

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

**Н. Л. Нагибина,  
Н. Г. Артемцева, Т. Н. Грекова**

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА:  
ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

*Учебное пособие*

Издательство Московского гуманитарного университета  
2005

ББК 88.4  
Н 16

Рецензенты:

*И. И. Ильясов*, доктор психологических наук,  
заслуженный профессор МГУ им. М. В. Ломоносова  
*К. А. Абульханова*, действительный член РАО, профессор,  
зав. лабораторией психологии личности ИП РАН  
Ю. Н. Олейник, кандидат психологических наук, зав. кафедрой общей  
психологии и истории психологии МосГУ

Авторы:

*Н. Л. Нагибина*, доктор психологических наук,  
профессор МосГУ,  
*Н. Г. Артемцева*, кандидат психологических наук,  
научный сотрудник ИП РАН, доцент МосГУ,  
*Т. Н. Грекова*, кандидат психологических наук, доцент МГУДТ

Рисунки *А. В. Миронычевой*

**Нагибина Н. Л. и др.**

Н 16 Психология искусства: типологический подход: Учебное  
пособие / Н. Л. Нагибина, Н. Г. Артемцева, Т. Н. Грекова. М.:  
Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005. — 240 с.

ISBN 5-98079-069-1

В предлагаемом учебном пособии представлена оригинальная концепция исследования индивидуальных особенностей творческих личностей — известных писателей, поэтов, музыкантов, художников. Рассмотрен широкий круг вопросов, связанных с формированием специальных способностей.

В нем предложена авторская модель (Н. Л. Нагибина) системно-типологического подхода в психологии искусства, проект изучения стилевых особенностей творчества в контексте обусловленности их психологическим типом творца.

Авторам удалось в строгие рамки учебника вместить огромный пласт искусствоведческого материала, что очень важно для гуманитарного развития студентов.

Учебное пособие предназначено для студентов факультетов психологии и искусствоведения.

**ББК 88.4**

© Нагибина Н. Л. (темы 2–6, 8, 9, 11–13,  
сводная таблица), 2005

© Артемцева Н. Г. (темы 1, 2, 10, 13, 15, 16, 18), 2005

© Грекова Т. Н. (темы 2, 3, 7, 14, 17), 2005

© Московский гуманитарный университет, 2005

ISBN 5-98079-069-1

## Тема 1

# ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОЛОГИЮ ИСКУССТВА

Психология искусства никогда не относилась к числу основных разделов или областей психологии. Многие психологи даже не принимают ее всерьез. Тем не менее последние два-три десятилетия интерес к психологии искусства явно возрастает, что связано, видимо, с общим интересом к личности и сфере человеческого духа.

Об искусстве написано и продолжает писаться очень много — философами, педагогами, психологами, искусствоведами и пр. Эксплицитные или имплицитные теории искусства, содержащиеся в этих работах, весьма разнообразны и многочисленны.

Первые специальные работы по психологии искусства сразу же обнаружили свой междисциплинарный характер. Естественно, что не все школы и направления психологической науки одинаково близки к разработке проблем психологии искусства. Особое значение для эстетико-психологического анализа имеют как минимум три направления. Это ассоциативная психология, изучающая способы соединения представлений по определенным правилам. В свое время вклад в становление ассоциативной психологии внес еще Аристотель, писавший о том, что представления соединяются по принципам смежности, сходства и контрасту. Ассоциативная психология важна для изучения механизмов художественного восприятия, изучения принципов взаимодействия образной системы художественного текста. Существенное значение для художественно-эстетических исследований имеет гештальтпсихология — направление, разрабатывающее природу психики человека с позиций теории целостности. Выявление единства действия осознаваемых и безотчетных стимулов, типов личностей и темпераментов напрямую связано с изучением психологического своеобразия фигуры художника. И, наконец, чрезвычайно важную роль представляют разработки теории бессознательного, проливающей свет на малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия.

Значительным этапом в развитии отечественной психологии искусства явилась деятельность так называемой Харьковской

психологической школы, основоположником которой выступил А. А. Потебня (1835–1891).

Потебня уделял много внимания и изучению психологии художественного восприятия, отмечая, как всякий раз что-то меняется в самой мысли, когда она входит в сознание. К числу продуктивных необходимо отнести разработанный им механизм апперцепции, раскрывающий роль объективных и субъективных факторов в процессе восприятия. У Потебни было немало последователей, к числу которых относится Д. Н. Овсяннико-Куликовский, создавший ряд трудов по психологии творчества.

Заметное влияние на развитие интереса к психологии художественного творчества оказал Н. А. Бердяев. Главный пафос теории творчества Бердяева — в отстаивании права человека на индивидуальность, самобытность. Он высоко оценивает те типы творчества, которые всячески стимулируют внутреннюю активность человека, развивают его индивидуальное самосознание.

Существенной вехой в развитии психологической проблематики искусства явилось творчество Л. С. Выготского (1896–1934). Основные работы по психологии искусства Выготский создал в 20–30-е годы. Большинство из них были изданы под названием «Психология искусства» только в 1968 г. Особенность художественно- психологического анализа Выготского состоит в тщательном изучении разных аспектов психологии художественного текста.

Ключ к пониманию подхода Выготского дал Эльконин, охарактеризовав Выготского как основоположника «неклассической психологии — психологии, которая представляет собой науку о том, как из объективного мира искусства, из мира орудий производства, из мира всей промышленности рождается и возникает субъективный мир человека». Своеобразие этого подхода состоит, согласно Эльконину, в том, что «первичные формы аффективно-смысловых образований человеческого сознания существуют вне каждого отдельного человека, существуют в человеческом обществе в виде произведений искусств или в других каких-либо материальных творениях людей...».

Во многом схожее понимание развивал позднее, хотя и в несколько ином контексте, М. Мамардашвили. Он говорил: «Большая часть человека — вне его».

Нужна психология искусств, а затем психология искусства (конкретного). Психология искусств призвана установить наиболее общие закономерности всех видов художественной деятельности, раскрыть механизмы становления личности человека-творца, проанализировать различные формы воздействия искусств на человека (Ананьев).

Встает закономерный вопрос о специфике психологического подхода к искусству, с одной стороны, и о критериях психологического теоретизирования на темы искусства — с другой.

Изучение произведения как такового не входит в традиционный круг интересов психологии. Однако если мы обратимся к «Психологии искусства» Выготского, то найдем в ней в первую очередь анализ именно самих произведений.

Таким образом, **психологию искусства** можно определить как раздел общей психологии, изучающей процессы создания и восприятия произведений искусства, а также сами произведения под углом зрения объективированных в их структуре приемов и средств воздействия на воспринимающего.

Что же понимать под искусством?

**Искусство** — 1. Творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах. Одна из форм общественного сознания. 2. Умение, мастерство, знание, дело. 3. Самое дело, требующее такого умения, мастерства (Ожегов).

**Искусство** — знание, умение, развитая навыком или учением способность, мастерство, требующее большого умения и вкуса (Даль).

Объективных критериев, где проходит граница между настоящим искусством и его суррогатом, нет. С другой стороны, как показали специальные экспериментальные исследования, большую роль в приписывании объекту статуса произведения искусства играет общая ситуация и установка, создаваемая по отношению к тому или другому продукту творчества. Например, один и тот же фрагмент компьютерной программы предьявлялся одной группе как собственно фрагмент, а другой — как отрывок авангардистского стихотворения. Соответственно, совершенно разными были и характеристики этого фрагмента, и отношение к нему в обеих группах.

Мы вслед за Дмитрием Алексеевичем Леонтьевым считаем единственно возможным для психолога расширительное толко-

вание искусства, включающее в это понятие все, подает себя как искусство, выступает под именем искусства.

Специфика психологии искусства по отношению к другим изучающим искусство дисциплинам заключается не только в ее предмете, но и в методах. Сильная сторона психологии в изучении искусства состоит во владении экспериментальной методологией и возможности строить свои концепции на основе не только теоретических соображений и данных самонаблюдения, но также и экспериментально полученных факторов. Именно психологии доступно изучение конкретных частных механизмов и тонких индивидуальных различий в восприятии и воздействии искусства.

Можно выделить такие подходы к изучению психологии искусства:

— искусствоцентрический. В центре внимания находится произведение искусства как молчащий сфинкс, а вокруг мечутся воспринимающие, желающие заставить этого сфинкса заговорить. Наиболее развитым это удастся, а другие оказываются лишенными этого источника эстетического удовлетворения. Очевидно, что такой подход неспособен описать ситуацию реального взаимодействия произведения искусства и личности;

— теоретико-нормативный. Исходит из нормативной модели полноценного, адекватного, развитого типа эстетического восприятия. Здесь главное — насколько процесс восприятия близок к эталонному, предусмотренному теоретической моделью. Такой подход уводит исследователя от качественного анализа индивидуального своеобразия различных вариантов взаимодействия личности и произведения искусства;

— механистический подход, в основном развиваемый на Западе, рассматривает восприятие искусства как результат механического функционирования неких интрапсихических механизмов, а не активности самой личности. Личности отводится пассивная роль;

— когнитивно-аффективный подход связывает искусство с эмоциональной сферой человека: эмоции, «работающие» в искусстве, отличаются от других эмоций тем, что они сублимированные;

— деятельностный подход (Д. А. Леонтьев) рассматривает искусство как механизм трансляции смыслов;

— системно-типологический подход (Н. Л. Нагибина) в психологии искусства выдвигает на первое место фигуру творца.

## Тема 2 СПЕЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ

### Способности и музыкальное восприятие

Со времени официального существования психологии как науки проблема музыкальности и музыкальных способностей не перестает терять остроты и актуальности.

Что такое музыкальность? Является ли она единым свойством, не сводящимся к сумме отдельных способностей, или же состоит из множества отдельных не связанных между собой компонентов? В какой степени поддаются музыкальные способности развитию? Эти вопросы являются ключевыми для музыкальной психологии.

В настоящее время большинство теоретиков и экспериментаторов считают музыкальность структурным образованием, в котором можно выделить отдельные не сводимые друг к другу способности. Причем «анализ музыкальности должен идти по пути вычленения отдельных музыкальных способностей и установления взаимоотношений между ними», считает Б. М. Теплов.

К данному моменту развития музыкальной психологии существует огромный ряд самых разнообразных классификаций музыкальных способностей (С. Seashore, J. Kries, Б. М. Теплов и др.).

Рассмотрим наиболее распространенные классификации.

Одной из всеобъемлющих и дифференцированных является, на наш взгляд, классификация Карла Сисшора, который выделяет 25 музыкальных способностей. Классифицирует он их следующим образом:

#### **I. Музыкальные ощущения и восприятия.**

А. Простые формы ощущений:

1. Чувство высоты звука.
2. Чувство интенсивности звука.
3. Чувство времени.
4. Чувство протяженности звука.

Б. Сложные формы восприятия:

5. Чувство ритма.
6. Чувство тембра.
7. Чувство объемности звука.
8. Чувство консонанса.

## **II. Музыкальное действие.**

- |                             |                                |
|-----------------------------|--------------------------------|
| 9. Контроль высоты.         | 12. Контроль ритма.            |
| 10. Контроль интенсивности. | 13. Контроль тембра.           |
| 11. Контроль времени.       | 14. Контроль объемности звука. |

## **III. Музыкальная память и музыкальное воображение.**

- |                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| 15. Слуховые представления.     | 18. Объем памяти.           |
| 16. Двигательные представления. | 19. Способности к обучению. |
| 17. Творческое воображение.     |                             |

## **IV. Музыкальный интеллект.**

20. Свободные музыкальные ассоциации.
21. Способность к музыкальной рефлексии.
22. Общая умственная одаренность.

## **V. Музыкальное чувство**

23. Музыкальный вкус.
24. Эмоциональная реакция на музыку.
25. Способность эмоционально выразить себя в музыке.

Ф. Гекер и Т. Циген в большой работе, посвященной вопросу о наследовании музыкальных дарований, исходят из признания следующих пяти компонентов музыкальной одаренности:

1) сенсорный компонент: главным образом, чувствительность к различению высоты, интенсивности и длительности звуков;

2) ретентивный компонент: память на высоту, интенсивность и длительность звуков и их комплексов;

3) синтетический компонент: восприятие гештальтов, т. е. целостных образований (мотивов, мелодий, тем, ритмических фигур);

4) моторный компонент: перенесение звукового образа на голос или инструмент;

5) идеативный компонент: установление связи между звуковыми образами и неакустическими идеями (нахождение идейного содержания музыки).

Дж. Крис, ученый-физиолог и музыкант, выделяет три главные стороны музыкальности:

1) интеллектуальную музыкальность, которая характеризуется: а) чувством ритма; б) музыкальным слухом, т. е. способностью различать высоту, интенсивность, тембр звуков; в) музыкальной памятью;



2) эмоциональную или эмоционально-эстетическую музыкальность, выражающуюся прежде всего в эмоциональной восприимчивости к музыке, в любви к музыке;

3) творческую музыкальность, в которой обнаруживается деятельность творческой фантазии, свободно изобретающего воображения.

Б. М. Теплов считал главным признаком музыкальности «переживание музыки как выражение некоторого содержания». Среди основных носителей содержания он выделил три основные музыкальные способности:

1. Ладовое чувство, т. е. способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии или чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения.

2. Способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение.

3. Музыкально-ритмическое чувство, т. е. способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его.

А. Л. Готсдинер считает, что в структуру музыкальной одаренности входят: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, музыкально-ритмическое чувство, общая и музыкальная память и психомоторные способности. При этом он подчеркивает, что неповторимое сочетание музыкальных способностей с темпераментом, характером и интеллектуальными особенностями личности образует уникальную индивидуальность музыканта.

Как видно из перечисленных выше классификаций, наряду с элементарными музыкальными способностями авторы обязательно вводят либо в качестве особого компонента, либо как объединяющую (Теплов) способность переживания музыки как некоторого содержания, музыкальное воображение или способность к рефлексии музыкального материала.

