезкина, подчеркнуто похожий на молодого Булгакова, работает, непременно натянув на голову «старый женин чулок» («Столовая гора»)... А внешние черты сходства Булгакова с Мастером (роман «Мастер и Маргарита», СССР, 1929–1940 гг. – Е. М.) обманчивы, соблазнительны, сложны, их часто видят там, где их нет, и не замечают там, где они очевидны. Одна из таких «неузнанных» подробностей облика Мастера – его шапочка с буквой «М»... Странно, что этой буквы, кажется, не было на рабочем головном уборе писателя. Или все-таки была? Ведь это инициал Булгакова: М., Михаил... Эта «шапочка» становится очень важной деталью в образном замысле Михаила Булгакова. Затравленный, раздавленный Мастер («Да, – скажет после некоторого молчания Воланд, – его хорошо отделали») яростно и отчаянно «уходит» в свою болезнь (есть такой медицинский термин – «уйти в болезнь»), отбрасывая, оставляя все – творчество и любовь – «по ту сторону» бытия. Теряет все свои связи с людьми. Отбрасывает даже имя. От всей прожитой им жизни остается не роман его – он уничтожил свой роман, не фотография, не имя женщины (она хранит его фотографию, но у него ее карточки нет, и имени ее он не называет). Остается только эта черная шапочка с вышитой буквой «М» – единственный вещный знак прожитой им жизни, единственный свидетель тех вершин бытия – творчества и любви, – которые были ему открыты, шапочка, шитая ее руками, шапочка, в которой он писал свой роман...» (из книги Л. Яновской «Творческий путь Михаила Булгакова», СССР, 1983 г.);

5. Забота о красоте одежды, или 187 костюмов в стиле эпохи Ренессанса

«Забота о красоте одежды – большая глупость; и вместе с тем не меньшая глупость не уметь хорошо одеваться – так, как приличествует твоему званию и образу жизни. И это не только не унижает человеческого достоинства, а, наоборот, скорее утверждает его: быть одетым не хуже тех, кто тебя окружает; в данном случае различие между человеком здравомыслящим и хлыщом заключается в том, что хлыщ кичится своим платьем, а человек здравомыслящий потихоньку посмеивается над своей одеждой и вместе с тем знает, что не должен ею пренебрегать» (лорд Честерфилд «Письма к сыну», Великобритания, изд. 1774 г.).

• «Франческо Петрарка (1304–1374) был весьма стильным молодым человеком. Не щадя ни времени, ни сил, он отдавался заботам о своей внешности, тщательно завивая локоны, трепеща при малейшем ветерке, который мог внести ненужную вольность в этот шедевр парикмахерского искусства, шарахаясь от уличных четвероногих, дабы те, не дай Бог, не забрызгали щегольской наряд. Чем не повеса – в шляпе набекрень, украшенной цветами, перьями и даже колокольчиком. Чем не дамский угодник – в кругу прекрасных донн, с лютней в руках, с изысканной песней о своём безумии, о своей любви, «которую стыд велел по крайней мере скрывать, раз уж нельзя было её угасить!»... В Авиньоне он вёл бурный, развесёлый образ жизни...» (из очерка О. Дорофеева «Слово о мессере Франческо

Петрарке, светском канонике, увенчанном лаврами, Поэте, магистре и гражданине Рима», Россия, 1996 г.);

- «Произнося имя Иммануил Кант (1724–1804), почему-то представляешь себе мрачного мужчину, равнодушного к тенденциям и веяниям модных течений. Но это ему принадлежит фраза: «Лучше быть дураком по моде, чем дураком не по моде»... и к портному он обращался довольно часто. Он был блондином или, скорее, рыжеватым блондином, худеньким, даже чересчур, появлялся везде в треуголке, парике, напудренном, разумеется, кафтане, расшитом золотом, с большими пуговицами и в тон жилетом. Рубашка с кружевами, туфли с блестящими пряжками, шпага сбоку – таков наряд магистра, описанный его биографами. В памяти современников он слыл элегантным, а не только умным. Принцессенштрассе в Кенигсберге – улочка, по которой в определённые часы прогуливался философ, – до сих пор помнит стук его каблуков...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудаки», Россия, 2009 г.);

- «Наружность Артура Шопенгауэра (1788–1860) биографы описывают следующим образом. Это был человек несколько ниже среднего роста, крепкого телосложения, стройный и с громадной головой... Одни находили в нём некоторое сходство с Бетховеном, другие утверждали, что лицо его, и в Особенности очертание рта, напоминало Вольтера...» (из очерка Э. Ватсона «А. Шопенгауэр, его жизнь и научная деятельность», Россия, 1891 г.). «Одеяние, причёска, белоснежный галстук делали его похожим на старца эпохи Людовика XV... одухотворённая и одновременно язвительная физиономия – сообщает один путешественник, встретивший его в 1859 году...» (из статьи А. Чанышева «Учение А. А. Шопенгауэра о мире, человеке и основе морали», Россия, 1999 г.);

- «Как-то Теофиль Готье (1811–1872) заказал себе необыкновенного покроя жилет из пурпурного атласа. Надел его всего лишь раз, отправляясь в театр, но упрямая легенда, поддерживаемая мещанами из провинции, с тех пор не представляла его иначе как в пурпурном жилете, а молодые литераторы с жаром приветствовали жилет, как протест против мещанской заскорузлости. Вы, может быть, думаете, что всё это дело поверхностное, внешнее, не имеющее ничего общего с работой творческой мысли? Жестоко ошибаетесь! «Мы страстно любили алый цвет, – говорит Готье, – благородный цвет, цвет пурпура, крови, жизни, света, тепла...» И под воздействием этого цвета он ощущал себя вызывающим и смелым человеком эпохи Ренессанса...» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша. 1951 г.);

