



ТВОРЕЦ и ЕГО ТЕНЬ

Биография, мифы, наследие

Кузнецова Арина

Арина Кузнецова

Творец и его тень:

биография, мифы, наследие

<https://litres.ru/73773549>

SelfPub; 2026

Аннотация

Почему гении так часто платят за свой дар безумием, болью и изгнанием? Как эпилепсия Достоевского повлияла на Ницше, а отрезанное ухо Ван Гога на всех экспрессионистов мира? Эта книга не скучные биографии. Это 27 детективных расследований о том, как рождаются легенды, почему мы до сих пор ищем Сальери рядом с каждым Моцартом и что остаётся от человека, когда его искусство переживает его на сто лет. От Петербурга Достоевского до Дерри Стивена Кинга, от дрезденского ада Курта Воннегута до берлинской тишины Дэвида Боуи. Вы узнаете, где на самом деле жил Раскольников, кто прототип Воланда и почему Лолиту нельзя читать, но нужно изучать. Спойлер: это книга не о смерти гениев. Это книга о том, как их тени падают на нашу жизнь.

Содержание

ТРИ АКТА	4
Винсент Ван Гог: ухо, Арль и брат Тео	5
Достоевский: Петербург, эпилепсия и проклятые вопросы	11
Фрида Кало: боль, корсет и мексиканская кровь	15
«Эдвард Мунк: крик, который слышали все»	21
Булгаков: дьяволиада, морфий и Понтий Пилат	26
Врубель: демоны, радужная плёнка и клиника	31
Чайковский: музыка боли и танца	37
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Арина Кузнецова

Творец и его тень: биография, мифы, наследие

«Будь мягким. Не позволяй миру сделать тебя жестоким. Не позволяй боли заставить тебя ненавидеть.»

Курт Веннигут

ТРИ АКТА

АКТ ПЕРВЫЙ. Тело, боль, первый удар.

Винсент Ван Гог: ухо, Арль и брат Тео

23 декабря 1888 года в Арле, на площади Ламартин, Винсент Ван Гог взял бритву и отрезал часть левой ушной раковины — не всю, как гласит легенда, а лишь нижнюю и заднюю часть. Завернул в газету, пересёк город и протянул свёрток одной из женщин в борделе на улице Рис. Сказал: «Храни это как зеницу ока». Потом вернулся домой, лёг в кровать и потерял сознание. Ему было тридцать пять лет. За спиной — проваленная карьера проповедника, изгнание из семьи, несколько психических срывов и всего несколько проданных картин при жизни, самая известная из которых — «Красный виноградник в Арле», проданный за 400 франков. Впереди — полтора года, которые изменят мировое искусство навсегда. Потом он выйдет в поле, сядет под деревом и выстрелит в область груди или живота. Но не торопитесь с некрологом. История Ван Гога — это не история неудачника. Это история человека, чьё обострённое восприятие мира, усиленное страданиями, превратилось в новый художественный язык. Чем хуже ему было, тем ярче становились его холсты. Винсент родился в 1853 году в голландской деревне Зюндерт. Первый ребёнок в семье, носивший то же имя — Винсент, — умер сразу после родов. Наш Винсент всю жизнь жил в

тени мертвеца: ходил на его могилу, видел своё имя на надгробии. Он не был вундеркиндом. В шестнадцать лет начал работать в арт-дилерской фирме «Гупиль», сначала занимаясь оформлением и каталогизацией, а позже — продажей картин. Через шесть лет его уволили. Тогда он решил стать пастором, как отец. Поступил в семинарию, но не смог выучить латынь. Ему дали шанс: поезжай в шахтёрский район Боринаж в Бельгии, проповедуй беднякам. Винсент отдал им свою одежду, спал на соломе, ходил в мешковине. Комитет по делам миссии уволил его за чрезмерный аскетизм, который, по мнению комитета, смущал местных жителей и не соответствовал сану священника. И только в двадцать семь лет — почти за десять лет до смерти — Ван Гог взялся за карандаш. Решил рисовать. Никто не верил, говорили, что поздно. Брат Тео, который всю жизнь посылал ему деньги, верил. Ван Гог написал Тео больше 650 писем. Это не «как дела, мама, я поел». Это ежедневная стенограмма творческого кризиса. Он описывает цвета, которых никто до него не видел. Он рассказывает о припадках и о том, что чувствует, когда остаётся один. В одном из писем из Арля, 1888 года, он написал: «Вечером гулял по безлюдному берегу моря. Это было не весело и не грустно — это было прекрасно». В этих словах — весь Ван Гог. Он не ищет драмы. Он ищет правду. И находит её в тишине, где нет ни радости, ни печали, а есть чистое «прекрасно». Это умение видеть красоту без сюжета, без повода — то, чему никто до него не учил. А

за одиннадцать лет до этого, в 1878 году, совсем молодым, он написал Тео другое: «Человеку нужно лишь неизменно любить то, что достойно любви, а не расточать своё чувство на предметы незначительные, недостойные и ничтожные, и он будет становиться всё сильнее и проницательнее». Он тогда ещё не был художником. Но уже знал главное: любовь — это не разбрасывание, а сосредоточение. Не растрата, а выбор. Вся его жизнь — история о том, как он учился не расточать себя на ничтожное. Даже когда мир казался ему ничтожным. Искусствоведы до сих пор спорят, что именно с ним было. Современные исследователи склоняются к тому, что его состояние было вызвано сочетанием биполярного расстройства, интоксикации свинцом из красок и хронического алкоголизма, хотя точный диагноз остаётся предметом дискуссий. Важно другое: Ван Гог превратил свои судороги в композицию. Он не писал, преодолевая болезнь. Он писал через неё. Когда мир распадался на цветные пятна, он переносил это на холст. Его знаменитые размашистые мазки — не техника, не стиль. Это дрожь. Его звёздное небо — не ночь, а то, как видит мир человек, у которого вот-вот начнётся приступ. В феврале 1888 года Ван Гог приехал в Арль на юге Франции. Он искал солнце, цвет, ясность. Нашёл жару, ветер «мистраль» и полное одиночество. За время жизни в Арле (более года) он написал около 200 картин и рисунков — темп, немыслимый для большинства художников. «Подсолнухи» — для гостевой комнаты Гогена, который по-