Что касается элементарных способностей — исследования психологии восприятия музыкального звука, отдельных элементов музыкальной фактуры и вообще микромира музыки — научность и детальность исследований здесь очевидна. Именно этой области исследования посвящены многочисленные труды начиная с Г. Гельмгольца и К. Штумпфа и кончая многочисленными сегодняшними исследованиями. По измерению простых музы-

кальных способностей создано огромное количество тестовых батарей. На огромных выборках — десятках и сотнях тысяч — проверена валидность и надежность тестовых измерений. (К. Сишор, Я. Квальвассер, Х. Винг, Э. Гордон и др.).

Однако в области изучения более «высоких» музыкальных способностей (музыкального интеллекта, способности к музыкальной рефлексии и др.) чрезвычайно мало работ, да и они характеризуются скорее наукообразностью, чем научностью, существует огромный разброс выводов и данных. Приведем в пример тесты К. Сишора. Под «свободными музыкальными ассоциациями» Сишор понимает количество музыкальных представлений и понятий, возникающих у человека при так называемом свободном течении представлений. В ответ на заданное слово испытуемый должен возможно скорее произнести десять первых пришедших ему на ум слов; подсчитывается, какое количество из них имеет отношение к музыке. Под «способностью к музыкальной рефлексии» Сишор понимает способность размышлять о всякого рода вопросах, с которыми может встретиться музыкант. Тестовые процедуры так и остались не доработанными до конца. В батарею тестов Сишора они не были включены.

Б. М. Теплов постоянно говорит об эмоциональном компоненте музыки, способности к ярким ее переживаниям, восприятию выразительного содержания. Он неоднократно подчеркивает, что при испытании музыкального слуха необходимо иметь в виду «первый» — эмоциональный его компонент. Однако Б. М. Теплов так и не дает нам критериев (кроме чисто визуального), по которым можно определить качество и меру эмоционального или содержательного (что для Теплова одно и то же) компонента музыки.

Из анализа исследований видно, что, изучая музыкальное восприятие структурно, покомпонентно, авторы теряют что-то главное. Возможно, чтобы решить проблему восприятия более грамотно, надо идти от целого, рассматривать восприятие (музыки в частности) как некоторое единство, которое, очевидно, подчинено закономерностям более высокого порядка, чем отдельные психические явления, свойства или состояния. Во главу угла следует, на наш взгляд, поставить конкретного субъекта в его специфических формах или способах взаимодействия с окружающим миром.

В 1990–1995 гг. нами было проведено исследование музыкальных способностей методом «Музыкальная пиктограмма».

Задача, которая встала перед нами в ходе исследования, — найти наиболее адекватный и оптимальный вариант выявления доминирующего способа реагирования на музыкальный материал. Методика должна быть достаточно краткой, поддающейся формализации, быть, по сути, проективной. Пиктограмма, разработанная А. Р. Лурия, дала ключ к решению проблемы метода.

**Методика.** Нами была разработана проективная методика, направленная на выявление основных стратегий решения задачи по восприятию и запоминанию музыкального материала. Пик в профильной характеристике использования стратегий определял доминирующий способ восприятия. В качестве тестовых заданий использовались отрывки (около 1 минуты) джазовой и классической музыки.

Испытуемому давалась инструкция: «Сейчас Вы прослушаете пять отрывков. Ваша задача — уловить настроение каждого отрывка и запомнить его, с тем чтобы при проверке опознать. Вы можете для себя пометить его как-то на бумаге — цветом, рисунком, словом. Ваше обозначение должно помочь Вам вспомнить отрывок».

Для обозначения музыкальных отрывков испытуемому давалась бумага и фломастеры, соответствующие восьмицветовому набору Люшера. После прослушивания пяти отрывков проводилась проверка. Случайным образом включался какой-либо отрывок, при этом он не обязательно звучал с самого начала. Испытуемый должен был определить, какой из пяти отрывков ему предъявляют.

Весь эксперимент включал три последовательные серии: серия первая — пять джазовых оркестровых отрывков, серия вторая — пять оркестровых отрывков классической музыки, серия третья — пять отрывков прелюдий И. С. Баха.

В ходе эксперимента было выделено 12 основных стратегий решения задачи. Каждая стратегия задавалась как «идеальный тип» в виде описания его существенных характеристик.

Кратко стратегии восприятия музыкального материала можно представить следующим образом:

1) Ориентация на статичный предметный образ, который по какой-либо своей характеристике напоминает испытуемому музыкальный отрывок.

Примеры: «Котик. Толстый, пушистый, как музыка». «Бетонные плиты. Тяжелые очень».

2) Ориентация на динамичный предметный образ или сверхкраткий сюжет.

Примеры: «Идет дождь». «Машина едет».

3) При восприятии музыки у испытуемого возникает краткий сюжет.

Примеры: «Ночь. Кто-то крадется». «Лес. Дед Мороз везет подарки».

4) При восприятии музыки испытуемый выстраивает достаточно развернутую сюжетную линию.

Примеры: «Раскольников. Побег от себя. Мечется. Что же, что же будет?».

«Вода. Теплоход. пляж. Рыбалка. Кокетство. Смешной случай на воде».

5) Испытуемый констатирует свое состояние.

Примеры: «Хорошо, приятно, отдых». «Энергия, ритм. Четко ощущаю движение тела».

6) При восприятии музыки возникает графический символ, характеризующий либо музыку, либо собственное состояние.

Примеры: «...Захотелось точки поставить». «///// Чисто интуитивно захотелось так обозначить».

7) Возникают ассоциации по месту, где мог слышать подобную музыку или испытывать подобное состояние.

Примеры: «Как будто в ресторане». «Купалась в деревне. Было такое же настроение. Нарисую озеро».

8) Испытуемый обращает внимание на какой-либо один музыкальный параметр.

Примеры: «Она как-то идет, потом прерывается. Громче, громче. Потом опять как-то немного прерывается». «Сначала шли чередования, а потом пошли тонкие мелодии».

9) Испытуемый фиксирует комплекс музыкальных параметров.

Примеры: «Голос, только с хрипотцой... и темп частый». «Скрипки, сопрано, восьмые».

10) Испытуемый оценивает характер и настроение самой музыки.

Примеры: «Нежная, теплая, дающая жизнь». «Староватая, комичная».

11) Испытуемый оценивает стиль музыки.

Примеры: «Латиноамериканские мотивы». «Фокстрот».

12) Оценка музыки по степени пригодности для чего-либо.

Примеры: «Не годится. Не моя музыка». «Я бы вставил в художественный фильм».

Все ответы испытуемого были отнесены к тем или иным из вышеперечисленным стратегиям. Таким образом, каждый испытуемый имел набор оценок (точной цифры не было, так как многие отрывки обозначались нами двумя, а иногда и тремя стратегиями) выполнения задания.

Следует сказать, что нами была предпринята попытка описать некую более идеальную схему. Схема классификации субъектов по доминирующему способу восприятия музыки выглядит следующим образом:

**1. Доминирует мысль.** Материалом для восприятия и запоминания являются образы действительности или объективные параметры звуковой ткани.

**2. Мысль и чувство занимают равноправные позиции.** Характер музыки порождает состояние и переходит в образ, либо объективный звуковой материал рассматривается как лучший или худший для выражения определенного настроения.

**3. Доминирует чувство.** Материалом для восприятия и запоминания являются характеристики собственного настроения и самочувствия или настроения самой музыки.

При этом можно было бы выделить две шкалы — наглядно-образную и модально-аналитичную. В каждой из них можно предположить градации: по степени прорисовки сюжета — для первой, по степени конкретизации объективных параметров звуковой ткани — для второй. Две чувственных шкалы — с ориентацией на саму музыку и с ориентацией на собственное состояние — могли быть также проградированы по степени конкретизации характеристик (от предельно конкретных до представления в графическом символе).

Статистически значимые различия были получены на материале исследования испытуемых разных возрастов. Дети чаще используют наглядно-образную стратегию вместо модально-аналитической.

Отдельно исследовались показатели зависимости выполнения методики от различного стимульного материала. При сравнительном анализе результатов по отдельным шкалам различия

касались лишь чувственных шкал. Чувственные стратегии восприятия и запоминания музыки используются чаще в джазе и прелюдиях И. С. Баха.

Многочисленные проверки методики на надежность и валидность подтвердили вывод о том, что характеристика доминирующего способа реагирования на музыку является стабильной и устойчивой когнитивно-мотивационной чертой, определяющей индивидуальность субъекта.

Исследования музыкальных способностей имеют давние традиции. Классификации музыкальных способностей многочисленны и разнообразны. В основном широко изучены элементарные способности. В последнее время ощутимо возрос интерес к высшим музыкальным способностям и созданию методик их диагностики.

### **Литература**

1. Арнхейм Р. О позднем стиле // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: ИП РАН, 1997.
3. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, 1976.
4. Голубева Э. А. Способности и индивидуальность. М., 1993.
5. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология М., 1993.
6. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. М., 1977.
7. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Психологические портреты. М.: ИП РАН, 1999.
8. Нагибина Н. Л. Психология типов. Системный подход. Психодиагностические методики. Ч. 1. М.: Институт молодежи, 2000.
9. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Супертрио. Психологические портреты. Александр Ростоцкий. М.: ИП РАН, 2000.
10. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Супертрио. Психологические портреты. Алексей Кузнецов. М.: ИП РАН, 2000.
11. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Супертрио. Психологические портреты. Владимир Данилин. М.: ИП РАН, 2000.
12. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. М., 1988.
13. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избр. труды: В 2 т. Т. 1. М., 1985.
14. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М., 1997.

## Литературные способности

### Вербальный интеллект и литературные способности: зона пересечения

Литературные способности, как и остальные специальные способности, имеют свои особенности. В первую очередь к ним относится направленность интеллекта в сферу общих гуманитарных способностей — вербальный интеллект. Составляющими вербального интеллекта являются познавательный интерес и обостренная восприимчивость к языку; умение связывать слово и его значение с внутренними переживаниями; высокая чувствительность на восприятие окружающего мира (природы и людей); развитое воображение, которое начинает выполнять регулирующую функцию и подчинять восприятие возникающим художественным замыслам, дорисовывать то, что было за пределами воспринимаемого; ассоциативность мышления, синтетичность памяти, чувство языка, эстетическое отношение к языку.

«Язык для поэта и тона для композитора являются чем-то гораздо большим простого средства... они не только ведут к чему-то вне их, но и сами в большой степени являются целью и... художественное создание и художественное восприятие находятся в тесной зависимости от связи материала с духом и с органической природой человека» (1, с. 591).

К литературным способностям принято относить:

- 1) острую впечатлительность;
- 2) эмоциональную отзывчивость на людей и природу;
- 3) развитое эстетическое чувство (отбор типичных, существенных, выразительных впечатлений);
- 4) легкость образования ассоциаций между словами и образами (слуховыми, зрительными, обонятельными) представлений;
- 5) художественную наблюдательность как свойство личности, профессионально значимое для писателя;
- 6) чувствительность к ритмизации языковой ткани;
- 7) особую организацию душевной жизни;
- 8) способность переживать впечатление, вызванное словом, сильнее, чем впечатление, вызванное действительностью.

## Развитие литературных способностей

Полемика о развитии литературных способностей началась с представлений древних философов об источнике поэтического дара и назначении поэта. Гомер в «Одиссее» называл рапсода певцом, вдохновленным богами или музами. Платон считал, что истинный поэт ничем не обязан самому себе, своему уму или своему старанию: его видения являются даром свыше. «Но ведь величайшие из благ, — пишет он в своем диалоге «Федр», — от неистовства в нас происходят по божественному, правда, дарованию даруемого. Но кто подходит к воротам поэзии без неистовства, музами посылаемого, будучи убежден, что он станет годным поэтом лишь благодаря ремесленной выучке, тот является поэтом несовершенно, и творчество такого здравомыслящего поэта затмевается творчеством поэта неистовствующего».

Сервантес, опровергая эту точку зрения на развитие литературных способностей, подчеркивает равное значение врожденных способностей и навыков, связанных с искусством: «Ибо справедливо было замечено, что поэтами рождаются, это значит, что поэт по призванию выходит поэтом из чрева матери... Затем я должен сказать, что прирожденный поэт, вдобавок овладевший мастерством, окажется лучше и превзойдет стихотворца, который естественно с помощью мастерства намеревается стать поэтом, и это оттого, что искусство не властно превзойти природу — оно может лишь усовершенствовать ее, меж тем как от сочетания природы с искусством и искусства с природою рождается поэт современнойший» (15, с. 134).

Современные авторы исследований психологии способностей все больше склоняются к мнению, что и научные, и художественные способности развиваются и совершенствуются в равной степени. В художественном творчестве вопрос о первичных дарованиях и об упражнении, навыке и подражании стоит так же, как и при всяком критическом познании, при всяком научном открытии. В Институте творческих проблем в Калифорнии проводилось изучение творческих личностей на больших группах известных писателей. Американские исследователи исходят при этом из утверждения, что «культурный феномен изобретения в искусстве и науке аналогичен и характеризуется одинаковыми фундаментальными психическими процессами». Так, Ф. Баррон на основе исследования 56 писателей-профессионалов, из кото-



рых 30 широко известны и в высокой степени оригинальны в своем творчестве, выделил тринадцать признаков способностей к литературному творчеству:

- 1) высокий уровень интеллекта;
- 2) склонность к интеллектуальным и познавательным темам;
- 3) красноречие, умение ясно выражать мысли;
- 4) личная независимость;
- 5) умелое пользование приемами эстетического воздействия;
- 6) продуктивность;
- 7) склонность к философским проблемам;
- 8) стремление к самовыражению;
- 9) широкий круг интересов;
- 10) оригинальность ассоциирования мыслей, неординарный процесс мышления;
- 11) интересная, привлекающая внимание личность;
- 12) честность, откровенность, искренность в общении с друзьями;
- 13) соответствие поведения этическим нормам.