- «Константин Коровин (1861–1939) – живописец, график, художник театра. – Е. М.) брюнет с выразительными, острыми глазами под хорошо начерченными бровями, с небрежной причёской и с удивительно эффектной шелково-волнистой бородкой в стиле Генриха IV. «Какое прекрасное лицо! – подумал я. – Должно быть, какой-нибудь значительный человек приехал на выставку из Франции... Удивительный этот русский, показавшийся мне французом!...» (из статьи Ф. Шаляпина «О Константине Коровине», Франция, 1939 г.);

- В Дневнике за 1934 год Михаил Кузмин (1872–1936) – поэт, прозаик, драматург. – Е. М.) сам описывает свой внешний вид на рубеже 19–20 столетий: «Небольшая выдающаяся борода, стриженные под скобку волосы, красные сапоги с серебряными подковами, парчовые рубашки, армяки из тонкого сукна в соединении с духами (от меня пахло как от плащаницы), румянами, подведёнными глазами, обилие колец с камнями, мои «Александрийские песни», музыка и вкусы – должны были производить ошарашивающее впечатление... При всей скурильности, я являлся каким-то задолго до Ключева эстетическим Распутиным»... «Без сомнения, он молод и, рассуждая здраво, ему не может быть больше 30 лет, но в его наружности есть нечто столь древнее, что является мысль, не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память... Несомненно, что Кузмин умер в Александрии молодым и красивым юношей и был весьма искусно набальзамирован» (из статьи М. Волошина «Александрийские песни» Кузмина», Россия, 1906 г.). «... В нём в удивительном смешении встретилась фривольность 18-го века, знатоком которого

он был, российское православие и александрийская Греция» (из Воспоминаний М. Сабашниковой «Зелёная змея», ФРГ, 1954 г.);

- «Во внешности Владимира Милашевского (1893–1976) и манере держать себя не было ничего экстравагантного и, тем более, эпатазирующего, но в нём было что-то необычное, притягивающее внимание, выделявшее его из других... Зимой он был одет в тёмно-синее тёплое пальто с серым каракулевым воротником шалью и каракулевою шапку того же цвета; летом носил синий берет, надетый немного набок, что придавало ему в сочетании с небольшими усиками молодцеватый вид, в котором было что-то от Франции и облика королевских мушкетёров. Некоторые принимали его за артиста, хотя он никогда не играл на профессиональной сцене...» (из статьи М. Панова «Владимир Алексеевич Милашевский», российск. изд. 2007 г.)

- «Зимой одет был Виктор Замирайло (1868–1939) – график, живописец, театральный художник. – *Е. М.*) в чёрную накидку с двумя золотыми застёжками в виде львиных голов на груди. Длинные волосы эпохи Делакура, Шопена или Мюссе. Низко примятая шляпа аля сомбреро и благородный профиль гидальго. Крадущаяся тень этой фигуры была бы великолепной моделью для французских художников эпохи романтизма...» (из книги Э. Голлербаха «Встречи и впечатления», российск. изд. 1998 г.);

- «Валентин Зубов (1884–1969) – меценат, учредитель Института истории искусств в Петербурге. – *Е. М.*) – носил бархатный чёрный пиджак с повязанным по-художнически лёгким, светлым бантом. Зимой на нём была «крылатка», или «гоголевская шинель» – большая, чёрная, с широкой, закрывающей плечи и половину спины накидкой. На голове его всегда или почти всегда была чёрная шапочка, «тонзурка» что ли, вроде тубетейки, но иначе скроенная... Я думала, что это или признак его графского достоинства, или примета его какого-то тайного сектантства. Во всяком случае, на улице его фигура явно выделялась и привлекала внимание» (из книги И. Наппельбаум «Угол отражения», российск. изд. 2004 г.).

«...Одет Зубов был в тёмно-синий фрак, песочного цвета панталоны. Носил бачки и волосы, зачёсанные назад. Цилиндр и шинель были точно скопированы с мод эпохи романтизма. В руке была трость с тяжёлым набалдашником изображал воплощение из «Евгения Онегина» или современника Альфреда де Мюссе. Его очень радовало, что где бы он ни появлялся сразу привлекал общее внимание и удивление. Костюмы эти он носил и за границей. Однажды в Париже познакомился с африканской уроженкой, привёл её на какую-то квартиру. При виде молодого человека, одетого по моде 1830 года и в сопровождении негритянки, горничная, открывшая им дверь, чуть не впала в истерику от неудержимого смеха...» (из Воспоминаний Б. Берга, российск. изд. 2007 г.);

- «Расклеенные на улицах афиши (Петербург, 1910-е гг. – *Е. М.*), огромными буквами оповещавшие о выступлении Александра Вертинского (1889–1957), извещали о предстоящем концерте именно того молодого человека, которого я когда-то хорошо знал... Я не знаю точно, сколько мне было лет – вероятно, 7 или 8, – когда на моём горизонте появился белесый молодой человек, поразивший меня, как теперь смутно припоминается, своим одеянием. На нём всегда была чёрная бархатная кофта, таких я до сих пор не видал, вокруг шеи был повязан широченный шёлковый бант. Мне самому нацепляли примерно такие же, только поуже и попестрее, и я их терпеть не мог, считая, что это наряд для девочки...» (из книги А. Бахраха «Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям», российск. изд. 2005 г.). «Вертинский – дитя непростой эпохи, любопытного времени с его интересными веяниями и лукавыми пристрастиями – к музейности, к старой мебели, к старинным часам и монетам, к стихам, кокетливым стилизациям XVIII века и старым мастерам, – эпохи жеманства, манерности, мечтательной усталости, внутренней расшатанности и балованного снобизма... А. Н. Вертинский – отрицатель простоты в жизни и поклонник естественности на сцене. Для него правда существует только в искусстве, и естественность ему дорога только в театре.

