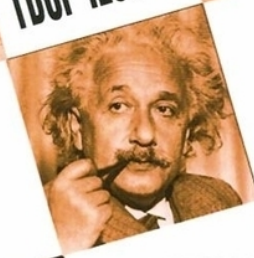


**ЕВГЕНИЙ
МАНСУРОВ**



БЛАГОСЛОВЕНИЕ И ПРОКЛЯТИЕ

**ИНСТИНКТА
ТВОРЧЕСТВА**



Евгений Александрович Мансуров

Благословение и проклятие инстинкта творчества

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=27102668

Благословение и проклятие инстинкта творчества / Е.А. Мансуров:

ООО «ТД Алгоритм»; Москва; 2015

ISBN 978-5-906789-17-4

Аннотация

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 экскурсии 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 выдающего сердце».

Содержание

От автора	6
Блок информации первый:	31
1. «Моя вера в справедливый суд будущего непоколебима...»	32
2. «Природа моя выше обыкновенной...»	44
3. «Моя душа видит великие вещи...»	51
4. «Музы всё ещё ведут меня по жизни, как святые заступницы...»	54
5. «Справедливость была для меня непосредственно ясна...»	71
6. «Что-то мне говорит внутри меня...»	76
От автора	78
Конец ознакомительного фрагмента.	119

**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 *уменьшать 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 выносим 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 непо-

грешимой 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 б 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 технарь-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 пред-

мет 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» непроезжестройного 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 сво-

ими целями, способами и условиями проявления». Различие целей технаря-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 единственным 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 образительным. 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 гро-

моздкие 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 эоловой 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, ко-

торая дополняет то, что в нас неполно...» (из сборника «Му-
жество творить», российск. изд. 2008 г.).

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

Отметим как факт: о новой науке *искусствоведении*, ос-
нованной на математических методах анализа, первыми за-
говорили не учёные, а искусствоведы, никаких точных дис-
циплин не изучающие. «Эстетически действенные явления
– это информация определённого рода, – убеждён Ким Кри-
вицкий, – это уже определённые «знаки», «язык»... Если да-
же при этом не будет смысловой нагрузки (например, при
слушании пения соловья, созерцании заката или орнамен-
та), всё равно воспринимающий получит эмоциональную ин-
формацию. Значит, в принципе, к искусству, ко всему эс-
тетическому можно подходить с позиций теории информа-
ции... Каждый такой «код» в чём-то отличается от всех
остальных, а в чём-то с ними схож. Существует принципи-
альная возможность точно определить, в чём именно заклю-
чаются особенности данного «кода» и найти для него соот-
ветствующий способ сопоставления, измерения» (из книги
«Школьникам об эстетике», СССР, 1975 г.).

С одной стороны, восприятие едва постижимого, «вирту-
ализированного» искусства способствует расслоению, теку-
чести, многоконтекстности самого познавательного процес-
са. И в то же время теоретики искусства приходят к парадок-

сальному заключению, что художественное произведение есть «лишь развёрнутая заклинательная формула, какое-то единство и неповторимо найденное сопряжение смыслов, сочетание слов и ритмов, властное заковать 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 действительных 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 Все-

ленной 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 отворяет 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, что-

бы 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. Сухо-тин, 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 приходил 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 сви-

детельствовал, 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 обнародовавший «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, мо-

жет 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 про-

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

Чтобы овладеть логикой *обработки* открытия, Номо Сapiensгу 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 мастеровые *одного цеха*, то, прежде всего, они долж-

ны 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 восходило» (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, нестигаемая, 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 дозрел 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. Рылев); «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, под-

талкивавшая 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 стремиться к «неведомой цели». «Когда я её достигну, и моя миссия будет выполнена, – 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 горних вершин? В экстазе творчества туда хочется попасть *любой ценой*, воздать хвалу любым богам, какие только способны «отвергнуть 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: «Раз-

ве 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 неизвест-

ность. 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, ни-сколько 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 учё-

ных», 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 дозрел 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 признательность 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 сбор-

ника 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 толь-

ко 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 комнатушку. Его стол был набит горькими, суровыми, иногда пободеровски 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 впал 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. Репи-

на «Письма к писателям и литературным деятелям», СССР, 1950 г.).