обещал приехать. «Ночное кафе» — как он сказал: «Я пытался выразить, что кафе — это место, где можно сойти с ума». «Звёздная ночь над Роной» передаёт ночное небо более спокойно, без тех вихревых движений, которые появляются в его поздней «Звёздной ночи». Гоген приехал осенью. Они жили вместе два месяца. Ссорились об искусстве, пили, рисовали друг друга. За день до того, как Ван Гог отрезал ухо, Гоген заявил, что уезжает. Есть версия: они поссорились у борделя, Винсент бросился на Гогена с бритвой, тот его остановил, и тогда Ван Гог перенаправил агрессию на себя. Ухо отправили проститутке не как подарок — как знак: «Я ранен, заberi мою кровь». Гоген уехал на следующий день. Они больше никогда не виделись. После инцидента с ухом жители Арля подписали петицию — «Ван Гог опасен». Его забрали в клинику. Он лечился, срывался, рисовал в палате. Самые пронзительные вещи сделаны там: «Ирисы», «Пшеничное поле с кипарисами», «Автопортрет с перевязанным ухом». В мае 1889 года он сам попросил перевести его в лечебницу Сен-Поль-де-Мозоль в Сен-Реми. Добровольная ссылка. Окна с решётками. Рядом — пшеничное поле. Именно там он написал свою самую знаменитую «Звёздную ночь»: небо, которое дышит как живое, деревья, которые растут вверх быстрее, чем это возможно. Последние два месяца он провёл в Овере-сюр-Уаз, под Парижем. Лечился у доктора Гаше. Писал по картине в день. «Пшеничное поле с воронами» — тёмное небо, жёлтая пшеница, чёрные птицы.

Дорога уходит в никуда. Долгое время считалось, что это последняя картина. Это не так. Одной из последних его работ стала картина «Корни деревьев», где он пытался запечатлеть то, что не даётся: уход в землю. 27 июля 1890 года он вышел в поле и выстрелил в себя. Пуля прошла мимо сердца. Он сам дошёл до гостиницы, где через два дня, 29 июля, скончался. Тео Ван Гог, поддерживавший брата всю жизнь, умер 25 января 1891 года, через полгода после смерти Винсента, от прогрессирующего психического расстройства. Его похоронили рядом. На могиле Винсента — плющ, который посадила его невестка Йоханна. Она же продала картины. Она сделала его гением. При жизни Ван Гог продал несколько картин, самая известная из которых — «Красный виноградник в Арле» за 400 франков. Через сто лет «Портрет доктора Гаше» ушёл с молотка за 82,5 миллиона долларов. Ирония? Да. Но не главная. Главная — что он изменил то, как мы смотрим. До Ван Гога живопись изображала мир правильно: перспектива, светотень, гладкие мазки. Ван Гог показал, что можно писать честно. Можно оставить следы кисти — видимые, нервные, как шрамы. Можно накладывать краску так густо, что холст начинает напоминать рельефную карту. Можно сделать небо зелёным, а лицо — жёлтым, если ты так видишь. Ван Гог заложил основы экспрессионизма и повлиял на таких художников, как Эдвард Мунк, Эмиль Нольде, а позже — на абстрактных экспрессионистов вроде Джексона Поллока. Фрида Кало взяла у него смелость превратить

больное тело в искусство. Все современные художники, которые не боятся, что их работа выглядит «непрофессионально», — все они его ученики. А ещё Ван Гог стал персонажем: песни Дона Маклина («Starry, starry night...»), «Доктор Кто» с монстром в ухе, бесконечные мемы «как Ван Гог видел мир». Его жизнь превратилась в миф, который продаётся лучше картин. И это, пожалуй, единственное, что он бы возненавидел. Он не хотел быть святым. Он хотел, чтобы его краски видели.

Достоевский: Петербург, эпилепсия и проклятые вопросы

В Петербурге есть места, которые помнят шаги Раскольникова. Если встать у дома на Столярном переулке, где жил сам Достоевский, и пройти триста метров до канала Грибоедова, то окажешься у дома, который считают домом старухи-процентщицы. Раскольников поднимался по этой лестнице. Он слышал, как звенит колокольчик. Он ударил топором не один раз. Достоевский не выдумывал географию — он жил в ней. Его Петербург не парадный, не имперский. Это город доходных домов, жёлтых стен, узких лестниц и грязных каналов. Город, где в одной комнате живёт семья Мармеладовых, а рядом, за стеной, танцуют на балу. Униженные и оскорблённые соседствуют с парадными, но не пересекаются. Это не просто фон. Это двигатель сюжета. Достоевский считал, что город давит на человека, ломает его психику, толкает к преступлению. Раскольников не родился убийцей. Он стал им, потому что задышался в своей каморочке, похожей на гроб. «У всякого свои шаги», — напишет Достоевский в «Преступлении и наказании». У Раскольникова шаги были сначала вверх, к старухе, а потом — вниз, к Соне, к признанию. Весь роман — это маршрут по настоящему Петербургу, который можно пройти за полтора часа. И до сих пор на

Сенной площади чувствуешь эту тяжесть. Достоевский сам знал, что такое задыхаться. В молодости его приговорили к расстрелу за участие в кружке Петрашевского. Инсценировка казни — его вывели на Семёновский плац, зачитали приговор, троем уже завязали глаза. В последний момент объявили помилование. Он никогда не забыл этих минут. Потом были четыре года каторги в Омске, в «Мёртвом доме», как он назовёт свои воспоминания, — кандалы, блохи, тайные перепиливания досок, холод, унижения. Там у него впервые случился припадок эпилепсии. С тех пор они повторялись периодически. Описывая припадки князя Мышкина в «Идиоте», Достоевский писал из собственного опыта. За секунду до судороги он чувствовал невероятную ясность, гармонию, вспышку смысла. А потом — провал, темнота, разбитое тело. «Я не был влюблён... я... был счастлив иначе», — говорит Мышкин. Это счастье эпилептика — невозможное, запретное, краткое. Достоевский превратил болезнь в метод письма. Его романы устроены как припадок: накопление напряжения, взрыв, очищение. Читатель чувствует это ритмически — длинные, давящие диалоги, потом сцена убийства, сцена признания, потом тишина. Эпилепсия не мешала ему писать. Она научила его видеть мир на грани разрыва. След Достоевского оказался страшнее и глубже, чем он мог предположить. «Преступление и наказание» прочитал Фридрих Ницше. Он нашёл в Раскольникове своего предшественника — человека, который попытался встать «по ту сторону добра