Его тщательный, нарядный, строгий костюм, его нервное лицо, манеры, жесты, сопровождающие текст, говорят о тайной влюбленности в наджизненность, безжизненность и внежизненность... Иногда я думаю, что ему аплодировал бы даже Оскар Уайльд. Ведь это он проповедовал несбыточное, наши вымыслы, очаровательную ложь, эту великую силу человеческого взаимоотношения, общения, исповедничества...» (из книги П. Пильского «Роман с театром», Латвия, 1929 г.);

• «Госпожа Маргарет Тэтчер (1925 – 2013) – премьер-министр Великобритании в 1979–1990 гг. – *Е. М.*) крайне серьезно относится к тому, как она одета: «Первое впечатление о человеке складывается по тому, как он выглядит, поэтому внешний вид очень важен, – говорит она. – Я не обязана быть законодательницей моды, но, вместе с тем, я не могу совсем не считаться с модой или плохо одеваться». Она особенно любит шёлк и шерсть, а её любимый цвет – бирюзовый. Но чаще всего она придерживается более строгих цветов – тёмно-синего или чёрного. Кто ещё из глав европейских правительств регулярно носит жемчуг? «Англичане веками любили жемчуг, – говорит она, – в нём, особенно в серьгах из жемчуга, какое-то необыкновенное свечение. Жемчужные серьги как-то освещают, освежают лицо. Но я люблю жемчуг за его качественность, за особое благородство...» (из статьи А. Лойд-Джоунз «Маргарет Тэтчер: личность за образом», Великобритания, 1990 г.);

• «Владимир Набоков (1869–1922) – юрист, публицист, депутат 1-й Государственной думы от партии кадетов, отец писателя В. В. Набокова. – *Е. М.*) был сын министра юстиции любимца Александра II. Он вырос в придворной среде, по вкусам и привычкам был светский человек. По Таврическому дворцу (в Санкт-Петербурге, в котором проходили заседания Государственной думы. – *Е. М.*) он скользил танцующей походкой, как прежде по балльным залам, где не раз искусно дирижировал котильоном... Среди разных думских зрелищ одним из развлечений были набоковские галстуки. Набоков почти каждый день появлялся в новом костюме и каждый день в новом галстуке, ещё более изысканном, чем галстук предыдущего дня...» (из книги А. Тырковой-Вильямс «Воспоминания. То, чего больше не будет», российск. изд. 1998 г.);

• «Шёлковые рубашки, галстуки и перчатки Никола Тесла (1856–1943), этот элегантный господин, покупал только на один раз, а потом выбрасывал...» (из книги Дж. Ландрама «Четырнадцать гениев, которые ломали правила», российск. Изд. 1997 г.);

• «Кинорежиссёр Альфред Хичкок (1899–1980), отец фильмов ужасов, появлялся в павильоне в тёмном костюме, начищенных ботинках, белой рубашке и галстуке. Дома у него висели ещё 12 таких же костюмов, отличавшихся друг от друга только размером. Портной сшил их одновременно, но с учётом того, что клиент постоянно будет толстеть. И он в самом деле толстел... проходил не во все двери...» (из сборника И. Мусского «100 великих кумиров XX века», Россия, 2007 г.);

• «Известно, что Роберт Фишер (1943–2008) обладал необычной склонностью: он собирал... новые костюмы! При любом удобном случае он сворачивал к портному, чтобы «укомплектовать» свой гардероб. Многие из своих костюмов он надевал, по-видимому, только один раз. Это его увлечение началось с турнира в Буэнос-Айресе (1960 г.). В то время Бобби, будучи ещё мальчиком, на все партии приходил в своём знаменитом свитере. А виновником того, что он пристрастился к собранию своей необычной коллекции, стал М. Найдорф. Аргентинский гроссмейстер всегда отличался элегантностью. И во время упомянутого турнира одевался безупречно, ежедневно меняя костюмы. На Фишера это произвело сильное впечатление. «Сколько у вас костюмов? – спросил он у Найдорфа в подходящий момент. «Сто пятьдесят!» С этого времени Фишер начал посещать портных, что не осталось незамеченным. Шли годы, и при повторной встрече в Буэнос-Айресе Фишер сообщил Найдорфу: «Гроссмейстер, я побил ваш рекорд. Сейчас у меня 187 костюмов!» «Браво, поздравляю!

Но... должен признаться, у меня тогда было всего 27», – ответил Найдорф...» (из книги Е. Мансурова «Загадка Фишера», Россия, 1992 г.);

II. «Безбытное» и «внеукладное» существование

1. «Анфан террибль» за общим столом

- «Во время кропотливой работы Самюэль Джонсон (1709–1784) – английский писатель и лексикограф, автор «Словаря английского языка» (1755 г.). – *Е. М.*) не следил за собой, и жене было трудно заставить его переодеть рубашку, так он был занят. Посему во время приёма в доме могло произойти следующее: надушенная дама-гостья отказывается садиться рядом с Джонсоном, шепча на ухо своему спутнику, что «от него пахнет». «Нет, леди, – отвечает Джонсон, расслышавший её слова, – пахнет от вас. От меня несёт»... Да, не одними словами запомнился он госпоже истории...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

- «К приёму во дворце Александр Суворов (1730–1800) мог отнестись как к пирушке и запросто попросить стопку водки. «Вы будете пахнуть, граф Александр Васильевич, а здесь послы иностранные, дамы». «Ну, так что же, – говорил Суворов. – Они послы, а я посланный к ним Богом солдат русский»... «В кабинете врут, а в поле бьют», – замечал Суворов в непринуждённой беседе с каким-нибудь чиновником. Чиновник морщился, но терпел...» (из книги Ж. Глюкк «Великие чудачки», Россия, 2009 г.);

- «Близкие люди часто видели царя Петра I (1672–1725) в одной рубашке. Во время жары он раздевался даже за столом. Он не терпел никаких стеснений» (из книги К. Валишевского «Пётр Великий», Франция, 1897 г.);

- «Московский генерал-губернатор Ф. А. Остерман (1723–1804) – сын канцлера А. И. Остермана. – *Е. М.*) отличался необыкновенной рассеянностью, особенно под старость. За обедом он плевал в тарелку своего соседа или чесал у него ногу, принимая её за свою собственную; подбирал к себе края белого платья сидевших возле него дам, воображая, что поднимает свою салфетку...» (из книг Д. Бантыш-Каменского «Словарь достопамятных людей русской земли», Россия, 1836 г.);