Отечественные авторы (В. П. Ягункова и З. Н. Новлянская) выделили такие предпосылки к развитию литературных способностей, как впечатлительность, творческое воображение, особенности словарного запаса и легкость образования словесных ассоциаций. Впечатлительность проявляется в эстетическом отношении к действительности, чувстве сопереживания природе и человеку. Гомезо и Домашенко рассматривают ведущие и вспомогательные свойства в структуре литературных способностей: особенности творческого воображения и мышления; яркие и наглядные образы памяти; развитие эстетических чувств; чувство языка; уровни способностей (репродуктивный и творческий).

### **Системно-типологический подход к проблеме литературных способностей**

Системно-типологический подход к проблеме литературных способностей предполагает существование единого комплекса природных задатков, развивающихся на их основе литературных способностей, психофизиологических и психологических особенностей, условий развития, воспитания, средовых влияний.

При этом центральной проблемой любых способностей, в том числе и литературных, становится проблема индивидуальных различий. Личностные особенности художественного интеллекта, восприятия, памяти, мышления, ценностно-мотивационная сфера, мировоззренческие установки, творческий процесс и способ создания литературного продукта определяют индивидуальный творческий стиль поэта и писателя, его технику и язык. Базисом этого комплекса является психологический тип личности. В наших исследованиях каждый раз подтверждается выделенная нами устойчивая типологическая связь когнитивного стиля с индивидуальными особенностями литературного творчества.

### **Когнитивный стиль**

**Восприятие** прирожденного поэта или писателя отличается яркой образностью, ассоциативностью, эмоциональной окрашенностью. Для него важны все восприятия: зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые. Но для одних в большей степени доминируют зрительные, для других — слуховые, для третьих характерна синестетичность, когда зрительный образ наполняется звучанием, запахом, определенным настроением, цветом, движением, ощущением. Так, у Гюго доминировало зрительное восприятие, в силу которого ему больше всего удавались «картины для глаза». Гете обладал высокой вариативностью стратегий восприятия.

«Относительно моей способности к чувственному восприятию (sinliches Auffassungsvermögen) я так странно устроен, что удерживаю в своей памяти все очертания и формы самым резким и самым определенным образом...» (6, с. 91).

Примером синестетичности восприятия является поэзия Блока — это и живопись, и музыка, и танец, и пластика.

Одна из индивидуальных характеристик восприятия — внимание к деталям. конкретика, точность передачи реальной картины.

«Страсть наблюдать за человеком, питаемая мною еще сызмала, придала им некоторую естественность; их даже стали называть верными снимками с натуры» (7, с. 384).

«На Вас была, должно быть, полумодная шубка с черным мехом, не очень новая; маленькая шапочка, под ней громадный тяжелый зо-

лотой узел волос — ложился на воротник, тонул в меху... Вы держали платье маленькой длинной согнутой кистью руки в черной перчатке — шерстяной или лайковой. В другой руке держали муфту, и она качалась на ходу» (3, с. 529).

**Память**, как и восприятие, имеет индивидуальные различия. Чувственная доминанта памяти дает ей эмоциональное насыщение, возможность играть образами воспоминаний, трансформируя их.

«Во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Начиналось с какой-нибудь точки, и потом, мало-помалу, вырастало в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давножитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла вся забава моя». (8, с. 190).

Рациональная доминанта памяти устанавливает связь каждого явления или события с предшествующими или последующими в ряду процессов становления и развития. Такова память Толстого, Пушкина, Т. Манна, Ломоносова.

Особенности памяти Бальзака вложены в слова его литературного двойника Луи Ламбера:

«Его мозг извлекал из богатого хранилища памяти бесчисленное количество образов, которыми он питался во время своих проникновенных созерцаний.

— Когда я хочу, я опускаю на глаза вуаль. Внезапно я погружаюсь в самого себя и нахожу темную комнату, где явления природы раскрываются в более чистой форме, чем та, в которой они появились сначала перед моими внешними чувствами» (1, с. 117).

**Мышление** — важнейшая характеристика литературного творческого процесса. Писатели с действенно-практическим мышлением уделяют большое внимание описанию конкретных деталей и их возможным комбинациям. В конструирующем, логическом мышлении доминирует стремление развести детали как детали целого и подвергнуть их анализу. В интуитивном мышлении схватывается суть явления, стремление подчинить детали целому, конкретная детализация лишь уточняет первичную идею. При этом субъективность, объективность или равновесие

того и другого в мышлении накладывает свой типологический отпечаток.

«Мое мышление не отделяется от предметов, элементы предметов, созерцания входят в него и интимнейшим образом проникаются им; само мое созерцание является мышлением, мышление — созерцанием» ( Гете.)

### **Творческий стиль**

Единство художественных, когнитивных и личностных особенностей, включающих доминирующую мировоззренческую установку типологического характера определяет творческий стиль писателя и поэта. Формула «Стиль — это человек» подтверждается известными словами Флобера: «Мадам Бовари — это я». В письме к Жорж Санд Дюма — сын дает блестящую характеристику стилю и человека Дюма-отца:

«Он всегда ясен, точен, ослепителен, здоров, наивен и добр. Он никогда не проникает глубоко в человеческую душу, но у него есть инстинкт, заменяющий ему наблюдение. И какая уверенность, какое стремительное движение, какая восхитительная композиция, какая перспектива! Кто-то однажды спросил меня: «Как это получилось, что Ваш отец за всю жизнь не написал ни одной скучной строчки?» Я ответил: «Потому что ему это было бы скучно» (12, с. 345).

Авторская позиция — отношение к миру и осмысление своего назначения как писателя или поэта в этом мире:

Гете:

«Даже величайший гений не далеко бы ушел, вздумай он быть обязанным всем только самому себе». По его мнению, поэт — «одно- временно учитель, провидец, друг богов и людей» (6, с. 91).

Бальзак: «Писателю принадлежат все формы творчества; ему — стрелы иронии, ему — нежные, легкие слова; ему — театральные персонажи, ему — необъятные лабиринты сказок и вымыслов, ему — все цветы, ему — все шипы; он возлагает на себя все одежды, проникает в глубь всех сердец, испытывает все страсти, постигает все интересы. Душа писателя стремится к миру и отражает его» (1, с. 670).

Набоков:

«На мой взгляд, подлинный современный мир — это мир, созданный художником, это явившийся ему мираж. Художник не несет ника-

кой ответственности перед обществом, художник ответственен только перед самим собою» (2, с. 170).

Эти примеры подтверждают связь особенностей психологического типа с творческим стилем автора.

### **Литература**

1. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970.
2. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокый король. М., 2002.
3. Блок А. Избранное. М, 1994.
4. Бердяев Н. Самопознание. М., 1991.
5. Валери П. Об искусстве. М., 1993.
6. Гете И. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 7.
7. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8.
8. Достоевский Ф. Дневник писателя за 1873 и 1876 г. М.–Л.: ГИХЛ, 1929.
9. Исследование речевого мышления в психолингвистике. М., 1985.
10. Кант И. Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5.
11. Леонтьев А. А. Теория речевой деятельности. М., 1968.
12. Моруа А. Три Дюма. Минск, 1983.
13. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей. М., 2000.
14. Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
15. Сервантес. Собр. соч. М., 1961. Т. 2.
16. Ягункова В. П. Формирование компонентов литературных способностей у школьников 5класса // Вопросы психологии способностей. М. 1973.
17. Dessoir M. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, 1906.

## **Художественные (изобразительные) способности**

Проблема диагностики и развития художественных способностей — одна из центральных проблем психологии творчества. Она имеет достаточно долгую историю и не слишком счастливую судьбу. Хотя природа художественного таланта интересовала мыслителей, людей науки и искусства со времен Аристотеля, до последнего времени сделано в этой области сравнительно мало. Исключение составляет лишь изучение музыкальных способностей.

Художественные (изобразительные) способности начинают активно изучаться еще в начале XX в. В это время складывается три основных направления в исследовании художественных способностей:

— изучение особенностей личности творческих людей, художников, «сверхнормально» одаренных к рисованию детей. Поиск отличий не способных к рисованию людей и талантливых рисовальщиков, предпринятый Э. Мейманом, позволил определить причины неспособности к рисованию, которые проявляются как в недостатке одаренности (и прежде всего в особенностях восприятия, зрительной памяти и синтезирующего видения), так и в недостатке упражнений;

— изучение самого процесса рисования. Так, например, Ф. Эйер изучал процесс рисования в лабораторных условиях, на основании чего он выделил технические характеристики одаренных рисовальщиков;

— выявлению способностей к художественному творчеству посвящены работы представителей третьего направления. Н. Мануэль описывает тринадцать составляющих способностей к рисованию: от зрительной памяти, способности наблюдать, комбинировать, различать цвета и размеры до интереса к деятельности и общей интеллигентности. Изучая проблему художественных способностей в течение ряда лет, Н. Мейер выделил следующие составляющие художественного таланта: врожденные способности, эстетическую отзывчивость и комбинаторную способность.

Д. Мак-Кинон изучает способности архитекторов, сопоставляя личностные характеристики, показатели интеллекта и творческих способностей известных архитекторов с контрольной группой и обрабатывая данные факторным анализом.

Р. Холт исследует художественные способности с позиций психоанализа, применяя проективные методики.

Торренс изучает две группы студентов-музыкантов — успевающих в композиции и хороших исполнителей. Первые, по тестам Торренса, получают значительно более высокие оценки.

Появляется много работ, авторы которых исследуют художественно одаренных студентов, обучающихся в профессиональных школах, с помощью обычных личностных вопросников и тестов с тем, чтобы обнаружить разницу в показателях по сравнению с контрольной группой студентов колледжа, не обладающих

выраженными художественными способностями. Таково, например, исследование Я. Гетцеля студентов, обучающихся в высшей художественной школе Чикаго.

Я. Гетцель изучал становление художников за шесть лет профессионального обучения. Исследовались познавательные процессы, особенности личности, ценностные ориентации 321 студента, получающих высшее художественное образование. Результаты этих исследований сравнивались со школьными оценками и оценками преподавателей по двум критериям: «оригинальность» и «художественные возможности» (артистический потенциал).

Студенты художественной школы в отличие от студентов колледжа были ориентированы более на эстетические, чем на экономические и социальные ценности, были отчуждены, интроспективны, мечтательны, более радикальны в своем поведении. Женщины-художницы были значительно более уверенны и властны, чем их сверстники. Выяснилось, что будущие художники обладали чертами, которые наша культура традиционно связывает с женским типом поведения. Автор находит объяснение этому факту в том, что артистически одаренная личность обладает более широким спектром чувств и стремится к расширению эмоционального опыта.

Вторая серия экспериментов касалась исследования личностных различий студентов разной художественной специализации. Наблюдалась четкая разница в системе ценностей между будущими дизайнерами, художниками рекламы, живописцами и преподавателями рисования. «Свободные художники» были ориентированы прежде всего на эстетические ценности, затем на материальные, в последнюю очередь на социальные. Наблюдалась значительная разница в специализации и по личностным качествам. Будущие живописцы были менее общительны, менее следовали в своем поведении общепринятым нормам, были более мечтательны, менее опытные и искушенные, более доверчивы и наивны, менее конформны, чем студенты других отделений.

В. И. Киреенко (1959) выделил такие компоненты художественных способностей:

- способность целостного видения,
- способность остро чувствовать вертикальные и горизонтальные направления.

- способность точной оценки отклонения от опорных направлений,
- способность точной оценки пропорций,
- способность оценки «светлотных» отношений,
- способность к оценке перспективных сокращений,
- способность к цвету,
- зрительную память.

Доказано, что «индивидуальные различия в отношении данной деятельности необходимо искать прежде всего в процессе зрительного восприятия и возникающих на его основе зрительных представлений». Одним из важнейших компонентов художественных способностей в изобразительном искусстве является способность целостного или синтетического видения. Не менее существенны ряд двигательных реакций и связанное с ними мышечное «чувство», а также способность возникновения зрительно-кинестетических ассоциаций.

Т. М. Хрусталева в своем исследовании будущих учителей изобразительного искусства (2003) получила новые интересные данные. Предметные (специальные изобразительные) способности изучались с помощью «Дифференциально-диагностического опросника» Е. А. Климова (показатель — склонность к профессиям типа «человек — художественный образ»); теста П. Торренса (фигурная форма А); «теста прицеливания» Yupply; Lewerenz Visual Memory of Proportion Test; серии экспериментов, направленных на выявление умелости руки в специфической деятельности — рисовании (5, 6); опросника «Художественно-графические способности», сконструированного нами. Для изучения педагогических способностей использовались «Дифференциально-диагностический опросник» Е. А. Климова (показатель — склонность к профессиям типа «человек — человек»); методика «Коммуникативные и организаторские склонности» В. В. Синявского, Б. А. Федоришина; методика изучения уровня эмпатических тенденций В. В. Бойко; опросники «Педагогическая культура» и «Педагогические способности», сконструированные нами. Показателем успешности педагогической деятельности служил средний балл оценок за педагогическую практику. Для изучения индивидуальных свойств испытуемых использовались опросник на определение индивидуальных различий по соотношению сигнальных систем Б. Р. Кадырова; опросник Я. Стреляю; опросник



формально-динамических свойств индивидуальности В. М. Русалова; 16 PF Р. Кеттелла; методики диагностики направленности личности Б. Басса и потребности в достижении Ю. М. Орлова. Для более полного и качественного понимания структуры предметных (художественно-графических) способностей в этом исследовании прибегли к факторному анализу (см. табл.).

ФАКТОРНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ СТРУКТУРЫ ПРЕДМЕТНЫХ  
(ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ) СПОСОБНОСТЕЙ

Показатели художественно-графических способностей	Факторы			
	1	2	3	4
1. Склонность к профессии типа «человек – художественный образ»				. 8653
2. Беглость мышления		. 9529		
3. Гибкость мышления		. 8693		
4. Оригинальность мышления		. 9181		
5. Тщательность разработки материала			–. 8355	
6. Коэффициент творческого мышления		. 9043		
7. Уровень развития художественно-графических способностей			–. 8044	
8. Способность к воспроизведению			. 4443	
9. Уровень развития моторики руки				. 6929
10. Чувство линии	. 9136			
11. Чувство пропорции	. 9806			
12. Чувство симметрии	. 900			
13. Способность к адекватному отображению действительности.	. 9164			
14. Интегральный показатель умелости руки	. 9976			
Доля объяснимой дисперсии (%)	32,86	26,26	13,64	10,42

Факторный анализ позволил выявить четыре значимых фактора, вобравших в себя 83,18% общей дисперсии. В первый фактор вошли показатели чувства линии, чувства пропорции, чувства симметрии, способности к адекватному отображению действительности и интегральный показатель умелости руки, он был обозначен как «изобразительно-моторная чувствительность». Вторым фактором вобрал в себя показатели беглости, гибкости мышления, оригинальности и коэффициента творческого мышления, т. е. те особенности, которые, по определению П. Торренса, обеспечивают развитие креативной личности. Он назван нами «креативность».

В третий фактор вошли показатели тщательности разработки материала, уровня развития художественно-графических способностей и способностей к воспроизведению (зрительная память). Он обозначен как «способность к разработке художественного образа».

Четвертый фактор — «художественная направленность моторики» — вобрал в себя показатели склонности к профессии типа «человек — художественный образ» и высокого уровня развития моторики руки.

Таким образом, обобщая приведенный материал, можно выделить следующие ведущие свойства в художественных способностях:

- особенности творческого воображения и мышления;
- свойства зрительной памяти, способствующие созданию и сохранению ярких образов;
- развитие эстетических чувств, проявляющихся в эмоциональном отношении к воспринимаемому;
- волевые качества личности, обеспечивающие претворение замысла в действительность.

### **Литература**

1. Киреевко В. И. Психология способностей к изобразительной деятельности. М., 1959.
2. Ковалев А. Г. К вопросу о структуре способности к изобразительной деятельности // Проблемы способностей. М., 1962.
3. Мелик-Пашаев А. А. Педагогика искусства и творческие способности. М., 1981.
4. Психология художественного творчества: Хрестоматия / К. В. Сельченко. Минск., 1999.

5. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Художественное творчество: Сборник. Л., 1983. С. 105–122.

6. Хрусталева Т. М. Художественная одаренность будущих учителей изобразительного искусства. Постановка проблемы // Психологическая наука и образование. 2003. №2.

### **Вопросы к семинару**

1. Дайте определение общим и специальным способностям.
2. Какие специальные способности Вы знаете?
3. Чем отличаются специальные способности от общих?

### Тема 3

## БИОГРАФИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА: ПЕРЕСЕЧЕНИЕ МЕТОДОВ

Герменевтика — древнейший, неоднозначный, вызывающий споры философский, психологический и искусствоведческий метод исследования.

Биографика — не менее древний, еще более неоднозначный, многогранный исторический, психологический и искусствоведческий метод исследования.

И герменевтика, и биографика с каждой эпохой делают новый виток развития. Наша цель — обозначить моменты их становления и пересечения.

Уже первые биографии высветили контекст взаимопроникновения герменевтики и биографики.

### Историческая биография

Как метод описания и понимания человека и его души «путем соотнесения внутренних смысловых образований (переживаний) с миром культурно-исторических ценностей» (9, с. 284) герменевтика использовалась уже в «Параллельных биографиях» Плутарха. самого термина, правда, тогда не было. Это был первый виток. Его особенностью были строгие каноны биографического письма, по которым строились жизнеописания монархов, святых и других исторических лиц. Автор намеренно затушевывал свое «я». Персонаж при этом выступал в контексте своего исторического времени, и его смыслы соотносились с культурно-историческими ценностями эпохи, в которую он жил.

«Занимаясь историческими исследованиями, мы удерживаем душой память лишь о лучших и самых признанных характерах, и это позволяет нам решительно отвергать все скверное, безнравственное и пошлое, с чем сталкивает неизбежное обращение с окружающим миром, и обращать умиротворенный и успокоенный мир наших мыслей только на образцовое» (Плутарх) (8, с. 343).

Новые эпохи рождали своих летописцев, по-прежнему продолжавших трактовать биографических персонажей по тем же канонам: личность приобретала черты мифологического героя, отражавшего ценности и ожидания официальной власти.

Джорджо Вазари, итальянский живописец и зодчий, следуя по стопам Плутарха, в книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» дал определенный тип биографического письма, где живой художник возводился в ранг земного божества. Высокий слог таких биографий исключал тонкий психологический анализ личности. Убиралось все бытовое, низменное и, по большому счету, человеческое.

Так, например, жизнеописание Леонардо да Винчи начинается со следующих слов:

«Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем на человеческие тела обильно изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с переизбытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившими друг с другом в такое сочетание, что куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собою нечто дарованное нам богом, а не приобретенное человеческим искусством» (Вазари) (1, с. 197).

Эта линия продолжилась в отечественной историографии в трудах воспитанника Петра I В. Н. Татищева, историка Екатерининской эпохи князя М. Щербатого, профессора и ректора Московского университета С. М. Соловьева, его ученика В. О. Ключевского и др. Они создавали жизнеописания русских «великих мужей» исходя из тех же нормативных требований официальной биографии. Историко-культурный контекст задавал личностные смыслы и позицию персонажей, при этом гражданская позиция автора была достаточно ощутима.

Спираль развития этого направления в понимании и истолковании жизни человека продолжала наращивать свои витки в последующие века.

Этот подход не потерял актуальности в настоящее время. «Великие мужи» трансформировались в современных политических деятелей и продолжают оставаться персонажами все новых биографий. Примером такого биографического стиля является последняя серия «Исторические силуэты» (Американские пре-

зиденты: 41 исторический портрет от Джорджа Вашингтона до Билла Клинтона. Ред. Ю. Хайдекинга).

Этот виток соотносим с историко-биографическим подходом.

## Литературная биография

Параллельно возникает тип биографического письма, где писательские пристрастия выходят на первый план. Литератор-биограф иногда искажает действительные факты, придает им определенную направленность и оттенок в угоду сюжету или интриге. Сам исследователь становится экспертом, берет на себя право выбора и контекста определенных поступков, которые высвечивают психологические грани персонажа.

«Чем искуснее художник-биограф, чем ярче он как личность, тем менее пригодной является биография для научных целей», — отмечал Н. А. Рыбников (11, с. 17).

Андре Моруа, Юрий Тынянов, Михаил Булгаков — авторы прекрасных литературных биографий, где свобода изложения и интерпретации соседствует с вымыслом, догадкой, личной фантазией, творческой интуицией.

«Там, где кончается документ, я начинаю», — писал Тынянов во вступительном слове к своему «Пушкину». «Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а большим пониманием людей и событий. Большим волнением о них. Выдумка — случайность, которая зависит не от существа дела, а от художника. И вот нет случайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадка и решимость много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было» (13, с. 8).

Связь времен, попытка понять эпоху, найти свое место в ней представлена в биографических циклах А. Моруа. Его слова: «Сократ не умер, он жив в Платоне. Платон не умер, он жив в Алене. Алэн не умер, он жив в нас» (7, т. 1, с. 14), — как нельзя лучше передают эту позицию.

## Психологическая биография

Психологическая биография начинается в недрах исторического жанра. Так, в работах Карамзина, фактология не заслоняет личность и психологическую глубину персонажа. Например, Стефан Цвейг, Ромен Роллан, Анри Перрюшо, Ирвинг Стоун создали выдающиеся примеры проникновения в психологические смыслы своих героев, неосознанно опираясь на герменевтические приемы.

Их часто можно сравнить с «психоаналитиками-дектективами», которые по нескольким уликам пытаются выстроить иерархию смыслов своих героев.

Коллекция рукописей Стефана Цвейга — архив таких улик.

«Не просто рукописи, случайные письма или листы из альбомов художников собираю я, а только лишь такие рукописи, в которых проявлен творческий дух в творческих условиях, то есть исключительно черновые рукописи художественных произведений или их фрагментов. Если я люблю какое-нибудь литературное или музыкальное произведение, то мне хочется знать возможно больше о его возникновении» (14, т. 10, с. 415–416).

Часто психологические ремарки вплетаются в фактологическую ткань повествования. Так например, Ромен Роллан, создавая портрет Генделя, пишет:

«Он никогда ничего не оставлял неиспользованным, непрерывно, в течение всей своей жизни он возвращался в работе к своим старым замыслам; это следует объяснять не спешностью работы, а цельностью его мышления и потребностью в совершенствовании» (10, с. 17–18).

Из отечественных исследователей-биографов нельзя не отметить В. Вересаева. Его подход можно назвать документально-психологическим, так как цель автора — создать портрет персонажа, основываясь на подлинных высказываниях его самого и современников — друзей и экспертов. Так, его книга «Гоголь в жизни» носит подзаголовок: «Систематический свод подлинных свидетельств современников». В ней нет ни одного слова от автора. Автору принадлежат только предисловие, сноски к страницам и комментарии.

«В. Вересаев лишь монтирует показания истории, составляет их в сюжет, в фабулу, которая читается как фабула романа... Сегодня, когда мы начинаем ценить факты, преподносимые без идеологиче-

ской начинки, книга В. Вересаева приобретает особый вес. Она дает пример честности по отношению к документу, пример уважения к мнению тех, чья точка зрения, может быть, не сходится с точкой зрения биографа и даже противоречит ей» (5, с. 3).

Еще один пример научно-психологической биографии дает серия биографических портретов известных философов, которую создал Арсений Гулыга, доктор философских наук. Цель таких биографий — в доступной форме познакомить читателя со сложными философскими концепциями Канта, Гегеля, Шеллинга и других, не только облегчить их понимание, но и выпукло и психологично подать личность персонажа. Личность автора затуманена, она проглядывает лишь в глубоко-профессиональном знании предмета.

## **Светско-биографическая хроника**

Перечень будет не полным, если не упомянуть многочисленные светские сплетни, сценки, анекдоты которые являются частью биографического материала. Расчет здесь на непритязательного читателя. Интрига, интимные стороны жизни, скользкие моменты биографии составляют суть такого письма.

«В 1808 году мне довелось побывать в Вене. Я написал одному из своих друзей ряд писем о прославленном композиторе Гайдне, с которым по счастливой случайности познакомился несколько лет тому назад. Вернувшись в Париж, я обнаружил, что мои письма пользуются некоторым успехом; кое-кто потрудился даже их переписать. Я поддался искушению стать писателем и попасть в печать еще при жизни. Итак, добавив несколько пояснений и устранив кое-какие повторения, я предстаю перед друзьями музыки в виде небольшого in 8 градусов... Я подумал, что молодые женщины, начинающие светскую жизнь, обрадуются, найдя в одном томе все, что следует знать по данному вопросу» (12, с. 5–6).

Обращенность к читательской аудитории, желание увлечь, заинтересовать часто влияют на компоновку и подачу фактов, превращая жизнь реального человека в легенду.

Стефан Цвейг часто подает факт в расчете на наивного и эмоционального читателя. Вдохновенность речи и гиперболичность



деталей жизни и обстановки подчеркивают архетипичность персонажа. Героическая судьба назначена свыше. Биография предстает как реконструкция этой предопределенности. В качестве примера приведем отрывок из портрета Максима Горького.

«Какая жизнь! Какая глубокая пропасть перед восхождением на вершину! Великого художника произвела на свет грязная, серая улочка на окраине Нижнего Новгорода, нужда качала его колыбель, нужда взяла его из школы, нужда бросила его в круговорот мира. Вся семья ютится в подвале, в двух каморках и, чтобы добыть немного денег, несколько жалких грошей, маленький школьник роется в вонючих помойках и кучах мусора, собирает кости и тряпье, и товарищи отказываются сидеть рядом с ним, потому что от него якобы дурно пахнет.

Он очень любознателен, но даже начальную школу ему не удастся окончить, и слабый, узкогрудый мальчик поступает учеником в обувной магазин, потом к чертежнику, работает посудником на волжском пароходе, портовым грузчиком, ночным сторожем, пекарем, разносчиком, железнодорожным рабочим, батраком, наборщиком; вечно гонимый поденщик, обездоленный, бесправный, бездомный, скитается он по большим дорогам то на Украине и на Дону, то в Бессарабии, в Крыму, в Тифлисе. Нигде он не может удержаться, нигде его не удерживают. Судьба неизменно, как злобный ветер, подхлестывает его, едва он найдет приют под каким-нибудь жалким кровом, и снова он, зиму и лето, натруженными ногами шагает по дорогам, голодный, оборванный, больной, вечно в тисках нужды» (14, т. 10, с. 214–215).

Возвышенный слог вызван гуманистическим пафосом писателя, желанием заразить героизмом обычных людей.

«Человечеству необходимы возвышенные образы. Необходим миф о героях, чтобы верить в себя», — считает Стефан Цвейг (14, т. 5, с. 357).

Великий писатель, историк, исследователь, как правило, обращает свои произведения людям не только с целью донести позицию своего героя, но и показать его как пример величия человеческого духа. И здесь возникает конфликт честного историка и писателя-гуманиста.

«Мы все пережили эту трагическую борьбу. Как часто стоит перед нами альтернатива закрыть глаза на какой-нибудь факт или отвергнуть его, — как часто охватывает художника страх, когда он должен запечатлеть на бумаге ту или иную истину», — пишет Ромен Роллан (10, с. 356).

Такая позиция авторов в подаче материала сводит историчность и психологичность к минимуму, перенося акцент на воспитательную роль искусства. Реальный персонаж превращается в лозунг для масс.

## Герменевтика

Текст, партитура, живописное полотно, звучащая ткань музыкального произведения — как велико желание, соприкасаясь с ними, не только приобщиться к общезначимым формулам, но и войти в смысловой мир автора!

Где найти ключ к пониманию? Поиском ответа на этот вопрос занимается герменевтика.