и зла». Идея сверхчеловека, имеющего право на преступление, во многом выросла из этого чтения. Ницше тоже сошёл с ума — через десять лет после смерти Достоевского, в туринской комнате, обнимая забитую лошадь. Зигмунд Фрейд, другой великий читатель Достоевского, увидел в нём не философа, а клинический случай. Он написал статью «Достоевский и отцеубийство», где связал эпилепсию, каторгу и романы с комплексом Эдипа. Для Фрейда «Братья Карамазовы» — это замаскированное признание: «Я убил своего отца». И хотя это слишком смелое упрощение, оно показывает главное: Достоевского нельзя читать как обычного психолога. Он сам был пациентом. «Так, когда мы несчастны, мы сильнее чувствуем несчастье других; чувство не разбивается, а сосредоточивается...» — пишет герой «Белых ночей». Это ключ ко всему Достоевскому. Его сострадание рождается из собственной боли. Он не жалеет Раскольникова, Мармеладова, Мышкина, Дмитрия Карамазова — он проживает их. И поэтому читатель проживает тоже. Сегодня Достоевский — самый цитируемый русский писатель в мире. Его ставят в театрах Нью-Йорка и Лондона, его обсуждают в подкастах, его цитируют политики и серийные убийцы (один из них, Андрей Чикатило, носил с собой «Преступление и наказание»). Это страшное наследство. Достоевский писал о насилии, чтобы его предотвратить. Но иногда кажется, что он дал ему язык. Был ли он пророком или больным человеком, который просто очень точно записывал свои галлюцинации?

Скорее второе. Но именно поэтому — первое. Потому что настоящие пророки не те, кто смотрит в будущее. А те, кто смотрит внутрь себя так глубоко, что оттуда видно всех. Достоевский смотрел в свою эпилептическую тьму — и увидел нас. «У всякого свои шаги». У него были шаги по каторжной земле, по петербургским мостовым, по краю припадка. Мы до сих пор идём за ним. Не потому что он дал ответы. А потому что он задал вопросы, от которых нельзя убежать: можно ли убить ради идеи? Есть ли Бог, если есть страдание? Что делать с человеком, который хуже зверя? На эти вопросы нет ответов. Есть только Достоевский. И его Петербург, где до сих пор звенит колокольчик старухи-процентщицы.

Фрида Кало: боль, корсет и мексиканская кровь

Фрида Кало — самая знаменитая женщина-художница в истории. Её лицо с сросшимися бровями, цветами в волосах и пронзительным взглядом стало иконой. Её дом в Мехико — музей, куда едут паломники со всего мира. Её жизнь превратилась в миф, который питает моду, кино, феминизм и поп-культуру. Но за этим мифом стоит женщина, чьё тело было полем боя. Восемь лет в гипсе и корсетах. Три выкидыша. Тридцать пять операций. Ампутация ноги. И одна фраза, которую она выцарапала в своём дневнике: «Дерево надежды, стой прямо». Она родилась 6 июля 1907 года в пригороде Мехико, в районе Койоакан. Отец — немецкий еврей, фотограф. Мать — мексиканка, индейского происхождения. В шесть лет Фрида переболела полиомиелитом — правая нога стала тоньше левой, на всю жизнь осталась хромота. Но она прятала дефект длинными юбками, занималась боксом, боролась. Она не хотела быть жертвой. Судьба решила иначе. 17 сентября 1925 года автобус, на котором Фрида ехала домой из школы, столкнулся с трамваем. Позже она скажет: «В моей жизни было две аварии: одна — когда автобус врезался в трамвай, другая — это Диего». Первая случилась в тот день. Металлический поручень проткнул её

тело насквозь — вошёл в бедро и вышел через влагалище, раздробив таз и позвоночник. Тройной перелом позвоночника, тройной перелом таза, одиннадцать переломов правой ноги, раздробленная стопа, переломы ключиц и рёбер. Врачи не верили, что она выживет. Она выжила. Год в постели в ортопедическом корсете. Боль стала её постоянной спутницей. Именно тогда, лёжа на спине, глядя в зеркало, прикрученное к балдахину кровати, она начала рисовать. Отец принёс краски. Она написала первый автопортрет — себя, закутанную в одеяло, с длинными пальцами и глазами, которые смотрят в упор. Позже она объяснит: «Я пишу автопортреты, потому что много времени провожу в одиночестве и потому что являюсь той темой, которую знаю лучше всего». Она не рисовала сны. Её часто причисляли к сюрреалистам — и сам Андре Бретон считал её своей. Фрида злилась: «Они думали, что я сюрреалист, но я не была. Я никогда не рисовала сны. Я рисовала мою реальность». Эта реальность была страшнее любого кошмара. В 1929 году, в двадцать два года, она вышла замуж за Диего Риверу. Ему было сорок три. Он был знаменитым монументалистом, коммунистом, толстяком, бабником. Её отец сказал: «Это слон и голубка». Фрида ответила: «Я знаю. Но я очень люблю его». Ривера был второй аварией. Он изменял ей со всеми — с натурщицами, с её сестрой Кристиной. Фрида отвечала ему тем же — крутила романы с мужчинами и женщинами, включая Льва Троцкого, который жил в их доме в 1937 году.

Но самым страшным ударом стала не измена. Самым страшным стало материнство, которого не случилось. Из-за травм таза Фрида не могла выносить ребёнка. Она беременела трижды. Каждый раз — выкидыш. В 1932 году в Детройте она потеряла ребёнка в больнице Генри Форда. Через несколько недель она написала картину «Госпиталь Генри Форда» — первую в истории мирового искусства работу, посвящённую потере нерождённого ребёнка. На полотне — её тело, плачущее на больничной койке, кровь, пуповина и шесть символов, парящих вокруг: младенец (тот, кого не будет), улитка (медленное время страдания), таз (сломанный), орхидея (женственность), механизм (жестокость медицины) и гипсовый слепок её собственного тела. Она не рисовала метафоры. Она рисовала факты. В 1939 году, после того как Диего переспал с её сестрой, Фрида подала на развод. В том же году она написала «Двух Фрид» — одну из самых известных своих картин. Две женщины сидят рядом, держатся за руки. У одной сердце разорвано, она истекает кровью, которую не может остановить. У другой — сердце цело, и в руке она держит миниатюрный портрет Диего ребёнком. Это Фрида до и после. Фрида, которую любил Диего (в мексиканском костюме), и Фрида, которую он отверг (в европейском платье). Они соединены веной, которая идёт от сердца к сердцу. Но одна из них умирает. Они снова поженились через год. Диего признавался: «Фрида кислая и нежная, твёрдая, как сталь, нежная и тонкая, как крыло бабочки. Очаровательна,

как красивая и глубокая улыбка, и жестока, как горечь жизни». Он любил её. Он мучил её. Она любила его. Она мучила себя. К 1944 году здоровье Фриды ухудшилось настолько, что она была вынуждена пять месяцев носить стальной корсет. В том же году она написала «Разбитую колонну» — возможно, самую пронзительную картину в истории искусства. На ней Фрида обнажена по пояс, её тело рассечено трещиной. Внутри трещины — разрушенная ионическая колонна вместо позвоночника. Тело утыкано гвоздями. Лицо — в слезах. Вокруг — пустыня под грозовым небом. И только в каждом зрачке — крошечный белый голубь, символ мира. Картина стала иконой боли и стойкости. Позже, когда Жан-Поль Готье создавал костюм Лилу для фильма «Пятый элемент», он вдохновлялся именно «Разбитой колонной». В дневнике, который Фрида вела с 1944 года до самой смерти, она оставила слова, которые стали её манифестом. После очередной операции, когда врачи сказали, что она больше никогда не будет ходить, она написала: «Ноги, зачем я хочу их иметь, если у меня есть крылья, чтобы летать?». О боли и Диего: «Я пыталась утопить свои печали, но эти ублюдки научились плавать». О своём искусстве: «Живопись наполнила мою жизнь. Живопись заменила мне всё». В 1953 году, за год до смерти, ей ампутировали правую ногу выше колена — началась гангрена. В том же году в Мехико открылась её первая персональная выставка на родине. Фрида не могла прийти — она лежала в больнице. Но она приехала. На карете скорой по-

мощи. Её внесли на носилках и уложили в центре зала. Она улыбалась, в волосах — цветы, в руке — сигарета. Она шутила, пила текилу, пела. На вопрос, не больно ли ей, она отвечала: «Доктор, если вы позволите мне выпить текилы, я обещаю не пить на своих похоронах». Она превратила собственную смерть в спектакль. Картину «Viva la Vida» («Да здравствует жизнь») она написала за восемь дней до смерти. Арбузы, яркие, сочные, режущие глаз. И надпись: «Я весело жду ухода и надеюсь никогда не возвращаться. Фрида». 13 июля 1954 года она умерла. Официально — от тромбоэмболии лёгочной артерии. Ходили слухи о самоубийстве — передозировке снотворного. В её дневнике осталась запись: «Я надеюсь, что уход будет радостным и я никогда не вернусь». След Фриды Кало — это не только след в искусстве. Это след в том, как мы смотрим на больное тело. До неё женщины-художницы писали цветы, портреты, детей. Фрида написала кровь, корсет, ампутированную ногу, выкидыш. Она сделала боль публичной. Она превратила страдание в стиль. Сегодня её лицо — на футболках, сумках, кружках. Её образ — фем-поп-икона. Её стиль — в коллекциях Александра Маккуина, Жан-Поля Готье, Валентино. Но за каждой иконой стоит реальная Фрида, которая писала: «Ты заслуживаешь любовника, который любит тебя растрёпанной, со всеми причинами, заставляющими тебя резко просыпаться, и со всеми демонами, которые не дают тебе спать». Она не была святой. Она была революционеркой — в политике (ком-

мунисткой, носившей кольцо с серпом и молотом), в искусстве (создавшей свой собственный язык), в гендере (брившей волосы и щеголявшей в мужских костюмах). Она пила, ругалась матом, крутила романы, курила трубку. И при этом каждое утро вставала с кровати — если могла встать. И рисовала. «Я рисую себя, потому что я — это тот человек, которого я хорошо знаю. Я — муза самой себя». Диего Ривера, который пережил её на три года, сказал после её смерти: «Я слишком поздно понял, что самым удивительным в моей жизни была моя любовь к Фриде». Возможно, это правда. Но Фрида уже не слышала. Она ушла — с улыбкой, с сигаретой, с арбузами. С последним словом: «Viva la Vida».

«Эдвард Мунк: крик, который слышали все»

Существует картина, которую знает даже тот, кто никогда не был в музее. Силуэт на мосту, безволосый, с овальным ртом, руками, зажатыми у ушей. Небо кроваво-красное, фьорд изгибается как спина змеи. Фигура не кричит — она сама превратилась в крик. «Крик» Эдварда Мунка — самая узнаваемая икона тревоги в истории искусства. Её цитируют в рекламе, в кино («Крик» Уэса Крэйвена взял образ маски отчасти под влиянием образа с картины Мунка), в мемах, в эмодзи. Но мало кто знает, что Мунк написал четыре версии «Крика» (две в темпере, две в пастели, одну литографию), что он был не безумцем, а одним из самых продуманных художников своего времени, и что этот крик звучал в его семье за десятилетия до того, как он взялся за кисть. Эдвард Мунк родился в 1863 году в Лётене, Норвегия, в семье военного врача. Мать умерла от туберкулёза, когда ему было пять. Старшая сестра Софи умерла от той же болезни, когда ему было четырнадцать. Отец, религиозный фанатик, читал детям страшные истории о привидениях, а потом запирался в комнате и молился о смерти. Ещё один брат умер вскоре после свадьбы. Сестра Лаура попала в психиатрическую лечебницу. Сам Мунк всю жизнь боялся безумия