- «О Исааке Ньютоне (1643–1727) рассказывают, что однажды он стал набивать себе трубку пальцем своей племянницы (из книги Ч. Ломброзо «Гениальность и помешательство», Италия, 1863 г.);

- «Михайло Ломоносов (1711–1765) нередко во время обеда вместо пера, которое по школьной привычке любил класть за ухо, клал ложку, которой хлебал горячее, или утирался своим париком, который снимал с себя, когда принимался за щи...» (из книги Я. Голованова «Этюды об учёных», СССР, 1976 г.);

- «Французский физик Андре Ампер (1775–1836) решил сам приготовить себе завтрак, точнее, сварить яйцо. Делать это он решил на «научной основе» (с часами в руках). В процессе варки Амперу пришла на ум какая-то идея, и через некоторое время он был обнаружен с яйцом в руках около кастрюли, в которой варились... часы» (из книги М. Чекурова «Курьёзы истории», Россия, 1998 г.);

- «Однажды чемпион мира Александр Алехин (1892–1946) бросил в чашку кофе вместо сахара пешку, мешал и удивлялся, что сахар не тает...» (из статьи С. Флора «Нужны ли шахматные акробаты?», СССР, 1978 г.);

- «Все пили чай (Петербург, Васильевский остров, начало 1910 гг.. – *Е. М.*). В столовой Велимир Хлебников (1885–1922) держался не как гость, а как странник, спустившийся из далёких миров на нашу грешную планету. И было как-то странно наблюдать, как он сосредоточенно размешивал серебряной ложечкой давно уже растворившийся сахар...» (из воспоминаний Р. Ивнева «Велимир Хлебников в Петербурге и Астрахани», российский изд. 2006 г.);

• «Австрийский гроссмейстер Рудольф Шпильман (1884–1942) при анализе позиции любил покачиваться со стороны в сторону. Однажды, сидя в ресторане, он настолько увлёкся анализом отложенной позиции, что не заметил поставленной перед ним тарелки с супом. Через некоторое время официант вновь подошёл к гроссмейстеру. «Ваш суп стынет», – сказал он и сунул Шпильману в руку ложку. Тот молча покачал головой и, не отрываясь от шахматной доски, стал механически черпать суп. Ни одна ложка при этом сразу не попала ему в рот, содержимое некоторых пролилось на костюм...» (из сборника С. Давыдюка «Пленённые шахматами», Белоруссия, 1993 г.);

• «Осип Мандельштам (1891–1938) был человек, не создавший вокруг себя никакого быта и живущий вне всякого уклада... Куря, Осип Эмильевич обычно не пользовался пепельницей; пепел с папиросы он стряхивал себе за спину через левое плечо. И на левом плече его всегда собиралась горка пепла...» (из Воспоминаний К. Чуковского, сов изд. 1987 г.);

• «Гений Вольфганга Моцарта (1756–1791) творил непрерывно... За обедом он забывал о еде, комкал салфетку и устремлял неподвижный взор в пространство, прислушиваясь к мелодиям, звучащим в его голове. Поэтому жена всегда резала ему говядину из опасения, что в минуту вдохновенной рассеянности он вместо говядины отрежет свои пальцы» (из очерка М. Давыдова «В. Моцарт, его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1891 г.). «Его свояченица Софи Хайбель рассказывает в своих воспоминаниях в 1828 году: «За столом Моцарт часто брал конец салфетки, плотно скручивал её и водил им у себя под носом, казалось, что в своих размышлениях он этого не замечал, и часто при этом делал гримасу ртом...» (из книги А. Номайра «Музыканты и медицина. На примере Венской классической школы», Австрия, 1995 г.);

• «Гроссмейстер Осип Бернштейн (1882–1962) свой последний турнир сыграл в 1961 году в Амстердаме... Иногда во время игры он заказывал кофе; выпив его, не отрывая взора от доски, протягивал в сторону руку с чашкой. Если кто-нибудь тотчас не забирал её, Бернштейн разжимал пальцы... Однажды И. Доннер (гроссмейстер, многократный чемпион Голландии. – *Е. М.*), остановившийся около его столика, проделав изящный пируэт, подхватил чашку, вызвав смех коллег, наблюдавших за этой пантомимой...» (из очерка Г. Сосонко «Дороги с Малого Харитоньевского», Россия, 2011 г.);

• «Виссарион Белинский (1811–1848) являлся иногда на литературно-дипломатические вечера одного аристократического литератора (князя В. Одоевского. – *Е. М.*)... Раз в субботу, накануне Нового года, хозяин вздумал варить жжёнку «в узком кругу», когда главные гости разъехались. Белинский непременно бы ушёл, но перед ним стояла баррикада мебели, он как-то забился в угол и перед ним поставили небольшой столик с вином и стаканами. Жуковский в белых форменных штанах с золотым «позументом» сел наискось от него. Долго терпел Белинский, но не видя улучшения своей судьбы, он стал несколько подвигать стол; стол сначала уступал, потом покачнулся и грохнул наземь, бутылка бордо пресерьезно начала поливать Жуковского. Он вскочил, красное вино струилось по его панталонам; сделался гвалт, слуга бросился с салфеткой домарать вином остальные части панталон, другой подбирал разбитые рюмки... во время этой суматохи Белинский исчез и близкий к кончине, пешком прибежал домой...» (из мемуаров А. Герцена «Былое и думы», Великобритания, 1855 г.);

• «Известно, что Иван Крылов (1769–1844) любил хорошо поесть и ел очень много. Садясь за стол в Английском клубе, членом которого он состоял до смерти, он повязывал себе салфетку под самый подбородок и обшлагом стирал с неё капли супа и соуса, которые падали на неё; от движения салфетка развязывалась и падала; но он не замечал и продолжал обшлагом тереть по белому жилету (который он носил почти постоянно) и по манишке...» (из воспоминаний В. Кеневича, Россия, 1870 г.). «Иногда рассеянность его доходила до того,