Родоначальник герменевтического направления Ф. Шлеермахер выдвинул основную цель метода — переходить от своих собственных мыслей, к мыслям понимаемых писателей. Он же отделил психологическую интерпретацию текстов от философской.

В. Дильтей ввел разграничение наук о духе и наук о внешнем мире. Науки о духе требовали иного исследовательского подхода, и метод понимания стал основным в его теории.

Гадамер рассматривает герменевтику не под углом зрения теории познания и теории науки, а в спектре онтологических проблем. «Предпочтительные авторитеты Гадамера в его исследовательской работе — Хайдеггер и Гегель. У первого он заимствует онтологическую задачу и интерес к языку как «дому бытия», у второго — его борьбу против «гипертрофии субъективности» в философии; последнее, перенесенное на анализ искусства, исключает такой важный аспект художественного творчества, как его субъективное начало, элиминирует, говоря словами самого Гадамера, душевный строй того, кто творит произведение искусства или наслаждается им. Творец же, согласно этой логике, превращается в служителя созданного им произведения» (2, с. 139).

Герменевтика для Гадамера — метод согласия. «Цель любого понимания — достичь согласия по существу... И задача герменевтики с незапамятных времен — добиваться согласия, восстанавливать его. ...Чудо понимания заключается не в том, что души та-

индивидуально сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу» (4, с. 73).

И все же психолог-профессионал видит в каждом произведении искусства его творца со своей ценностно-смысловой сферой.

Проанализировав герменевтический метод в трактовках В. Дильтея, Х. Г. Гадамера, А. Демера, Х. Ю. Хабермаса, Е. Д. Хирша, В. К. Нишанова и других, В. Н. Дружинин резюмирует: «Если суммировать (почти механически) эти трактовки понимания, то можно сказать, что понимание применяется тогда, когда требуется познать уникальный, целостный, неприродный объект (который несет «отпечаток разумности») путем перевода его признаков в термины «внутреннего» языка исследователя (диагностирование и интерпретация) и получить в ходе его оценку и «переживание понимания» как результат процесса» (3, с. 83). Психологи-исследователи и психотерапевты часто используют метод понимания. «Существуют различные модификации психологического герменевтического метода, к числу основных относятся: биографический метод, анализ результатов (продуктов) деятельности, психоаналитический метод» (3, с. 87–88).

Когда речь идет об искусстве, человеке, понимании, вчувствовании, хочется более мягкого изложения мыслей, но тексты философов-герменевтиков специфичны и зачастую доступны лишь узкому кругу ученых.

## **Герменевтический круг понимания**

«Движение понимания постоянно переходит от целого к части и от части к целому, — считает Гадамер. — И задача всегда состоит в том, чтобы, строя концентрические круги, расширять единство смысла, который мы понимаем. Взаимосогласие отдельного и целого — всякий раз критерий правильности понимания» (4, с. 72).

Шлеермахер различал объективную — «грамматическую» и субъективную — «психологическую» стороны истолкования текста. Соотношение этих сторон характеризует круговую структуру понимания. Шлеермахер отдавал предпочтение объективной стороне интерпретации перед субъективной, поэтому

лично-психологический аспект истолкования для него вторичен по отношению к лингвистическим процедурам интерпретации.

Мы же в своей работе попытаемся сделать акцент на психологической стороне истолкования текстов.

Цель наша — обозначить смысловые и силовые поля в герменевтическом круге, в зависимости от доминирования позиции автора, персонажа, читателя.

Возможны три основных модели.

### **Модель 1.** Доминирует позиция персонажа.



Смысловая сетка автора и читателя выхолощена. Задача автора — выпукло показать персонажа.

Иерархия смыслов персонажа возможна в двух вариантах:

1) встраивается в общезначимые смыслы либо значимые для данной эпохи. При этом происходит часто тенденциозная трансформация личности персонажа. Автор занимает гражданскую позицию, воспитывая читателя;

2) имеет уникальную, самоценную смысловую сетку. Эту уникальность подчеркивает автор и видит читатель.

### **Модель 2.** Доминирует позиция автора.

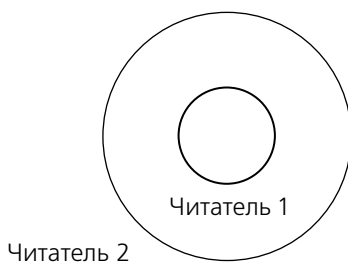
Автор выступает во всей многогранности собственных смыслов. Постоянно рассуждает, анализирует под углом своей смысловой иерархии. Часто сравнивает свою точку зрения с установкой своего героя, сопоставляет, даже навязывает. Персонаж и читатель ему необходимы как отправной пункт для заявления своей позиции или концепции.

### **Модель 3.** Доминирует позиция читателя.

Автор строит и подает персонаж в расчете на иерархию смыслов читателя. Таким образом, читатель перетягивает смысловое поле на себя. Его вкусы, пристрастия, уровень развития интеллекта, социальный статус детерминируют выбор персонажа и его подачу.

Расширение сферы понимания идет через четвертого участника герменевтического круга — потенциального читателя, который получает информацию о книге через устную или рекламную репрезентацию первого читателя. Смыслы первого читателя вовлекают соответствующие смыслы второго читателя. Таким образом, можно говорить о тех «концентрических кругах, которые расширяют единство смысла» (Гадамер) посредством этого четвертого участника, выводящего герменевтический круг на новую орбиту понимания.

Модель герменевтического круга приобретает благодаря четвертому участнику следующий вид:



Таким образом, персонаж и его понимание, подача, восприятие — многомерное системное отношение. Герменевтический круг позволяет выявить, обозначить и качественно наполнить основные связи и уровни этих отношений.

### **Литература**

1. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождение. СПб., 1992.
2. Вдовина И. С. Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства // Феноменология искусства. М., 1996.
3. Дружинин В. Н. Структура и логика психологического исследования. М., 1993.

4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
5. Золотусский И. Портрет «странного» гения // Вересаев В. Гоголь в жизни. М., 1990.
6. Карамзин Н. М. Предания веков. М., 1988.
7. Кириозе З., Пронин В. Мастер биографического жанра // Мооруа А. Собр. соч.: В 6 т. М., Т. 1. 1992.
8. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1972.
9. Психология. Словарь / Ред. А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. М., 1994.
10. Роллан Р. Гендель. М., 1984.
11. Рыбников Н. Биографии и их изучение. М., 1920.
12. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россіні. М., 1988.
13. Тынянов Ю. Н. Пушкин., М., 1988.
14. Цвейг С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1992. Т. 5; 1993. Т. 10.

## Тема 4 ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

Система психологических типов, предлагаемая Н. Л. Нагибиной и ее научным коллективом, строится на соотношении принципов познания: рациональном и иррациональном. В каждом человеке доминирует один из способов познания, второй способ познания может являться подчиненным или равным первому (переходные типы).

Рациональный — тип, в котором мышление является доминантным, рефлексивным, который относится к мышлению как к ценности более высокой в своей познавательной сфере, чем чувственное познание. Иррациональный — тип, в котором мышление не является доминантным, процесс познания не опосредован рефлексивными операциями, который относится к интуиции и ощущениям как к ценности более высокой в своей познавательной сфере, чем рефлексивное познание.

В системе психологических типов находятся четыре рациональных типа (А, В, D, E) и четыре иррациональных (B, C, F, G), также имеются четыре переходных типа (AB, CD, EF, GH), в которых иррациональный и рациональный принцип познания имеют одинаковый вес.

В рамках курса «Психология искусства» представлена оригинальная авторская модель системно-типологического подхода в психологии искусства. В данном разделе доминантой звучит фигура творца. Феноменологический подход позволяет органично объединить научный и герменевтический методы исследований личности. Предложен оригинальный проект изучения стилизованных особенностей творчества в контексте обусловленности их психологическим типом творца.

### **Основные положения системы:**

- \* Соотношение рационального и иррационального компонентов в структуре индивидуальности достаточно стабильно.
- \* Иррациональный компонент имеет либо установку «интуиция себя», либо противоположную установку — «интуиция мира».

\* Рациональный компонент имеет позицию «мышление мира» или противоположную позицию — «мышление себя».

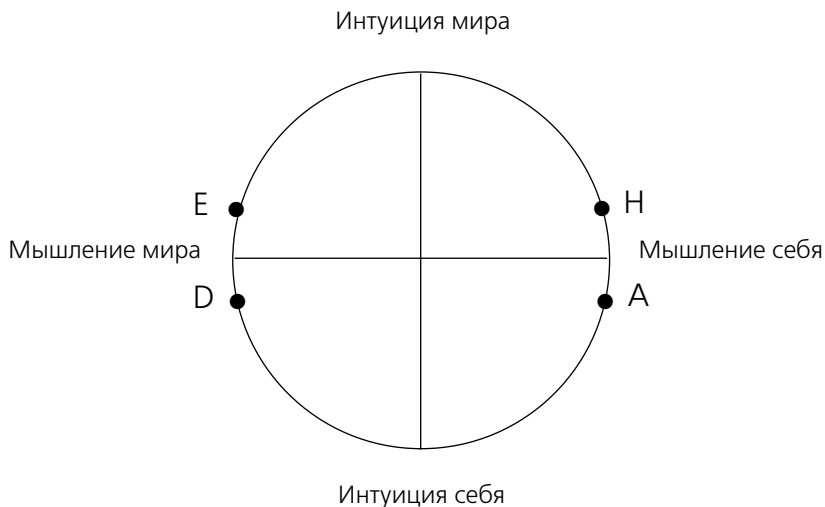
\* Модель системы представляет собой единичную окружность с рациональной и иррациональной осями. Каждый человек занимает определенную позицию на окружности. Позиция определяется соотношением и направленностью рационального и чувственного компонентов в структуре индивидуальности.

\* Позиция на окружности определяет качественные особенности когнитивных составляющих (восприятия, памяти, мышления), а также иерархию ценностно-мотивационных характеристик человека.

\* Вариации в поведенческих характеристиках представителей одного типа зависят от динамических и анатомических характеристик психофизиологического типа (тип ВНД, патологии, увечья и т. д.), социальных характеристик (национальность, социальный статус и т. д.), особенностей воспитания и личной судьбы, интеллектуального и творческого потенциала и т. д.

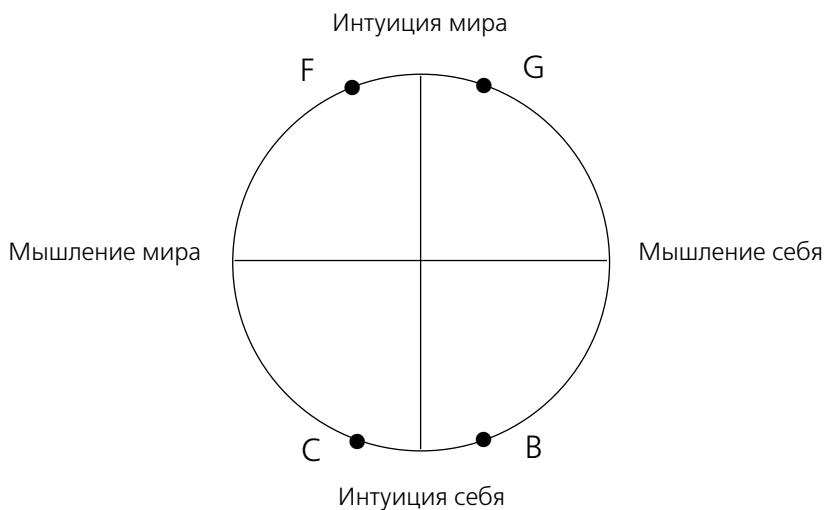
\* Каждый человек имеет **в потенциале** все возможные положения на окружности. Наиболее часто актуализируются зеркальные проекции относительно осей.

Рациональные типы занимают следующие позиции:

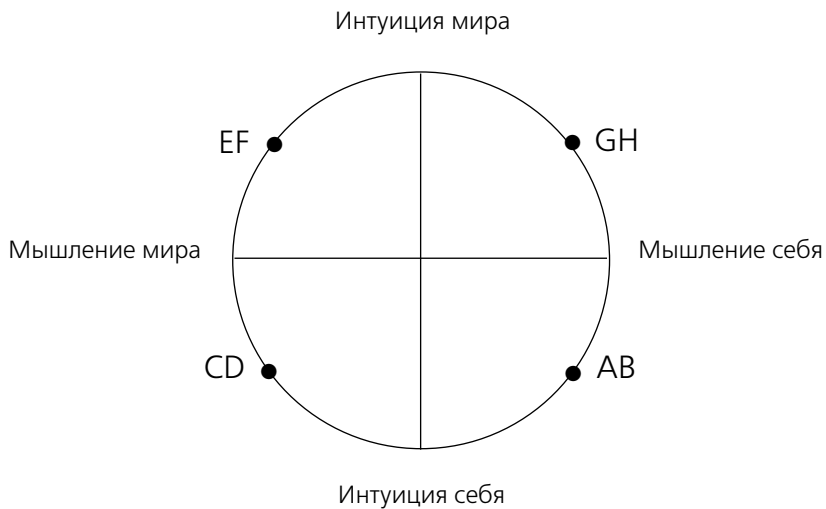




Иррациональные типы занимают следующие позиции:



Переходные типы занимают следующие позиции:



## Тема 5

# МЕТОД ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

Для эмпирической проверки существования предполагаемых психологических типов личности возникла необходимость создания и отработки нового метода исследования, который был назван нами методом «психологического портрета».

Проблема смыслового контура — одна из центральных при составлении психологического портрета человека. Все второстепенное должно отойти на задний план. Главный вопрос, который ставит себе психолог на этом этапе: что в жизни этого человека самое смысловое, центральное? для чего он живет? В результате наших многолетних исследований оказалось, что ценностно-мотивационная сфера завязана в тугой узел с когнитивными характеристиками. Практически невозможно сказать, что здесь первично, а что вторично. Важно одно — есть некие стабильные соответствия и соотношения, которые поддаются описанию. Описание этого «узла» и составляет основу психологического портрета.