— и наследственного, и своего собственного. Он говорил: «Болезнь, безумие и смерть были чёрными ангелами, которые стояли у моей колыбели». Это не метафора. Это отражение его жизненного опыта. В двадцать два года Мунк поступил в Школу рисования в Христиании (так тогда назывался Осло). Потом уехал в Париж, увидел импрессионистов, потом постимпрессионистов — Ван Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека. От них он взял цвет, плоскость, нерв. Но Мунк пошёл дальше: он решил писать не то, что видит, а то, что чувствует. «Объяснить картину невозможно, — писал он позже. — Она и возникает-то именно от неспособности художника найти иной способ выражения. Всё, что здесь можно сделать, — это лишь слегка подтолкнуть зрителя в правильном направлении, намекнуть на ход мыслей художника». Мунк не объяснял. Он кричал. «Крик» был написан в 1893 году. В дневнике Мунк оставил запись, которая стала ключом ко всей его жизни: «Я шёл по дороге с двумя друзьями. Солнце садилось. Небо стало кроваво-красным. Я почувствовал дуновение грусти — смертельную усталость. Я остановился, прислонился к перилам — моя кровь стучала в жилах — я смотрел на пылающие облака над сине-чёрным фьордом. Мои друзья ушли, я остался один, дрожа от страха. И я услышал бесконечный, пронзительный крик природы». Это не галлюцинация. Это момент экзистенциального ужаса, который Мунк запечатлел с хирургической точностью. Он не изображал человека, который кричит. Он изобразил челове-

ка, который слышит крик. И этот крик — внутри. Мунк прожил долгую жизнь — восемьдесят лет. И почти всё это время он работал. Писал, гравировал по дереву, делал литографии, офорты. Он создал «Фриз жизни» — цикл картин о любви, страхе, ревности, смерти. В него вошли «Танец жизни», «Мадонна», «Вампир», «Ревность» и, конечно, «Крик». В отличие от Ван Гога, который умер в нищете, Мунк дожил до признания. Его называли «отцом экспрессионизма». Нацисты объявили его искусство «дегенеративным» и сняли с выставок 82 его работы. Мунк не бежал из Норвегии, хотя мог. Он замкнулся в своём доме в Эккели, под Осло, и работал в одиночестве. Пил. Боялся женщин. Боялся жениться. Боялся передать своё безумие детям. В последние годы жизни, в 1940-х, к нему пришла неожиданная поздняя радость. Как пишет биограф, пожелание Луизы Шифлер исполнилось: 1942 и 1943 годы действительно были счастливыми для Мунка как художника. Случилось это не в последнюю очередь благодаря его «последней модели» — студентке, которая впоследствии попросила не упоминать её имени. Она изучала юриспруденцию, и ей нужны были деньги. Весной 1942 года она постучалась в дверь Мунка и предложила свои услуги в качестве натурщицы. Мунк согласился и написал ряд картин, по большей части эскизов, с этой юной особы, а также несколько изящных, стремительно набросанных акварельных ню. Закончил он только одну картину — «Флирт в парке». Восьмидесятилетний художник, который

всю жизнь боялся женской близости, нашёл утешение в работе с юной моделью. Не в любви — в искусстве. Но самыми сильными своими моделями Мунк считал тех, кого знал с молодости. Биргит была его натурщицей до начала 1930-х годов. Биограф пишет: «Наверно, лучшим её изображением следует признать гравюру по дереву, сделанную Мунком, скорее всего, в 1930 году и известную под названием „Готическая девушка“. Это вообще одна из лучших его графических работ». Мунк умел видеть в человеке не черты, а состояние. «Готическая девушка» — это не портрет. Это тревога, застывшая в дереве. За несколько лет до смерти Мунк составил завещание. Оно было простым, на одну машинописную страницу. Сестре Ингер — 100 000 крон и право выбрать 100 графических работ. Андреа — 40 000 крон. Фонду наследников малоимущих художников — 30 000 крон. «Остальное — картины, рисунки, ксилографии, литографии, офорты, а также литографические камни, деревянные и медные формы — передавалось коммуне Осло, которой отошло также всё литературное наследие Мунка; решение же о его публикации оставлялось „на усмотрение экспертов“». Коммуна построила Музей Мунка, который открылся в 1963 году — к столетию художника. Биограф пишет, что Мунк завещал всё городу не из ненависти и не из страха. Скорее из «мальчишеского желания подчеркнуть своё первенство и добиться должного почтения к своему искусству». Он хотел, чтобы «Фриз жизни» был представлен как целое — как огромный

роман в картинах. Эдвард Мунк умер 23 января 1944 года в своём доме в Эккели, за год до окончания войны. Норвегия была оккупирована нацистами. Его картины прятали друзья. Он уходил медленно, после воспаления лёгких. Последние слова, записанные сиделкой: «Я не боюсь. Я только очень устал». След Мунка — это след человека, который научил мир слышать собственный страх. До него тревога была частным делом. После него — публичным. Каждый раз, когда вы видите рекламный плакат с разорванным лицом, кадр из хоррора, где герой зажимает уши, или смайлик ## в сообщении — вы видите наследство Мунка. Его «Крик» стал универсальным символом невыразимой боли. Но сам Мунк был не только криком. Он был тишиной. Он был работой. Он был восьмидесятилетним стариком, который рисовал студентку, пришедшую за деньгами, и находил в этом счастье. «Объяснить картину невозможно», — говорил он. Но он и не объяснял. Он показывал. И мы до сих пор смотрим.

Булгаков: дьяволиада, морфий и Понтий Пилат

Михаил Булгаков — самый загадочный русский писатель XX века. При жизни его травили критики, запрещали пьесы, не печатали романы. Он умер в 1940 году, не зная, что «Мастер и Маргарита» станет главным романом столетия для миллионов читателей. Он был врачом, морфинистом, театральным драматургом, человеком, который разговаривал со Сталиным по телефону и не побоялся отказать ему в переезде в МХАТ. Его жизнь — это дьяволиада, написанная им самим. И её главный герой — не Воланд, не Мастер, не Иешуа. А сам Булгаков, который смотрел на советскую Москву 1920-х годов и видел в ней сцену для вечной битвы добра со злом, где зло всегда смешно, а добро — всегда обречено. Он родился в 1891 году в Киеве, в семье профессора Духовной академии. Учился на медицинском факультете. В 1916 году, во время Первой мировой войны, работал земским врачом в Смоленской губернии — вёл приёмы, оперировал, боролся с эпидемиями. Именно тогда он попробовал морфий. Врачи кололи его, чтобы снять боль после дифтерита. Булгаков быстро подсел. Потом пытался бросить — и описывал этот ад в рассказе «Морфий», который стал одной из самых страшных исповедей в русской литературе. Его герой, доктор