что он клал в свой карман вместо носового платка всё, что ни попадалось в руки, своё или чужое. За обедом сморкал он иногда то чулком, то чепчиком, которые вытаскивал из своего кармана...» (из очерка М. Лобанова «Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова», Россия, 1847 г.). «...Когда обед кончился, то около места Ивана Андреевича на полу валялись бумажки и косточки от котлет, которые или мешали ему работать, или нарочно из скромности направлялись им под стол...» (из Воспоминаний Н. Еропкиной, Россия, 1880 г.);

- «По выходе из крепости (за призывы к свержению самодержавия он отбывал наказание в Петропавловской крепости в 1862–1866 гг. – *Е. М.*) Дмитрий Писарев (1840–1868) пришел в крайнее возбужденное состояние, выразившееся рядом совершенно несообразных поступков: за обедом, например, в одном доме, кажется, у Благосветова, он смешал на одну тарелку все кушанья и ел эту мешанину...» (из очерка Е. Соловьева «Дм. Писарев, его жизнь и литературная деятельность», Россия, 1893 г.);

- «Писатель Глеб Успенский (1843–1902) мог пользоваться чужими носовыми платками и даже сморкаться в салфетку за общим столом...» (из статьи П. Зиновьева «Большой Успенский», СССР, 1939 г.);

- «Павел Антокольский (1896–1978) – поэт, актёр и режиссёр. – *Е. М.*) только начинал (конец 1910-х гг. – *Е. М.*), ещё не вышло у него ни одной книжки, но в том, что он поэт, никто не сомневался... Когда он волновался, он начинал грызть носовой платок – правда, у него носовой платок всегда был чистый...» (из воспоминаний Н. Щегловой-Антокольской «Это был Павлик», российск. изд. 2007 г.);

- «Авраам Линкольн (1809–1865) нередко лез своим ножом в маслёнку и допускал множество других подобных промахов, которые шокировали его жену Мэри и приводили её в бешенство. Она считала, что хорошие манеры за столом – это чуть ли не священный ритуал...» (из сборника Р. Белоусова «Частная жизнь знаменитостей: Собрание редких случаев, любовных историй, курьёзов, слухов», Россия, 1999 г.);

- Вера Нащокина, жена близкого друга Александра Пушкина (1799–1837) П. В. Нащокина, свидетельствовала: «Помню, в последнее пребывание у нас в Москве (осень 1836 г.) ... Пушкин за прощальным ужином пролил на скатерть масло. Увидя это, Павел Войнович с досадой заметил: «Эдакой неловкий! За что ни возьмёшься, всё роняешь!» «Ну, я на свою голову. Ничего...» – ответил Пушкин, которого, видимо, взволновала эта дурная примета...» (из воспоминаний «Рассказы о Пушкине», Россия, 1898 г.);

- «Михаил Туган-Барановский (1864/65 – 1919) – «экономист, историк, публицист, один из представителей «легального марксизма». – *Е. М.*) шёл академической дорогой... был рассеян анекдотически, как профессор немецких юмористических листков. То вдруг на торжественном обеде, к ужасу хозяйки, возьмёт с вазы ананас и, в пылу разговора, весь его уплетёт один; то, на подобном же обеде, – нужно ему взять к ростбифу огурец – он, занятый разговором, тянется через стол и берёт вилкою огурец с тарелки сидящего напротив гостя...» (из сборника В. Вересаева «Литературные портреты», российск. изд. 2000 г.);

- «Как-то в Петербурге (Россия, 1910-е гг.) за обедом, воспользовавшись громкой болтовнёй и смехом гостей (их было человек двенадцать), Велимир Хлебников (1885–1922) осторожно протянул руку к довольно далеко стоявшей от него тарелке с кильками, взял двумя пальцами одну из них за хвост и медленно проволоком её по скатерти до своей тарелки, оставив на скатерти влажную тропинку. Наступило общее молчание: все оглянулись на манёвр Хлебникова. «Почему же вы не попросили кого-нибудь придвинуть к вам тарелку с кильками? – спросили его (конечно, без малейшего оттенка упрёка). «Нехоть тревожить, – произнёс Председатель Земного Шара (как скромно именовал себя сам Хлебников) потухшим голосом. Снова раздался общий хохот. Но лицо Хлебникова было безнадежно грустным...» (из книги Ю. Анненкова «Дневник моих встреч: Цикл трагедий», США, 1966 г.);

- «Сестра известного немецкого математика Карла Вейерштрассе (1815–1897), учителя нашей знаменитой соотечественницы, первой русской женщины-математика С. Ковалевской, говорила: «Математики – это самоистязатели. Вейерштрассе и за обеденным столом не переставал писать формулы...» (из сборника «Формула творчества», СССР, 1976 г.);

- «Профессия, род занятий учёного могли проявиться и в некоторых особенностях поведения. О Луи Пастере (1822–1895) вспоминают, что он за обеденным столом даже в лучших домах подносил тарелки и ложки к самому носу, осматривал их со всех сторон и протирал салфеткой для того, чтобы приучить других к осторожности...» (из книги Н. Гончаренко «Гений в искусстве и науке», СССР, 1991 г.);

- «В «Лондон-гриле», изображающем английский паб с его облезлым шармом (Буэнос-Айрес, Аргентина, ноябрь 1971 г. – Е. М.), Роберт Фишер (1943–2008) уселся за дальний столик, заказал 2 стакана свежего апельсинового сока, стейк (самый большой из имеющихся), зелёный салат и пинту минеральной воды с газом... Он двигал челюстями с энергией барракуды и непрерывно говорил, как хороша еда. «Посмотри на этот сок – свежий, не размороженный!.. По-моему, аргентинская еда – лучшая в мире! Или возьмём одежду... Вот ботинки. Аргентинцы производят лучшие ботинки в мире! Смотри, какую пару я купил. Вот, посмотри-ка!» – быстренько сняв огромный коричневый ботинок, он протянул его мне через стол. «Посмотри на подошву – она многослойная и, я тебя уверяю, очень прочная!.. Эту пару я ношу уже год – и она всё ещё великолепна!..» Качая головой, Фишер заказал ещё порцию бананов со сливками...» (из очерка Б. Даррака «Бобби Фишер Беспощадный», США, ноябрь 1971 г.);