Поведенческие характеристики включают в себя смысловое значение, темпераментальные особенности и отработанные навыки. По-видимому, каждый аспект следует рассматривать самостоятельно. В данной работе мы намеренно делали акцент лишь на ценностно-смысловых моментах поведенческих характеристик. Индивидуальность, таким образом, максимально приближалась к типу.

Метод анализа высказываний на основе исследования дневников, писем, автобиографических сообщений использовался для проверки гипотез. Формулирование гипотез о модели психики другого происходило на основе ясных высказываний самих испытуемых об особенностях своей познавательной сферы. Критерием отнесения к тому или иному типу являлось отношение к мышлению (отдается ли ему главная роль в познании) и к восприятию (имеет ли оно характер процессуальности «выведения» или «данности»).

Продукты деятельности, в нашем случае — это продукты творчества, могут многое сказать о личности человека, создававшего их. Музыка, картины, стихи и проза рассматривались нами

в традициях проективных методов. Вопрос стилистики при этом был одним из главных и определяющих.

Учитывались также экспертные оценки — рецензии, критические статьи.

Сама жизнь человека с чередой поступков служила прекрасным объективным показателем при создании его психологического портрета. Несомненно, учитывался внешний вид и условия жизни.

Исследовательская позиция — познать психику другого через безоценочное признание чужого мира значений и смыслов — составляла суть «портретного письма».

## **Психологический портрет исторического лица**

Для создания психологического портрета исторического лица необходимо иметь достаточное количество документальных письменных свидетельств относительно качеств личности. Дневники, письма, размышления, записанные разговоры могут служить такими документами.

Необходимо также достаточное количество «свидетельских» показаний совершения определенных поступков, критический их отбор.

**Алгоритм создания психологического портрета исторического лица** можно описать в следующих этапах:

1. Ознакомиться с основными произведениями (прослушать, проиграть, просмотреть по клавирам или партитурам).

2. Обозначить основные линии творчества.

3. Выбрать наиболее психологически значительные документы (исповеди, завещания, автобиографии и т. д.).

4. Выписать из них две-три центральные мысли (в цитатах), касающиеся смысла жизни и цели творчества.

5. Прочитать весь документальный материал, выписывая цитаты по рубрикам:

\* когнитивный стиль (особенности восприятия, памяти, мышления);

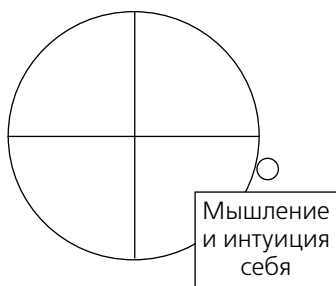
\* ценностно-мотивационная сфера;

\* основные поведенческие характеристики;

\* творческий портрет

## Тема 6. ТИП А

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Удовольствие*  
*Неудовольствие*  
*Состояние*  
*Защита*  
*Юмор*  
*Хитрость*  
*Игра*  
*Интерес*  
*Секс*  
*Бессознательное*  
*Разум*  
*Знания*  
*Самопознание*  
*Самосовершенство-  
вание*  
*Самолюбование*

Представители  
типа в искусстве

*М. П. Мусоргский*  
*Д. Шостакович*  
*Н. В. Гоголь*  
*Сальвадор Дали*

**РЕАЛИЗМ — ВОТ  
ПРАВДА ЖИЗНИ!**



## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Н. В. ГОГОЛЯ

Произносишь «Гоголь» и в сознании проносятся ассоциативный ряд: праздник, яркие краски, важность социального положения, хитрость и надувательство, сцены изысканных трапез, самые неожиданные курьезы, гробы и мертвецы, игроки и шулера, круговорот самых разных лиц дворянского и помещичьего сословия. «Ходит гоголем» — ведет себя подчеркнуто важно и ярко. Гоголь для Николая Васильевича действительно говорящая фамилия.

Гоголь в жизни был хорошим актером с детства. Он создает образы, в которые вживается. Однажды, еще будучи в гимназии Гоголь до того хорошо притворился, что все, приятели его и наставники были убеждены, что он «сошел с ума». «До того искусно притворился, — писал Кукольник, — что мы все были убеждены в его помешательстве».

Друзья Гоголя в день его рождения в 1838 г. прочли ему стихи:

Что ж дремлешь ты? Смотри, перед тобой  
Лежит и ждет сценическая маска.  
Ее покинул славный твой собрат,  
Еще теперь игривым, вольным смехом  
Волнующий Италию: возьми  
Ее, взглядишь в шутовую улыбку  
И в честный вид: ее носил Гольдони.  
Она идет к тебе...  
И поднесли нарисованную сценическую маску.

Почти все герои Гоголя разыгрывают какие-либо социальные игры, часто рискуют, ищут новых ощущений. «Да в этом-то и дело, в риске-то и есть главная добродетель. А не рискнуть, пожалуй, всякий может». Их игра полна расчета и импровизации.

Монологи Ихарева в пьесе Гоголя «Игроки» характеризуют позицию большинства героев писателя.

«Каков ход приняли обстоятельства! А? Еще поутру было только восемьдесят тысяч, а к вечеру уже двести. А? Ведь это для иного век службы, трудов, цена вечных сидений, лишений, здоровья. А тут в несколько часов, в несколько минут — владетельный принц! Шутка — двести тысяч! Да где теперь найдешь двести тысяч? Какое имение, ка-

кая фабрика даст двести тысяч? Воображаю, хорош бы я был, если бы сидел в деревне да возился с старостами да мужиками, собирая по три тысячи ежегодного дохода. А образование-то разве пустая вещь? Не вежество-то, которое приобретаешь в деревне, ведь его ножом после не обскоблишь. А время-то на что было бы утрачено? На толи с старостой, с мужиком... Да я хочу с образованным человеком поговорить! Теперь вот я обеспечен. Теперь время у меня свободно. Могу заняться тем, что споспешествует к образованию. Захочу поехать в Петербург – поеду и в Петербург. Посмотрю театр, Монетный двор, пройду мимо дворца, по Аглицкой набережной, в Летнем саду. Поеду в Москву, пообедаю у Яра. Могу одеться по столичному образцу, могу стать наравне с другими, исполнить долг просвещенного человека. А что всему причина? Чему обязан? Именно тому, что называют плутовством. И вздор, вовсе не плутовство! Плутром можно сделаться в одну минуту, а ведь тут практика, изученье. Ну, положим – без него сделать? Оно некоторым образом предостерегательство. Ну, не знай я, например, всех тонкостей, не постигни всего этого – меня бы как раз обманули. Ведь вот же хотели обмануть, да увидели, что дело не с простым человеком имеют, сами прибегнули к моей помощи. Нет, ум великая вещь. В свете нужна тонкость. Я смотрю на жизнь совершенно с другой точки. Этак прожить, как дурак проживет, это не штука, но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обманутому самому – вот настоящая задача и цель!»

## **Особенности когнитивного стиля**

### **Восприятие.**

В восприятии очень силен эгоцентрический компонент, отношение к действительности как к объектам манипулирования.

«Я ничего в детстве не чувствовал, я глядел на все как на вещи, созданные для того, чтобы угодить мне».

Восприятие Гоголя характеризуется непосредственностью. Окружающие объекты «давят», они очень выпуклы, «кричат» всеми своими деталями.

Неконтролируемое и контролируемое фантазирование (в зрительных образах) – характерно для Гоголя. Ассоциативное мышление создает эмоциональный фон для восприятия.

«На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней одну довольно смешную жалобу какого-то господина, — вспоминает кн. Д. А. Оболенский. — Выслушав ее, Гоголь спросил меня: “А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?” — “Право, не знаю”, — отвечал я. “А вот я вам расскажу”. И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни» (Д. А. Оболенский) (1, с. 459).

«У меня все расстроено внутри. Я, например, вижу, что кто-нибудь споткнулся; тот час же воображение за это ухватится, начнет развивать — и все в самых страшных призраках. Они до того меня мучат, что не дают спать и совершенно истощают мои силы» (Гоголь — Ф. В. Чижову) (1, с. 448).

Гоголь очень восприимчив, он все пропускает через себя, прислушивается к своему организму, оценивает ощущения.

«В Париже Гоголь уже нередко удручал Данилевского своею убийственной мнительностью: вдруг вообразит, что у него какая-нибудь тяжелая болезнь (чаще всего он боялся за желудок), и носится со своим горем до того, что тяжело и грустно на него смотреть, а разубедить его в основательности ужасных признаков не было никакой возможности» (1, с. 202–203).

Под влиянием воображения Гоголь часто преувеличивает опасность воспринимаемого объекта.

«Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, в детстве я часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя» (1, с. 25).

«“В ушах шумело, — говорил Смирновой Гоголь, — что-то надвигалось и уходило куда-то. Верите ли, мне уже тогда казалось, что стук маятника был стуком времени, уходящим в вечность. Вдруг раздалось слабое мяуканье кошки... Я никогда не забуду, как она шла, потягиваясь, и мягкие лапы слабо постукивали о половицы когтями, зеленые глаза искрились недобрым светом... Мне стало жутко. Я вскарабкался на диван и прижался к стене...”

Кошку эту Никоша утопил в пруду» (1, с. 29).

Этот эпизод встречается в повести «Майская ночь, или Утопленница». В образе кошки — ведьма.

В восприятии искусства помимо образности проявляется мотив пользы. Произведения искусства должны производить неизгладимое впечатление, эффект.

«Нужно, чтоб твои стихи стали так в глазах всех, как начертанные на воздухе буквы, явившиеся на пиру Валтасара, от которых все пришло в ужас еще прежде, чем могло проникнуть в самый их смысл» (Из письма Гоголя к Н. М. Я...у) (2).

**Остро воспринимается комизм окружающей действительности.**

«...Комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его» (Гоголь).

**Воспринимая, Гоголь всегда оценивает, часто он очень критичен.**

«Вообще у него была известного рода трезвость в оценке искусства; лишь в том случае, если он всеми струнами души свой признавал произведение прекрасным, тогда оно получало от него наименование прекрасного. “Стройность во всем, вот что прекрасно”, – говорил он» (1, с. 356).

### **Память.**

Для памяти Гоголя характерен высокий иррациональный компонент. Он хорошо помнит то, что несет для него эмоциональную нагрузку. Ассоциативность мышления влияет на особенности памяти, которая цветисто укрупняет и искажает приятные события и исключает или обесцвечивает неприятные, превращая их либо в черные, либо в серые.

### **Особенности мышления.**

**Мышление конкретное, наглядно-образное.**

«...Останавливает внимание на подробностях предметов, нежели их связи и порядке» (Плетнев об особенностях преподавания Гоголя) (1, с. 128).

«Историю никто еще так не писал, чтобы живо можно было видеть или народ, или какую-нибудь личность. Вот один Муратори понял, как описывать народ; у него одного чувствуется все развитие, весь быт, кажется Генуи; а прочие все сочиняли или только сцепляли происшествия; у них не сыщется никакой связи человека с той землей, на которой он поставлен» (Гоголь – А. О. Смирновой) (1, с. 348).

«Будучи в Риме, уже в 1843 г., Гоголь опять, как в 1937 г. в Париже, начал что-то рассказывать об Испании. Я заметила, что Гоголь мастер очень серьезно солгать. На это он сказал: «Так если вы хотите знать



правду, я никогда не был в Испании, но зато я был в Константинополе, а вы этого не знаете». Тут он начал описывать во всех подробностях Константинополь: называл улицы, рисовал местности, рассказывал о собаках, упоминая даже, какого они цвета, и о том, как там подают кофе в маленьких чашках с гущею... "Вот сейчас и видно, — сказала я ему тогда, — что вы были в Константинополе". А он ответил: "Видите, как легко вас обмануть. Вот же я не был в Константинополе, а в Испании и Португалии был". В Испании он точно был, но проездом"» (1, с. 356).

«Речь его была наполнена множеством мелочей, которые мог знать только очевидец» (1, с. 356).

Речь выразительная, цветистая, с большим использованием диалектов, нововыдуманных слов.

«Над чем-нибудь другим Гоголь, может быть, и работал наравне с нами, но над своей разговорной речью он поставил крест. И такое, бывало, словечко скажет, что над ним весь класс в голос рассмеется.

Однажды ему это было поставлено на вид одним из наших преподавателей, но Гоголь ему на это ответил: "А чем вы докажете, что я по своему неправильно говорю?"» (В. И. Любич-Романович) (1, с. 79).

«Большую часть содержанием разговоров Гоголя были анекдоты, почти всегда довольно сальные» (1, с. 354).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Их можно охарактеризовать стремлениями

- 1) к чувственным удовольствиям;
- 2) учиться и учить других;
- 3) к самосовершенствованию;
- 4) быть в центре внимания;
- 5) быть оригинальным;
- 6) играть и манипулировать людьми.

### **Выверенность и планирование манипулятивных действий — высочайший авантюризм.**

«Страсть к сочинениям (в годы обучения в лицее. — Н. Н.) у Гоголя усиливалась все более и более, а писать не было времени... Что же сделал Гоголь? Взбесился! Вдруг сделалась страшная тревога во всех

отделениях: “Гоголь взбесился!” — сбежались мы и видим, что лицо у Гоголя страшно исказилось, глаза сверкают диким блеском, волосы напорщились, скрегочет зубами, пена изо рта, падает, бросается и бьет мебель — взбесился! ... Оставалось одно средство: позвать четырех служащих при лице инвалидов, приказали им взять Гоголя и отнести в особое отделение больницы, в которой пробыл он два месяца, отлично разыгрывая там роль бешеного» (Т. Г. Пашенко) (1, с. 53–54).

«За содержание свое и житье не плачу никому. Живу сегодня у одного, завтра у другого. Приеду к вам тоже и проживу у вас, не заплатя вам за это ни копейки» (Гоголь — Вильегорской).