Поляков, ведёт дневник: «Первая минута: ощущение прикосновения к шее. Это прикосновение становится тёплым и расширяется. Во вторую минуту внезапно проходит холодная волна под ложечкой, а вслед за этим начинается необыкновенное прояснение мыслей и взрыв работоспособности. Абсолютно все неприятные ощущения прекращаются. Это высшая точка проявления духовной силы человека. И если бы я не был испорчен медицинским образованием, я бы сказал, что нормально человек может работать только после укола морфием». Булгаков знал, о чём писал. Он прошёл через ломку, через ложь близким, через «я знаю: это смесь дьявола с моей кровью». И через страшное признание: «У морфиниста есть одно счастье, которое у него никто не может отнять, — способность проводить жизнь в полном одиночестве. А одиночество — это важные, значительные мысли, это созерцание, спокойствие, мудрость...» Но он сумел бросить. В 1920-х, переехав в Москву, он больше не кололся. Но опыт зависимости навсегда остался в нём — как знание бездны, куда может уйти человек. И как понимание того, что «предыдущие строки написаны во время воздержания, и в них много несправедливого». Это умение пересматривать свои же слова — одна из главных черт Булгакова. Москва 1920-х годов встретила его голодом, коммуналками и литературной травлей. Он писал фельетоны для газет, потом повести — «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце». Последнюю запретили сразу. Прототип Шарикова — выскочка, ко-

торый становится чиновником и начинает командовать жизнями, — был слишком узнаваем. Булгакову сказали: «Вы не можете так писать о революции». Он молчал. И продолжал писать. В 1925 году начал «Белую гвардию» — роман о гражданской войне в Киеве, о том, как рушится мир, когда брат идёт на брата. Роман напечатали с купюрами, пьесу «Дни Турбиных» поставили во МХАТе — и она имела бешеный успех. Сталин ходил на неё пятнадцать раз. Но критика называла Булгакова «белогвардейским отродьем». Он отвечал молчанием и новыми рукописями. В 1928 году он начал писать роман, который закончил через двенадцать лет, переписывал восемь раз, сжигал и восстанавливал по памяти. «Мастер и Маргарита» — это не просто роман о дьяволе в Москве. Это роман о власти, страхе, любви и трусости. Воланд со своей свитой приезжает в столицу СССР, чтобы наказать бюрократов, доносчиков и взяточников. Но главная тема романа — не Воланд. Главная тема — Понтий Пилат, прокуратор Иудеи, который послал на смерть философа Иешуа Га-Ноцри, потому что испугался. Потому что трусость — самый страшный грех. Булгаков вложил в уста Воланда фразу, которая стала визитной карточкой романа: «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже разлила. Так что заседание не состоится». Это магический реализм высшей пробы: судьба мира решается из-за разлитого масла, а дьявол говорит шёпотом, на кухне. В том же романе есть другая страшная фраза: «...самый страшный

гнев, гнев бессилия». Это о Пилате, который не может спасти Иешуа. Это о Мастере, который не может опубликовать свой роман. Это о самом Булгакове, который пишет в стол, зная, что при жизни ничего не увидит. Он был не один. Рядом с ним — Елена Сергеевна Булгакова, третья жена, его Маргарита. Она переписывала рукописи, хранила архивы, после его смерти добилаcь публикации романа. О муже она говорила: «Это совершенно особый писатель, хотя литература 20-х годов у нас была очень талантлива. Необычайный взлёт был у русской литературы. И среди всех был Булгаков, причём среди этого большого созвездия он стоял как-то в стороне по своей необычности, необычности темы, необычности языка, взгляда, юмора: всего того, что, собственно, определяет писателя». Друг и соратник, театровед Павел Марков, добавлял: «Он был, конечно, очень умён, дьявольски умён и поразительно наблюдателен не только в литературе, но и в жизни. И уж, конечно, его юмор не всегда можно было назвать безобидным — не потому, что Булгаков исходил из желания кого-либо унижить (это было в коренном противоречии с его сущностью), но его юмор порой принимал, так сказать, разоблачительный характер, зачастую вырастая до философского сарказма». И ещё: «Булгаков смотрел в суть человека и зорко подмечал не только внешние его повадки, гиперболизируя их в немыслимую, но вполне вероятную характерность, но, самое главное, — он вникал в психологическую сущность человека. В самые горькие минуты жизни

он не терял дара ей удивляться, любил удивляться...» Константин Паустовский, который знал Булгакова по Киеву и Москве, вспоминал о его работоспособности: «Лёгкость работы Булгакова поражала всех. Это та же лёгкость, с какой юный Чехов мог написать рассказ о любой вещи, на которой остановился его взгляд, — чернильнице, вихрастом мальчишке, разбитой бутылке. Это — брызжащий через край поток воображения». Булгаков работал как одержимый, даже когда был смертельно болен (в 1939 году у него развилась тяжёлая почечная недостаточность на фоне нефросклероза — наследственной болезни почек). Он диктовал правки Елене Сергеевне до последнего дня. 10 марта 1940 года он умер. Ему было сорок восемь лет. След Булгакова — это след человека, который показал, что сатира может быть философией, а дьявол — не страшным, а смешным и справедливым. «Мастера и Маргариту» впервые напечатали в 1966–1967 годах, через двадцать шесть лет после смерти автора. Книгу передавали из рук в руки, перепечатывали на машинках, цитировали шёпотом. Для советского читателя она стала откровением: оказывается, можно смеяться над страхом. Оказывается, Понтий Пилат — это не древний исторический персонаж, а любой чиновник, который боится принять решение. Оказывается, дьявол — это не враг, а иногда единственный, кто восстанавливает справедливость.

Врубель: демоны, радужная плёнка и клиника

Михаил Врубель смотрел на мир так, как никто до него и никто после. Он видел грани там, где другие видели гладкость. Он видел демонов там, где другие видели пустоту. И он платил за это зрение — сначала репутацией, потом рассудком, потом жизнью. Сегодня его картины висят в главных залах Третьяковки и Русского музея, а при жизни его травили критики, называли «дегенератом» и «шизофреником». Врубель не был ни тем, ни другим в медицинском смысле. Он был художником, который отказался смотреть как все. И это оказалось болезнью — для времени, которое не было готово.