2. Вечные должники, или О мечтателях, которые забывают расплатиться

- «Постоянно зависящий от воли и желаний других людей, Вольфганг Моцарт (1756–1791) не мог устроить себе тихую, спокойную жизнь. Легкомысленно тратил деньги, не умел ладить с людьми...» (из книги Т. Мейснера «Вундеркинды: Реализованные и нереализованные способности», ФРГ, 1991 г.). «Известно, что он был вечным должником и постоянно писал письма с просьбами о денежной помощи или об отсрочке платежей. Дело в том, что Моцарт жил не по средствам, и его жена Констанция активно способствовала ему в мотовстве. Семья держала служанку, повариху и собственного парикмахера. После смерти Моцарта осталась гора долгов... но на самом деле, по сегодняшним понятиям, Моцарт получал очень приличные гонорары...» (из книги В. Кремера и Г. Тренклера «Лексикон популярных заблуждений», российск. изд. 2000 г.);

- «Людвиг ван Бетховен (1770–1827) постоянно витал в высших сферах и не всегда имел ясное понятие о самых простых вещах... Великий человек не имел никакого понятия о деньгах, отчего, при его врожденной подозрительности, происходили частые недоразумения, и он, не задумываясь, называл людей обманщиками; с прислугой это кончалось благополучно – даванием «на водку». Его странности и рассеянность стали скоро известны во всех посещаемых им трактирах, и его не тревожили, даже если он забывал расплачиваться...» (из очерка И. Давыдова «Людвиг ван Бетховен. Его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1893 г.);

- «Непрактичность Глеба Успенского (1843–1902), его неумение обращаться с деньгами, его полнейшая неспособность к финансовым комбинациям (хотя финансовых планов всегда было очень много в его голове), его неаккуратность, рассеянность, его вечное «не от мира сего», разумеется, причиняло немало огорчений семье, в особенности же жене Александре Васильевне...» (из статьи А. Рубакина «Глеб Иванович Успенский. Материалы к его биографии», Россия, 1908 г.);

• «Отношение к деньгам у О. Генри (1862–1910) всегда было по-детски беспечным и легкомысленным... разбрасывая царские чаевые и субсидируя бродяг, он так и не расквитался с верными Рочами, которым задолжал не меньше десятка тысяч... Никогда он не был, что называется, компанейским человеком» (из книги И. Левидовой «О’Генри и его новелла», СССР, 1973 г.);

• «Композитор Николай Цибульский (1879–1919) – деятель «Серебряного века», Россия, конец 19-го – начало 20-го столетия. – Е. М.) умел быть философом; он умел спокойно проживать свой вечный, поистине замечательный рубль. Какая бы ни была компания (кстати – во всякой компании Цибульский держался трезвее, спокойнее и выдержаннее всех), после того когда уже все уставали и торопились по домам, он один никуда не спешил и добродушно, методически, постоянно напоминал о рубле, т. е. просил его у кого-нибудь взаймы, разумеется, никогда его не отдавая; во всякой компании находился кто-нибудь, кто охотно давал ему этот рубль, и тогда Цибульский, принимая его как должное, с философским спокойствием, один и одинокий, уходил в свои загадочные пространства...» (из книги А. Мгеброва «Жизнь в театре», СССР, 1934 г.);

• «Осип Мандельштам (1891–1938) всегда был крайне беден и каждый день в обеденный час начинал думать о том, где бы достать несколько рублей, чтобы пообедать. И эти рубли он брал у любого встречного, где приходилось. Долгов же он не отдавал никогда просто потому, что если в руки ему попадали деньги, они были ему остро необходимы всё для той же цели – сегодня пообедать...» (из Воспоминаний К. Чуковского «Правда и поэзия», сов. изд. 1987 г.);

• «Сестра, отец и друзья рассказывают, что Сальвадор Дали (1904–1989) с ранней юности был так рассеян (а точнее говоря, сосредоточен на своём), что, спросив в трамвае цену билета и услышав «пятьдесят», давал 50 песет (рублей, а не копеек, в пересчёте на наши, ушедшие в прошлое реалии). Он так и не научился обращаться с деньгами ни в бедности (а бедствовать ему пришлось), ни в богатстве...» (из очерка Н. Малиновской «Невольник века», Россия, 2005 г.);

3. Едва не утраченные шедевры

• «Хоть зрение с годами и ослабело, но с помощью очков Иван Крылов (1769–1844) мог читать все, кроме собственного почерка, что, впрочем, происходило от удивительной и всегдашней его неразборчивости. Года за полтора до кончины его я пришёл к Ивану Андреевичу попросить его автограф. Близ него в комнате мы ни лоскутка не нашли его почерка. Служанка принесла с чердака целую корзину басен, его рукою переписанных. Выбрав для меня листок, он в очки рассмотрел заглавие, написанное довольно крупно, но стихов и по догадке не мог разобрать...» (из очерка П. Плетнёва «Иван Андреевич Крылов», Россия, 1845 г.). «Старинный почерк его был так неразборчив, что иные из своих рукописей под конец никак не мог он разобрать и сам...» (из очерка П. Плетнёва «Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова», Россия, 1847 г.);

• «Людвиг ван Бетховен (1770–1827) не придавал никакого значения своим рукописям: они валялись вместе с другими нотами на полу или в соседней комнате. Друзья часто приводили в порядок его ноты, но когда Бетховен что-нибудь искал, то всё снова разлеталось во все стороны. «Их легко было и украсть, и выпросить у него – он не задумываясь отдал бы», – говорит Рис.» (из очерка И. Давыдова «Людвиг ван Бетховен. Его жизнь и музыкальная деятельность», Россия, 1893 г.);