«Гоголь по характеру своему, старался действовать на толпу и внешним своим существованием; он любил показать себя в некоторой таинственной перспективе и скрыть от нее некоторые мелочи, которые особенно на нее действуют. Так, после издания «Вечеров», проезжая через Москву, он на заставе устроил дело так, чтоб прописаться и попасть в “Московские Ведомости” не “коллежским регистратором”, каковым он был, а “коллежским ассессором”.

Гоголь подчистил на подорожной предикат “регистратор” и заместил его другим — “ассессор”» (П. В. Анненков) (1, с. 489).

### **Проповедничество — боязнь чужого мнения.**

«Но слушай: теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобою мое слово, и горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова. (далее идет в высокопарных выражениях просьба бросить все и на один год уехать в деревню, имение Данилевского, заняться хозяйственными делами. — Н. Н.). Итак, безропотно и беспрекословно исполни мою просьбу... Властью высшею облечено отныне мое слово» (Гоголь — в письме А. С. Данилевскому) (1, с. 307).

«...Будь так добр: верно, ходят какие-нибудь толки о “Мертвых душах”. Ради дружбы нашей, доведи их до моего сведения, каковы бы они ни были. Мне все они равно нужны. Ты не можешь себе представить, как они мне нужны...» (Гоголь — Н. Я. Прокоповичу) (1, с. 342).

### **Раб — господин.**

«Книга его может быть вредна многим. Вся она проникнута лестью и страшной гордостью под личиной смирения. Он льстит женщине, ее

красоте, ее прелестям; он льстит Жуковскому, он льстит власти. Он не устыдился напечатать, что нигде нельзя говорить так свободно правду, как у нас...» (С. Т. Аксаков) (1, с. 400).

### **Игра на публику, вранье, чертячество, задиранье.**

«Я представляю себе, что черт, большею частью, так близок к человеку, что без церемонии садится на него верхом и управляет им, как самую послушную лошадью, заставляя его делать дурачества за дурачествами» (Гоголь — в беседе с Д. К. Малиновским, с. 441).

«Уже живя в Москве у Погодина, Гоголь по неизвестным соображениям в течение целого еще месяца помечал свои письма к матери заграничными городами: Триестом и Веною» (1, с. 241).

«Не помню, где-то предлагали нам купить пряников. Гоголь, взявши один из них, начал с самым простодушным видом и серьезным голосом уверять продавца, что это не пряники; что он ошибся и захватил как-нибудь куски мыла вместо пряников, что и по белому их цвету это видно, да и пахнут они мылом, что пусть он сам отведаст и что мыло стоит гораздо дороже, чем пряники. Продавец сначала очень серьезно и убедительно доказывал, что это точно пряники, а не мыло и, наконец, рассердился» (1, с. 248).

«У самой заставы Шереметева, не привыкшая ни к каким хитростям и мистификациям, совершенно забыла о намерении Гоголя уклониться от полицейского досмотра и простосердечно бросилась обнимать и крестить его, заливаясь слезами. Гоголь простился с нею, но только что он отошел от Шереметевой, у них потребовали бумаги и спросили, кто же именно уезжает. Чтобы выбраться из затруднения, Гоголь крикнул: “вот эта старушка”, погнал лошадей и скрылся, оставя Шереметеву в большом затруднении» (1, с. 334).

«Какое же Гоголю нужно споможение, когда он беспристанно назначает пожертвования в пользу студентов и т. п.?» (Я. К. Грот — П. А. Плетневу) (1).

«Гоголя пожертвование есть фантазия. Оказалось, что денег в сборе никаких нет» (П. А. Плетнев — Я. К. Гроту) (1, с. 375).

### **Ханжество, страсть к поучениям.**

«Гоголь утверждал, что вести знакомство можно только с теми, у кого чему-либо можно научиться или кого можно научить чему-либо» (А. О. Смирнова) (1, с. 458).

### **Самосовершенствование, стремление избавиться от дурных качеств.**

«Бог дал мне многостороннюю природу. Он поселил мне также в душу, уже от рождения моего, несколько хороших свойств; но лучшее из них было желание быть лучшим. Я не любил никогда моих дурных качеств. По мере того, как они стали открываться, усиливалось во мне желание избавляться от них; необыкновенным душевным событием я был наведен на то, чтобы передавать их моим героям» (Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями).

### **Стремление быть нужным государству и обществу и получать от этой службы выгоду.**

«Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимую ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу» (5, с. 79).

«Стало быть, вы спросите, теперь никаких нет выгод служить? — пишет он в Васильевку. — Напротив, они есть, особенно для того, кто имеет ум, знающий извлечь из этого пользу... этот ум должен иметь железную волю и терпение, покамест не достигнет своего предназначения, должен не содрогнуться крутой, длинной, — почти до бесконечности и скользкой лестницы... должен отвергнуть желание раннего блеска даже пренебречь часто восклицанием света: «Какой прекрасный молодой человек! Как он мил, как занимателен в обществе» (5, с. 98).

В данной цитате можно заметить некоторое лукавство Гоголя. Действительно, ему хотелось «раннего блеска», но он уверял всех в обратном, убеждая и себя. Принципиален и образ лестницы — в данном случае служебной.

«В Департаменте Уделов Гоголь был плохим чиновником и, по собственным словам, извлек из службы в этом учреждении только развету пользу, что научился сшивать бумагу» (1, с. 114).

«Быстро идет молодой чиновник по ступенькам иерархической лестницы. В том же 1830 году Гоголь пишет матери: “Служба моя идет очень хорошо; начальники мои все прекрасные люди. Всего только четыре месяца, как я служу, а получил на днях уже штатное место, до которого многие по пяти лет дослуживаются, иные даже по десяти, а все не получают”» (1, с. 116).

«В приказе о повышении говорилось: “Хотя чиновник сей состоит на службе не более четырех месяцев, но, получив хорошее образова-

ние и, оказывая должное усердие, может с пользой справлять свою должность» (5, с. 101).

### **Отношение к женщине.**

«...Большая часть взяток, несправедливостей по службе и тому подобному, в чем обвиняют наших чиновников и нечиновников всех классов, произошла или от расточительности их жен, которые так жадничают блистать в свете большом и малом и требуют на то денег от мужей, или же от пустоты их домашней жизни, преданной каким-то идеальным мечтам, а не существу их обязанностей, которые в несколько раз прекрасней и возвышенней всяких мечтаний... Душа жены — хранительный талисман для мужа, оберегающий его от нравственной заразы; она есть сила, удерживающая его на прямой дороге, и проводник, возвращающий его с кривой на прямую; и, наоборот, душа жены может быть его злом и погубить его навеки» (Гоголь) (2, с. 46).

### **Отношение к друзьям.**

«В Петербурге около Гоголя составилась круг его школьных приятелей и новых, молодых знакомых, которые любили его горячо и были ему по душе. Перед этим кругом Гоголь всегда стоял просто, в обыкновенной своей позиции, хотя сосредоточенный, несколько скрытный характер и склонность овладевать и управлять людьми не оставляла его никогда» (П. В. Анненков) (1, с. 138).

«Московские друзья Гоголя, точнее сказать — приближенные (действительного друга у Гоголя, кажется, не было во всю жизнь), окружали его неслыханным благоговейным вниманием» (Н. В. Берг) (1, с. 438).

«Я не знаю, любил ли кто-нибудь Гоголя исключительно как человека. Я думаю, нет... Всякому было очевидно, что Гоголю ни до кого нет никакого дела; конечно, бывали исключительные мгновения, но весьма редкие и весьма для немногих» (1, с. 542–543).

«Вообще, при сердце, способном на глубокое сочувствие, Гоголь лишен был дара и умения прикасаться собственными руками к ранам ближнего... Он мог отдать страждущему свою мысль, свою молитву, пламенное желание своего сердца, но самого себя ни в каком случае не отдавал» (1, с. 303).

«Гоголь всегда держал себя бесцеремонно у Хомяковых: он капризничал неизменно, приказывая по нескольку раз то приносить, то уносить какой-нибудь стакан чая, который никак не могли налить по

вкусу...Одним словом, присутствующим становилось неловко; им только оставалось удивиться терпению хозяев и крайней неделикатности гостя» (1, с. 319).

«Однажды я тащил его (Иордана) почти насильно к Языкову. — «Нет, душа моя, — говорил мне Иордан, — не пойду, там Николай Васильевич. Он сильно скуп, а мы народ бедный, день-деньской трудимся, работаем, — давать нам не из чего. Нам хорошо бы так вечерок провести, чтоб дать и взять, а он только брать хочет»» (1, с. 353).

### **Отношение к родине.**

Гоголю свойственно приписывать любовь к России, однако он без конца восторгался Италией.

«Вот мое мнение: кто был в Италии, тот скажи “прости” другим землям. Кто был на небе, тот не захочет на землю» (1, с.211).

«Во Франкфурте встретился я с А.И. Тургеневым, с которым мы провели полдни. Он, между прочим, сказал важную истину, что, живя за границу, тошнит по России, а не успеешь приехать в Россию, как уж тошнит от России»(1, с.212).

## **Поведенческий портрет**

### **Внешний вид.**

«Он необычайно дорожил внешним блеском, обилием и разнообразием красок в предметах, пышными, роскошными очертаниями, эффектом в картинах и природе.

В день рождения (9 мая. — Н. Н.) он надевал обыкновенно ярко-пестрый галстучек, взбивал высоко свой завитой кок, облакался в какой-то белый, чрезвычайно короткий и распашной сюртучок, с высокой талией и буфами на плечах, что делало его действительно похожим на петушка, по замечанию одного из его знакомых» (П. В. Анненков) (1, с. 141).

Н. Д. Белозерский вспоминает Гоголя немножко сутуловатым, «с походкою, которою всего лучше выражает слово петушком». (1, с. 89).

### **Двойственность внешнего облика.**

«Соученики Гоголя сохранили о нем воспоминание, как о страшном неряхе. Он решительно пренебрегал своей внешностью и прина-

ряжался только дома, где, видно, были люди, на которых особенно желал производить впечатление» (П. А. Кулиш) (1, с. 89).

«В Петербурге некоторые помнят Гоголя щеголем; было время, что он даже сбрил себе волосы, чтобы усилить их густоту, и носил парик. Но те же самые лица рассказывают, что у него из-под парика выглядывала иногда вата, которую он подкладывал под пружины, а из-под галстука вечно торчали белые тесемки» (П. А. Кулиш) (с. 145).

«Наружность его щеголеватая до изысканности» (П. А. Плетнев) (1, с. 43).

«Позволь еще тебя попросить об одном деле: нельзя ли заказать у вас в Петербурге портному самому лучшему фрак для меня? Узнай, что стоит пошитье самое отличное фрака по последней моде... Какой-то у вас модный цвет на фраки? Мне очень хотелось бы сделать себе синий с металлическими пуговицами; а черных фраков у меня много, и они мне так надоели, что смотреть на них не хочется» (Гоголь — Г. И. Высоцкому, с. 73).

«Какое ты умное, странное и больное существо! — невольно думалось, глядя на него» (И. С. Тургенев, с. 524)

«Показывая мне свой портрет Гоголь заметил: “писать с меня весь-ма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений”» (П. В. Анненков) (1, с. 306).

«Теперь он казался худым и испитым человеком, которого уже успела на порядках измыкать жизнь. Какая-то затаенная боль и тревога, какое-то грустное беспокойство примешивалось к постоянно пронизательному выражению его лица» (И. С. Тургенев) (1, с. 522).

Одежду Гоголь воспринимал как театральный костюм. Поведение его зависело от того во многом, какой на него одет костюм.

### **Двойственность натуры.**

«Всякий из нас раз сто на день то подлец, то ангел» (Гоголь) (1, с. 347).

### **Противоречивость характера.**

«Разговор зашел о Гоголе; каждый из нас делал свои замечания о нем и его характере, о его странностях. Разбирали его как писателя, как человека, и многое казалось нам в нем необъяснимым и загадочным. Как, например, согласить его постоянное стремление к нравственному совершенству с его гордостью, которой мы все не раз были

свидетелями? Его удивительно тонкий, наблюдательный ум, видный во всех его сочинениях, и вместе с тем, в обыкновенной жизни, какую-то тупость и непонимание вещей самых простых и обыкновенных? Вспомнили мы также его странную манеру одеваться, и его насмешки над теми, кто одевался смешно и без вкуса, его религиозность и смирение, и слишком уже под час странную нетерпеливость и малое снисхождение к ближним; одним словом, нашли бездну противоречий, которые, казалось, трудно было и совместить в одном человеке» (Л. И. Арнольди) (1, с. 457).

### **Скромность — сверхвозвеличивание себя.**

«Я чувствую какую-то робость возвращаться одному, — пишет Гоголь Аксакову из Рима. - Мне тягостно и почти невозможно теперь заняться дорожными мелочами и хлопотами. Мне нужно спокойствие и самое счастливое, самое веселое, сколько можно, расположение души; меня теперь нужно беречь и лелеять. Я придумал вот что: пусть за мною приедут М. С. Щепкин и К. С. Аксаков: им же нужно, — М. С. для здоровья, К. С. для жатвы, за которую уже пора ему приняться. А милее душе моей этих двух, которые могли бы за мною приехать, не могло бы для меня найтись никого. Я бы ехал тогда с тем же молодым чувством, как школьник в каникулярное время едет из надоевшей школы домой под родную крышу и вольный воздух. Меня теперь нужно лелеять не для меня, нет! Они сделают не бесполезное дело. Они привезут с собой глиняную вазу. Конечно, эта ваза теперь вся в трещинах, довольно стара и еле держится; но в этой вазе теперь заключено сокровище; стало быть, ее нужно беречь» (Гоголь — Аксакову) (1, с. 286).

«Гоголь не горд, а имеет своего рода оригинальность в жизни — это его дело» (К. Ф. Чижов) (1, с. 352).

### **Мнительность.**

«Особенно сильно преследовал его страх смерти» (Протоирей Ф. И. Образцов, с. 354).