Композиторы, музыканты

• «Ревниво относясь к своей профессиональной репутации среди современников, предшественники Людвиг 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 бо-

е припасами – 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 начинал 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, несколько 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 один-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 стран-

ном, 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 зароят, 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. Флакسمану, 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 доз-

волено *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» Еррера, 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 мучениче-

ства, и он-то заставлял меня видеть в самом себе «крестноносца» 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 неизвестных 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 призрачна, 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», – го-

ворил 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 своё 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 русскою 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 правоведам, и он им стал, окончив в Париже Школу права и получив диплом, но в адвокатскую контору отца не вернулся, соблазнённый более заманчивой перспективой – литературой и театром... В этом со-

стоянии 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 сомнения, 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 кни-

ги 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.);

- «Игрёй на фортепиано и «колоратурной импровизацией» Пётр Чайковский (1840–1893) быстро завоевал симпатии школьных товарищей (с октября 1850 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 ин-

тересы 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 отли-

чаясь 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) завоженонно 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-Лорана (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 бы-

ла 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 истории 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 «Ве-

ликие 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 учё-

ных», 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 теоре-

му 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: ёсли 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 жиуду 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 целеустрем-

лѐнности. В чём-то его служение инстинктивно, когда он «не может не писать». Но, пребывая в «неполной осведомлѐнности», 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 равнодушие, 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 ингре-

диентов, 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 созидательный человек, – пишет он в «Опыте исследования творческого воображения» (Франция, 1900 г.), – осознаёт своё превосходство над несозидательным. 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 си-

ле», 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, сжигаете 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 «уточнить» 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 ввиду грандиозные деяния на поприще литературном, достижение непре-

взойдённому мастерству, 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 сомнения, 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 мо-

жет 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 убеждённость 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 *над-временное*. 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 мис-

сии, 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 грядут, 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 ис-

кусстве 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 гожусь, 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 Homo 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 стар-

та? 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 аутсайдера 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 истинного? 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 сло-

ва 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. Келлером), 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 уско-ряющие?

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

По мысли А. Н. Толстого (1883–1945), автора научно-фантастического романа «Гиперболоид 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 ро-

лей), 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, при-

слушиваясь к голосу рассудка, не проявить «благоразумие» и не остановиться на полпути – на «фазе № 1», когда «проработом 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 ущербу произведения приводит и диспропорция на следящем этапе: трансформации начальной идеи в *технику исполнения*. Когда «аполлонийский сон» чрезвы-

чайно 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 сторо-

ну «критики») в силу специфики самой профессии, когда режиссёр старается организовать весь производственный процесс. Но он же понимает, конечно, и значение «аполлоновского 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 инту-

итивно, 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 «требуется 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 от-

крытие (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 по-

иска 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, двоедушие, эгоизм, грубость, неприспособленность в быту... «Понемногу сами «служители искусства» привыкли оправдывать и безволие, и незрелость свою – именно причастностью к «искусству», – делает неллицеприятное 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 «высо-

кому 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 расстраиивает течение своей жизни; он словно воздвигает стену между собой и окружающим его миром» (из трактата «Литературный Характер, или История Гения», Великобритания, 1795 г.). Что движет им: отчаяние, гордость, уязвленное самолюбие? Почему он ощущает насущную потребность отделить себя от других? Да был бы он отшельником-молчуном, он не доставлял бы стольких 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 неизбежность его, за бесполезную повторяемость ежедневных забот, – свидетельствовала её дочь Ариадна Эфрон, – за то, что пожирает время, необходимое для *основного*. Терпеливо и отчуждённо превозмогала 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 Буонарроти (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 недоедал, 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, жалуюсь 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 быта*.

«Когда я вижу академика, – пишет доктор психологических наук Владимир Козлов, – в его однокомнатной квар-

тире, 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 вступа-

ют 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 привнесённых идей, отдаться на волю интуиции?

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

Но, проведав 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 безразлична 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 безразличен 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*

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.