• «Когда Франц Шуберт (1797–1828) сочинял, он мог забыть обо всём: о еде, об одежде, о мытье. Ему важно было только иметь достаточный запас табака. Хуже всего обстояло дело

с хранением его собственных произведений...» (из книги Г. Гольдшмидта «Франц Шуберт. Жизненный путь», сов. изд. 1968 г.);

- «Орест Кипренский (1782–1836) не знал оседлости и не имел постоянной квартиры; его картины, материалы и вещи были рассеяны повсюду, где случалось ему жить...» (из статьи Н. Собко «Кипренский» в Русском биографическом словаре, т. 8, Россия, 1897 г.). «Он с юности казался таким сумасбродом своим недалёким однокашникам, потому что вечно был недоволен собой, вечно стремился к чему-то недостижимому, вечно был одержим какой-то «идеей»...» (из книги И. Бочарова и Ю. Глушаковой «Кипренский», СССР, 1989 г.);

- «В Каменке (южная ссылка, Россия, 1820 г. – *Е. М.*), как известно, Александр Пушкин (1799–1837) окончил «Кавказского Пленника» и писал его, по рассказам гг. Давыдовых, в бильярдной, растянувшись на бильярде... Пушкин в Каменке, по-видимому, не отличался большой аккуратностью; по крайней мере, сохранилось предание, что Вас. Львович Давыдов по уходе Пушкина запирал двери, чтобы никто из прислуги не разбросал листов с набросками и стихами его... (из статьи А. Лободы «Пушкин в Каменке», сборник В. Вересаева «Пушкин в жизни», т. 1, СССР, 1926 г.). О том, в каком состоянии Пушкин хранил свои записки, свидетельствует в Дневнике В. Тепляков, молдавский знакомый поэта: «Вчера (Кишинёв, 1 апреля 1821 г. – *Е. М.*) я был у Ал. Серча; он сидел на полу и разбирал в огромном чемодане какие-то бумажки. «Здравствуй, Мельмот, – сказал он, дружески пожимая мне руку, – помоги, дружище, разобрать мой старый хлам; да чур не воровать». Тут были старые, перемаранные лицейские записки Пушкина, разные неоконченные прозаические статейки его, стихи его и письма Дельвига, Баратынского, Языкова и др. Более часа разбирали мы все эти бумаги, но разбору этому конца не предвиделось: Пушкин утомился, вскочил на ноги и, схватив все разобранные и неразобранные нами бумаги в кучу, сказал: «Ну их к чёрту!», скомкал кое-как и втиснул в чемодан» (русский изд. 1857 г.);

- «Это было в Москве. Александр Пушкин (1799–1837), как известно, любил играть в карты, преимущественно в штос. Играя однажды с А. М. Загряжским, Пушкин проиграл все бывшие у него деньги. Он предложил в виде ставки только что оконченную им 5-ю главу своего «Онегина». Ставка была принята, так как рукопись эта представляла собою тоже деньги и очень большие (Пушкин получал по 25 руб. ассигнациями за строку), – и Пушкин проиграл. Следующей ставкой была пара пистолетов, но здесь счастье перешло на сторону поэта: он отыграл и пистолеты, и рукопись, и ещё выиграл тысячи полторы...» (из записки Н. Кичева, составленной со слов А. Загряжского, Россия, 1874 г.);

- «Ф. Тютчев (1803–1873) не корпел над стихами. Свои озарения он записывал на приглашениях, салфетках, почтовых листках, в случайных тетрадах, просто на клочках бумаги. П. И. Капнист свидетельствовал: «Тютчев в задумчивости написал лист на заседании цензорского совета и ушёл с заседания, бросив его на столе». Не подбери Капнист написанного, мы никогда б не узнали «Как ни тяжёл последний час...» Бессознательность, интуитивность, импровизация – ключевые понятия для его творчества» (из книги И. Гарина «Пророки и поэты», т. 3, Россия, 1994 г.);

- «Карманы Жерара Нерваля (1808–1855) были полны клочками бумаги, на которых он писал, иногда в странный час и в странном месте. Продуктивной, однако, такая жизнь не могла быть, и как много листов, написанных вдоль и поперёк, было потеряно на улице, можно судить по тому, что Нерваль потерял даже несколько стихотворений, данных ему Гейне для перевода... Зимой 54–55 гг., последнюю зиму своей жизни, Нерваль проводит на парижской мостовой без призора, без денег, без всякого устройства жизни... Рукопись «Аврелии» была найдена неоконченной в его кармане...» (из книги П. Зиновьева «Душевные болезни в картинах и образах. Психозы, их сущность и формы проявлений», СССР, 1927 г.);

- «Человек очаровательный, талант, кажется, необыкновенный, но ни на что не хватает у Александра Бородин (1833–1887) времени, и музыку свою пишет он карандашом на чем

придётся... Говорят: «гений»...» (из книги Н. Берберовой «Чайковский. История одинокой жизни», российск. изд. 1993 г.);

- «Анатоль Франс (1844–1924) писал на всём, что попадало под руку, потому что заранее никогда не запасался бумагой. Искал её по всему дому, выключивал у кухарки, использовал старые письма, конверты, пригласительные билеты, визитные карточки, квитанции. Однажды фирма, у которой он купил мебель, напомнила ему об оплате счёта, и Франс тщетно пытался убедить фирму, что он ничего не должен. И только мадам де Кайаве, знавшая повадки своего друга, просмотрела его рукописи в Национальной библиотеке и нашла там квитанцию, на которой с оборотной стороны был написан отрывок романа. Его рукописи, так мало привлекательные, хранятся ныне в великолепных переплётах из бархата, кожи, слоновой кости, монументальные, как церковные книги» (из книги Я. Парандовского «Алхимия слова», Польша, 1951 г.);