Он родился в 1856 году в Омске, в семье военного юриста. Детство — переезды, казармы, одиночество. Рано потерял мать. Отец женился снова, и мачеха, пианистка, заметила в мальчике музыкальный дар. Но Врубель выбрал живопись. Учился в Петербургской Академии художеств — блестяще, легко, с ленцой. Преподаватели считали его талантливым лентяем, который мог больше, но не хотел. На самом деле он просто искал свой язык. И нашёл его в Византии.

В 1884 году искусствовед Адриан Прахов пригласил Врубеля в Киев — восстанавливать фрески Кирилловской церк-

ви. Это была командировка, которая изменила всё. Врубель увидел византийскую мозаику, золотые фоны, строгие лики святых. И влюбился. Из Киева он написал Прахову: «Был я в Торчелло, радостно шевельнулось на сердце — родная, как есть, Византия. Посмейтесь над человеком, находящимся в стране Тициана. Что же делать: я и чай здесь пью больше для сердца, чем для желудка». Он пил чай для сердца. Это формула всего Врубеля. Он искал не технику, не моду, не признание. Он искал то, что заставит сердце шевелиться. И нашёл это в древних мозаиках, в резких линиях, в плоскостном письме, которое позже назовут «врубелевским мазком» — крупным, нервным, будто рубленным топором.

Но настоящий взрыв случился позже, в Москве, в усадьбе Абрамцево, куда Врубеля пригласил меценат Савва Мамонтов. Абрамцево было местом сбора русских гениев — Репин, Васнецов, Серов, Коровин. Врубель оказался среди них чужим. Он не писал «былинных» богатырей и не иллюстрировал народные сказки в том духе, какого ждали. Он сделал нечто странное: демона. «Демон сидящий» — юноша с нечеловеческими глазами, сплетёнными пальцами, на фоне заката, который похож на пожар. Это не дьявол, не сатана. Это тоска, которая не знает выхода. Это ум, который заперт сам в себе. Врубель писал демона не как злого духа, а как падшего ангела, который помнит небо и не может вернуться. Это был автопортрет. И все это видели. Критики ополчились с дикой яростью. Врубеля называли «декадентским вырождением»,

«душевнобольным», «претенциозным безумцем». Он не отвечал. Он работал.

За десять лет, с 1890 по 1900, Врубель создал главные вещи: «Демона сидящего», «Демона летящего», «Демона поверженного», «Пана», «Царевну-Лебедь», «Сирень», «К ночи». Он работал как одержимый — по шестнадцать часов в сутки, переписывал одно и то же по двадцать раз. Его мазок становился всё жёстче, цвета — всё нереальнее. Радужная плёнка — его фирменный приём — появляется именно тогда: иризация, перелив, как на крыле стрекозы или на луже бензина. Он писал не то, что видел, а то, что видел между реальностью и бредом.

В 1901 году у него родился сын Савва. Ребёнок появился на свет с заячьей губой — уродством, которое Врубель воспринял как проклятие. Он начал пить, скандалить, ломать вещи. В 1902 году он написал «Демона поверженного» — картину, которую переписывал даже на выставке, прямо в зале, поднимаясь на стремянку, меняя лицо демона каждое утро. Посетители приходили и видели новый вариант. Художники шептались. Критики писали, что это конец.

Врубель написал письмо Савве Мамонтову. В нём — голос человека, который ещё держится: «Пора убедиться, что только труд и умелость дают человеку цену вопреки даже его прямым намерениям; вопреки же его намерениям он и заявит себя в труде, лишённом искательных внушений. И когда мы ополчились против этой истины? Когда все отрасли род-

ной жизни вопиют, когда всё зовёт вернуться к повседневной арифметике, к простому подсчёту сил. Эта истина впервые засверкала, когда об руку с ней человек вышел из пещеры в историю». Труд и умелость. Не вдохновение, не гений, не припадок. Арифметика. Простой подсчёт сил. Врубель боролся. Но арифметика переставала работать.

В 1902 году его поместили в психиатрическую клинику. В моменты просветления художник узнавал окружающих, общался с ними, пытался рисовать. Уже во время болезни он создал полотна «Шестикрылый серафим», «Роза в стакане», «Жемчужину» — маленький шедевр, сделанный почти вслепую. В 1906 году Врубель ослеп. Последние годы жизни он провёл на попечении жены и старшей сестры. Умер 14 апреля 1910 года в клинике, в полной темноте. Перед смертью сказал: «Я больше не могу работать». Это было его последним словом. Не «прощайте», не «больно». «Я больше не могу работать».

Но до того, как всё рухнуло, был ещё молодой Врубель. Тот, кто писал сёстрам длинные, ироничные, умные письма. В 1873 году, ещё студентом, он написал сестре Анне из Одессы: «Более масляного письма мне удаются фантазии карандашом, на достоинство которых мне указал один недавний наш знакомый Клименко, большой знаток в искусствах, весельчак и, что нераздельно в русском человеке с эстетическими склонностями, порядочный гуляка; это последнее и ещё кое-что не нравится многим, в том числе и мне. Но не

знаю, как тебе, а мне кажется, что моральная сторона в человеке не держит ни в какой зависимости эстетическую: Рафаэль и Дольче были далеко не возвышенными любителями прекрасного пола, а между тем никто не воображал и не писал таких идеально-чистых мадонн и святых. Рассуждая таким образом, я решил верить в его эстетическую критику, тем более что он критикует не так, как у нас берётся критиковать произведения искусства большинство, — на основании вкуса, о неосновательности коего критериума гласит поговорка: „О вкусах не спорят“...». Ему было семнадцать. Он уже знал главное: мораль и эстетика — разные вещи. Грязный человек может написать чистую мадонну. Грешник — святого. Это знание спасло его от лицемерия.

След Врубеля странный и неочевидный. Он не создал школы, у него почти нет прямых учеников. Но без него не было бы русского символизма. Без него не было бы «Авроры» Лентулова, «Чёрного квадрата» Малевича (который спорил с Врубелем через всю жизнь), «Купания красного коня» Петрова-Водкина. Он научил русское искусство не бояться деформации, не бояться выглядеть «неправильно».

А ещё — он стал персонажем. Сергей Эйзенштейн хотел снимать о нём фильм. Владимир Набоков оставил его след в «Даре». Врубелевский мазок живёт в современной анимации — от «Сказки о царе Салтане» до «Ёжика в тумане». И конечно, демон. Врубелевский демон — не лермонтовский, не библейский. Это художник, который не может закончить

картину. Это человек, который видит слишком много. Это сам Врубель, сидящий на корточках перед «Демоном поверженным» в выставочном зале, с кистью в руке, с безумными глазами, переписывающий лицо в шестой раз за утро. Он не закончил. Он не мог закончить. Потому что демон — это и есть незаконченность.