- «Пустая комната Владимира Хлебникова (1885–1922) всегда завалена тетрадами, листами и клочками, исписанными его мельчайшим почерком. Если случайность не подворачивала к этому времени издание какого-нибудь сборника и если кто-нибудь не вытягивал из вороха печатаемый листок – при поездках рукописями набивалась наволочка, на подушке спал путешествующий Хлебников, а потом терял подушку...» (из очерка В. Маяковского «В. В. Хлебников», Россия, 1922 г.). «...Писал Хлебников непрерывно, и написанное, говорят, запихивал в наволочку и терял. Д. Бурдюк (поэт, живописец, критик «Серебряного века». – Е. М.) ходил за ним и подбирал, но много рукописей всё-таки пропало...» (из воспоминаний Л. Брик «Пристрастные рассказы», российск. изд. 2003 г.). «Хлебников мял и терял свои записи, не имея ни средств, ни угла для упорядочения работы. Черновики его рукописей часто терялись, а беловиков было по несколько вариантов. Часто из-за недостатка бумаги он на одном и том же листке записывал разно задуманные вещи...» (из сборника Н. Асеева «Стихотворения. Поэмы. Воспоминания. Статьи», СССР, 1990 г.);

- «По утверждению венских профессоров, у гроссмейстера Р. Рети (1889–1929) были все данные, чтобы стать отличным математиком, но он забыл свою диссертацию в кафе, а новую так и не написал. Рети забывал зонтики, шляпы, портфели, и всегда остроумный С. Тартаковер по этому поводу сочинил такой афоризм: «Там, где лежит портфель Рети, его давно уже нет»...» (из статьи С. Флора «Нужны ли шахматные акробаты?», журнал «Шахматы в СССР»; 1978 г.);

- «Английский поэт и художник Данте Габриел Россетти (1828–1882) был центральной фигурой романтического движения прерафаэлистов. Прожив 10 лет вне брака с натурщицей Элизабет Сиддал, Россетти женился на ней в 1860 году. Она злоупотребляла лауданумом (настойка опиума) и вечером 10 февраля 1862 года приняла смертельную дозу... Поэт преподнёс прощальный дар своей потерянной любви, положив тетрадку с неопубликованными стихами в гроб. Через несколько лет Россетти обратился с просьбой к своему знакомому Чарльзу Августу Хоуэллу вскрыть гроб и вернуть стихи. Поэт получил разрешение, и ночью 5 октября 1869 года, пока Россетти ожидал за несколько миль, обуреваемый чувствами, о которых можно только догадываться, Хоуэлл и два гробовщика отправились на Хайгейтское кладбище на севере Лондона и достали гроб из фамильного склепа Россетти. Драгоценную тетрадь в кожаном переплёте извлекли и, соблюдая меры предосторожности, продезинфицировали. Затем она вернулась к объятому ужасом владельцу...» (из сборника Н. Дональдсона «Как они умерли», США, 1994 г.);

- «Французский поэт Никола Жильбер (1750–1780) считал себя непонятым и не оценённым по достоинству... Умер, проглотив ключ от сундука, в котором хранил свои сочинения...» (из книги Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство», Россия, 1999 г.);

4. Холод домашнего очага

«Когда я вижу академика в его однокомнатной квартире, заваленной книгами, с огромной промоиной на потолке и с телевизором «Рубин» начала 1980-х годов, с «мокрой» колбасой в холодильнике и кефиром непонятного возраста, то понимаю, он – творец. Сорок лет творчества и старый «Москвич» во дворе, такой же неприкрытый от непогоды, как он сам от жизненных невзгод... Грустно. Но часто бывает совсем печально...» (В. Козлов «Психология творчества. Свет, сумерки и тёмная ночь души», Россия, 2009 г.).

Философы, писатели, поэты

• «Во всю свою жизнь Артур Шопенгауэр (1788–1860) не заводил у себя домашнего хозяйства... Жил он чрезвычайно просто, и лишь 50-ти лет от роду завёл себе собственную мебель. В особом комфорте и эстетичности обстановки он, по-видимому, не чувствовал потребности. Самая лучшая и большая комната его квартиры была занята замечательной библиотекой...» (из очерка Э. Ватсона «А. Шопенгауэр, его жизнь и научная деятельность», Россия, 1891 г.);

• «Из «Дневника» историка литературы, критика и цензора А. В. Никитенко: «Был у нашего знаменитого баснописца Ивана Крылова /(769 – 1844)... Комнаты Крылова похожи больше на берлогу медведя, чем на жилище порядочного человека. Все полы, стены, лестница, к нему ведущая, кухня, одновременно служащая и прихожей, мебель, – всё в высшей степени неопрятно. Его самого я застал на изодранном диване, с поджатыми ногами, в грязном халате, в облаках сигарного дыма» (запись от 9 февраля 1835 г.) «...По утрам и вечерам всегда находили его обыкновенно в дырявом, изношенном халате, а иногда и в одной рубашке, босиком или в туфлях, сидящего на испачканном и истёртом его тяжестью диване, с сигаркою в одной руке, которых истреблял он в день от 35 до 50-ти, и с книгою в другой... Опрятностью и домашним устройством, до переезда на Васильевский остров, он не щеголял; да этого... и быть не может у одинокого холостяка. Сам он, по тучности и естественной лености, не мог смотреть за хозяйством, а наёмные, простые бабы, удовлетворяя только первейшим потребностям человеческим, ни о чём не радеют, да и не разумеют, что такое чистота и порядок. Их дело истреблять и портить всё то, что господин их, выведенный уже из терпения, заводит и по временам устраивает. Так, одна из них – Фенюша, растапливала печи греческими его классиками... Как-то вхожу к нему – и что же вижу? На ковре насыпан овёс; он заманил к себе в гости всех голубей Гостиного двора, которые пировали на его ковре, а сам он сидел на диване с сигаркою и тешился их аппетитом и воркованьем. При входе каждого голуби стаею поднимались, бренчали его фарфоры и хрустали, которые, убавляясь со дня на день, наконец, вовсе исчезли, и на горке, некогда блиставшей лаковым глянцем, лежала густая пыль, зола и кучи сигарочных огарков. А ковёр? О ковре не спрашивайте: голуби привели его в самое плачевное состояние...» (из очерка М. Лобанова «Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова», Россия, 1847 г.);

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.