Чайковский: музыка боли и танца

Пётр Ильич Чайковский — самый исполняемый русский композитор в мире. Его мелодии знают те, кто никогда не был в опере и не открывал нотную тетрадь. Первый концерт для фортепиано с оркестром, «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» — это не просто музыка. Это глобальный бренд русской грусти. Но за каждым вальсом и каждой арией стоит человек, который ненавидел свою жизнь почти так же сильно, как любил музыку. Чайковский был гением, который боялся собственной тени. Он боялся разоблачения (его гомосексуальность в царской России означала ссылку или тюрьму), боялся провала, боялся смерти, боялся, что его музыка — пустышка. И при этом он написал «Патетическую» симфонию — предсмертное письмо, которое слушают уже полтора века.

Начнём с самого странного романа в истории музыки. В 1876 году богатая вдова Надежда фон Мекк написала Чайковскому письмо. Она обожала его музыку, хотела поддержать материально и попросила разрешения присылать ему ежегодную субсидию в 6 000 рублей (огромные деньги). Условие было одно: они никогда не встретятся. Только письма. Только переписка. И Чайковский согласился. Четырнадцать лет, 1 200 писем — это самый подробный дневник композитора, который у нас есть. Он писал ей о самом со-

кровенном. В том числе о смерти матери. 23 ноября 1877 года он признался: «Я, несмотря на победоносную силу моих убеждений, никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда и что уж никогда мне не придётся сказать ей, что после 23 лет разлуки я всё так же люблю её... Мать моя скончалась в 1854 году от холеры. Она была превосходная, умная и страстно любившая своих детей женщина». Травма ранней потери матери — это нота, которая звучит во всей его музыке. В «Патетической» симфонии, в арии Ленского, в финале «Пиковой дамы». Он всю жизнь искал материнскую фигуру и нашёл её в женщине, с которой никогда не встретился.

Переписка с фон Мекк была не только исповедью, но и терапией. Он рассказывал ей о пустяках — и о катастрофах. 7 марта 1879 года из Берлина: «Из всего, что я видел в Берлине, всего более мне понравился здешний аквариум. Вчера я присутствовал при кормлении крокодилов, а сегодня будет кормление змей и удавов, и мне хотелось бы сходить и посмотреть, но я боюсь впечатления, производимого удавами, когда им дают живых кроликов. Однажды мне случилось это видеть, и зрелище это произвело на меня ужасное впечатление. Если Вы остановитесь в Берлине, посетите аквариум, милый друг!» Этот страх перед жестокостью — не случайность. Чайковский был физически неспособен видеть страдание. Его музыка, при всей её трагичности, никогда не бы-

вает жестокой. Даже смерть Ленского в «Онегине» звучит как прощание, а не как пытка.

А потом случилось убийство царя Александра II. 1 марта 1881 года народовольцы бросили бомбу в карету. Чайковский был за границей. 3 марта он написал фон Мекк: «Ко мне явился один русский знакомый моряк, сообщивший страшное известие о трагической смерти государя. Известие это так поразило меня, что я едва не заболел. В такие ужасные минуты всенародного бедствия, при таких позорящих Россию случаях тяжело находиться на чужбине. Хотелось перелететь в Россию, узнать подробности, быть в среде своих, принять участие в сочувственных демонстрациях новому государю и вместе с другими вопить о мщении. Неужели и на этот раз не будет вырвана с корнем отвратительная язва нашей политической жизни? Ужасно подумать, что, быть может, последняя катастрофа ещё не эпилог всей этой трагедии». Чайковский был монархистом. Не потому что верил в царя, а потому что боялся хаоса. Для него Россия держалась на порядке — даже если этот порядок был жестоким. Музыка была его порядком. Политика — ужасом.

После убийства царя Чайковский оказался в тяжёлом финансовом положении. Фон Мекк помогала, но денег всё равно не хватало. И тогда он сделал невероятное — написал Константину Победоносцеву, обер-прокурору Святейшего синода, человеку, который позже станет серым кардиналом империи. 19 мая 1881 года: «И вот меня осенила мысль дерз-

нуть просить государя, чтобы он повелел из казённых сумм выдать мне три тысячи рублей серебром заимообразно, то есть так, чтобы долг мой казне постепенно погашался причитающейся мне из Дирекции императорских театров поспектакльной платой». Он просил у государства в долг. Как простой чиновник. Это письмо — лучшее доказательство того, что Чайковский никогда не считал себя гением. Он считал себя ремесленником, который должен платить по счетам.

И при этом он мог быть смешным, человечным, почти гротескным. 9 марта 1892 года он написал своему издателю Петру Юргенсону: «Голубчик! Потрудись распорядиться, чтобы в таможне получили 24 бутылки превосходнейшей водки, посланной мне гофратом Поллини. Боюсь, что придётся чертову сумму по тарифу заплатить, но делать нечего». Двадцать четыре бутылки водки. Чайковский пил много, но не был алкоголиком. Он пил, чтобы снять тревогу. Тревога была его постоянным состоянием.

Кульминацией всей жизни стала Шестая симфония, «Патетическая». Он написал её в 1893 году, за несколько месяцев до смерти. Это музыка, которая начинается с вздоха и заканчивается тишиной. Последняя часть — не финал, не победный аккорд, а медленное угасание. Виолончели опускаются всё ниже, ниже, ниже — и замолкают. Чайковский дирижировал премьерой за девять дней до смерти. Публика не поняла. Они ждали привычного бравурного финала, а получили похоронный марш. Критики писали, что симфония

«мрачная и невнятная». Чайковский молчал. Он знал, что это его прощание.

6 ноября 1893 года он умер. Официально — от холеры, выпив сырой воды в ресторане. Но существует версия, что это было самоубийство: он выпил мышьяк по приговору «суда чести» выпускников Училища правоведения, которые узнали о его романе с племянником и потребовали, чтобы он ушёл, чтобы не позорить учебное заведение. Документов нет. Только слухи и письма. Но «Патетическая» симфония — это документ. Она звучит как человек, который принял решение.

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.