«Раз я получил от него из Франкфурта записку такого содержания: «Приезжайте ко мне причастить меня, я умираю». Приехав на этот зов в Саксенгаузен, я нахожу мнимо умирающего на ногах, и на мой вопрос, почему он считает себя таким опасным, он протянул мне руки со словами: «Посмотрите! Совсем холодные!»» (1, с. 377).



### **Обжорство.**

«Раза два менял он блюдо риса, находя его то переваренным, то недоваренным, и всякий раз прислужник переменял блюдо с добродушной улыбкой, уже свикшийся с прихотями странного иностранца, которого он называл сеньором Николо. Получив, наконец, тарелку риса по своему вкусу, Гоголь приступил к ней с необычайной алчностью, наклоняясь так, что длинные волосы его упали на самое блюдо, и, поглощая ложку за ложкой со страстью и быстротой, какими, говорят, обыкновенно отличаются за столом люди, расположенные к ипохондрии» (П. В. Анненков) (1, с. 289).

## **Творческий портрет**

### **Гений-самоучка.**

«Но посмотрим, что ты как литератор. Человек, одаренный гениальной способностью к творчеству, инстинктивно угадывающий тайны языка, тайны самого искусства, первый нашего века комик по взгляду на человека и его природу, по таланту вызывать из них лучшие комические образы и положения, но писатель монотонный, презревший необходимые усилия, чтобы покорить в себе сознательно все сокровища языка и все сокровища искусства. Неправильный до безвкусыя и напыщенный до смешного, когда самовольно перенесет тебя из комизма в серьезное. Ты только гений-самоучка, поражающий творчеством своим и заставляющий жалеть о своей безграмотности и невежестве в области искусства» (П. А. Плетнев — Гоголю) (1, с. 370).

### **Импровизация и выношенность.**

«Совсем другое творчество и импровизация: все то же, что смелый и пьяный» (Гоголь) (1, с. 495).

#### **Лучший способ писать сочинения (по Гоголю):**

«Сначала нужно набросать все, как придется, хотя бы плохо, водянисто, но решительно все, и забыть об этой тетради. Потом через месяц, через два, иногда и более (это скажется само собою) достать написанное и перечитать: вы увидите, что многое не так, много лишнего, а кое-чего не достает. Сделайте поправки и заметки на полях — и снова забросьте тетрадь. При новом пересмотре ее, новые заметки на полях, и где не хватит места — взять отдельный клочок и приклеить сбоку.

Когда все будет таким образом исписано, возьмите и перепишите тетрадь собственноручно... Так надо делать, по-моему, восемь раз... Дальнейшие поправки и пересматриванье, пожалуй, испортят дело; что называется у живописцев: зарисуешься» (2, с. 471–472).

### **Сравнение письма с живописью.**

«Художественное создание и в слоге то же, что и в живописи, то же, что картина. Нужно, то отходить, то вновь подходить к ней. Смотреть ежеминутно, не выдается ли что-нибудь резкое и не нарушается ли нестройным криком всеобщего согласия» (Гоголь — А. О. Смирновой) (1, с. 490).

### **Во время творчества Гоголь сам проигрывает роли.**

«Граф А. П. Толстой сказывал мне, что ему не раз приходилось слышать, как Гоголь один в запертой горнице будто бы с кем-то разговаривал, иногда самым неестественным голосом» (1, с. 520).

### **Процесс творчества.**

«Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом» (1, с. 293).

«Когда Гоголь начинал писать, то предварительно делался задумчив и крайне молчалив. Подолгу, молча, ходил он по комнате, и когда с ним заговаривали, то просил замолчать и не мешать ему. Затем он залезал в свою дырку: так называл он одну из трех комнат квартиры, в которой жил с Золотаревым, отличавшуюся весьма скромными размерами, где и проводил в работе почти безвыходно несколько дней» (1, с. 216).

«С особенным вниманием остановился в ней (статье Белинского) Гоголь на определении качеств истинного творчества, и раз, когда зашла речь о статье, перечитал вслух одно ее место: “Еще создание художника есть тайна для всех, еще он не брал пера в руки, — а уже видит образы ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изборожденного страстями и горем, а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет и свяжет между собою...” — “Это совершенная правда”, — заметил Гоголь» (1, с. 217).

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найти в цитатах ключевые слова типа.
3. Определить особенности познания для данного типа.
4. Определить особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Вересаев В. В. Гоголь в жизни. М.: Моск. рабочий, 1990.
2. Гоголь Н. В. Духовная проза. М.: Русская книга, 1992.
3. Гоголь Н. В. Пьесы. М.: Правда, 1983.
4. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород. Минск, 1980.
5. Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979.

## Тема 7. ТИП АВ

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Удовольствие  
Адреналин  
Паутина  
Защита  
Юмор  
Маски  
Игра  
Чертик  
Интерес  
Секс  
Авантюризм  
Самопознание*

Представители  
типа в искусстве

*И. Стравинский  
В. Гюго  
А. Дюма  
А. Ватто  
А. Тулуз-Лотрек*



## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ**

### **А. ДЮМА, И. СТРАВИНСКОГО, А. ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА**

Характерный образ типа, его суть можно представить одним именем — Остап Бендер. В этом литературном персонаже Ильфа и Петрова есть то, что составляет стержень психологических характеристик и человеческих черт типа — внешнее обаяние, природное добродушие, юмор, непосредственность, острота и гибкость ума, игра и добрый авантюризм, легкость в общении, способность к риску, умение получать радость и удовольствие от жизни и делить их с окружающими, стремление создавать праздник и быть на нем главным распорядителем.

Три ярких имени — Дюма-отец, Игорь Стравинский, Анри Тулуз-Лотрек — три представителя своего искусства и своего исторического времени. Общее и индивидуальное — в одном психотипе.

#### **Александр Дюма (Дюма-отец)**

«Дюма представлял себе счастье так: уединенная комната; работа по десять-двенадцать часов в сутки за простым некрашеным столом; огромная кипа голубой бумаги; женщина, молодая и пылкая в любви; сын и дочь, которых он любил бы от всего сердца, с которыми бы общался по-товарищески и которые никогда не читали бы ему морали; веселые друзья, которые опустошали бы его кошелек, объедали бы его, опивали и платили бы за это остротами, а вдобавок — театральная суэта, запойное чтение и клочкотание непрерывно рождающихся грандиозных сюжетов» (3).

#### **Игорь Федорович Стравинский**

«Своим интуитивным проицанием он может схватить дух и смысл всякой предшествующей эпохи, стилизовав ее с помощью хитроумнейших средств... И везде он будет искренен, потому что во всех людских культурах он — свой человек, они все оставили след в его мозгу» (1).

#### **Анри Тулуз-Лотрек**

«Еще при жизни Тулуз-Лотрека о нем ходило много легенд. На первый взгляд может показаться, что вся жизнь Лотрека прошла на людях и потому известна, но это впечатление обманчиво. За нарочито бес-

печным весельем Монмартра он, лучше чем кто-либо другой, угадывал горькие слезы. Он никогда не обманывался, ни в ком и ни в чем. Его жизнь была короткой и драматичной...» (4).

## Особенности когнитивного стиля

### **Восприятие.**

Мысль и чувство в равной мере присутствуют в когнитивных процессах. Активное взаимодействие с миром, с другими людьми приносит чувственное удовольствие, расширяет спектр используемых стратегий. Очень важны детали, которые могут направить мысль, дать толчок фантазии, пробудить целую гамму чувственных нюансов.

Оценка воспринимаемого происходит по шкале интересно — неинтересно, удовольствие — неудовольствие. Тонкое чутье ситуации позволяет безболезненно выходить из сложных положений.

### Дюма

«Он всегда ясен, точен, ослепителен, здоров, наивен и добр. Он никогда не проникает глубоко в человеческую душу, но у него есть инстинкт, заменяющий ему наблюдение, и некоторые его персонажи испускают шекспировские крики. Каким свежим дыханием овевает все это, какое разнообразие всегда безошибочно точных тонов! И все и всегда увлекательно!» (из письма Дюма-сына к Ж. Санд) (3, с. 345)

### Стравинский

«Работа композитора — это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода возникают в его сочинении» (5, с. 216).

### Тулуз-Лотрек

«В каком бы месте ни находился Лотрек, он всегда, внимательно вглядываясь в окружающих, выискивал разные типажи, и найдя, говорил: «Шикарный тип!» (10, с. 151).

«Его безжалостная наблюдательность фиксирует и красоту жизни и философию порока. Благодаря выразительности его рисунка, она приобретает значение показательного урока клинической морали» (10, с. 166).

## **Память.**

В первую очередь запоминаются смысловые моменты. Велика роль воображения.

Чувственно-игровой элемент придает памяти активный характер.

### Дюма

«Я слышал, – вспоминает доктор Леньер, – как Александр Дюма рассказывал о Ватерлоо генералам, которые были в сражении. Он говорил без умолку, объяснял, где и как стояли войска, и повторял произнесенные там героические слова. Одному из генералов удалось, наконец, перебить его:

– Но все это не так, дорогой мой, ведь мы там были, мы...

– Значит, мой генерал, вы там решительно ничего не видели...» (3, с. 342)

### Стравинский

«Ярмолинцы – колоритный городок, славившийся своими ярмарками. Больше всего я наслаждался переплясом и видел присядку именно там; впоследствии я использовал ее в танце в «Петрушке», куда вошли также казачок и трепак...» (2, с. 16)

### Тулуз-Лотрек

Находясь в психиатрической клинике, Лотрек делает по памяти рисунки на цирковые темы, чтобы доказать себе и всем остальным, что он способен рисовать. Альбом «Цирк» – один из последних шедевров художника.

## **Мышление.**

Действенно-практическое, комбинаторное. Анализ и синтез используются в равной степени.

### Дюма

«Дюма не обладал терпением, необходимым для того, чтобы стать эрудитом; ему всегда хотелось свести исследования к минимуму. Он испытывал необходимость в сырье, переработав которое он мог бы проявить свой редкий дар вдыхать жизнь в любое произведение» (3, с. 161).

### Стравинский

«Я все тот же, что и раньше, но пишу лишь в другой манере. Я как бы увеличиваю периферию того исходного пункта, который считаю выражением собственного «я»; кривая этого движения строго логична и столь же точна, сколь движение колеса вокруг оси» (6, с. 603).

### Тулуз-Лотрек

«Я старался писать правду, а не идеал. Возможно, это недостаток, но я не опускаю ни одной бородавки, мне нравится украшать их вьющимися волосками, закруглять их, привлекать к ним внимание» (10, с. 134).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

**Артистизм, стремление к первенству, склонность к удовольствию, к ярким событиям и страстям.**

### Дюма

Любил устраивать развлечения с переодеванием, сменой масок, разыгрыванием сенок и сам участвовал в них. Костюмированные балы в его доме посещали все великие люди Парижа тех времен — актеры, художники, писатели.

### Стравинский

В детстве участвовал в качестве актера в спектаклях домашнего театра в Устилуге. Постоянный интерес к театру проявлялся на протяжении всего творческого пути (балеты для Дягилевской антрепризы в течение двадцати лет).

### Тулуз-Лотрек

С раннего возраста его всегда привлекали игра и переодевание: в клоунов, женщин, церковного служку, в японца или имама, проповедующего перед воображаемой аудиторией. Позднее, в 1886 г., под псевдонимом Толо-Сегрог он принимает участие в «Салоне нелепого искусства». Этот своеобразный форум карикатуристов был пародией официального салона, где считалось хорошим тоном выставляться под чужой фамилией. Лотрек выставил «акварели на сельтерской воде», «скульптуры из хлебного мякиша» и «масло на наждачной бумаге» под названием «Батинъ-аль, три с половиной года до Рождества Христова». Этот опыт он повторил в 1889 г., написав для подобной выставки «Портреты несчастной семьи, зараженной сифилисом», под тем же псевдонимом.



## **Стремление к внешнему блеску и красоте, потребность быть в центре внимания.**

### Дюма

«Он обожал независимость, силу, веселье и ничего на свете не боялся, кроме скучных людей, плаксивых любовниц и кредиторов. Но за роскошным и безалаберным существованием таилось желание служить униженным и оскорбленным, желание, которое он будет удовлетворять в своих романах» (3, с. 159).

### Стравинский

«Для дядиных вещей нужны какие-то особенные рояли и, прежде чем ехать в Америку, он послал подробную телеграмму Стейнвею с просьбой приготовить ему нужный рояль. К приезду фирма приготовила ему восемнадцать роялей, все отвечающие его требованиям, но с маленькими различиями» (7, с. 122).

### Тулуз-Лотрек

В феврале 1895 г. во время приема, устроенного в доме Александра Натансона, Лотрек играл роль бармена в жилете, специально сшитом из американского флага. У него была страсть создавать экзотические коктейли. Как повелитель церемонии, он заставлял гостей поглощать свои коктейли, при этом наблюдая за своими «жертвами» как художник.

Его друг Поль Леклерк вспоминает:

«Фантазия Лотрека была неистощима. За букетом напитков, которые нужно было выпить залпом, следовал букет розовых коктейлей с тонким вкусом, их следовало дегустировать медленно, через соломинку... Он подавал также крепкие коктейли и сардины, политые можжевельной настойкой и портвейном. Он поджигал их на серебряном блюде, а они в свою очередь вызывали пожар в неосторожных глотках...Все попали под власть Лотрека, который ловко заставил нас разделить его пристрастие к напиткам и праздникам, получив от этого удовольствие» (10, с. 84.)

## **Отношение к друзьям.**

### Дюма

«Никто так не держится за свои привычки, как он... Он очень мягок, и им очень легко руководить, он несколько не возражает против этого. Дюма искренне восхищается другими, он крепко сцепился бы с теми, кто стал бы ему перечить. И это не наиграно — это правда. Гюго и некоторые другие составляют частицу его славы, без

них она показалась бы ему неполной...» (из письма графини Даш.) (З, с. 292)

### Стравинский

Его окружение составляли известные представители литературы, живописи, театра, музыки, меценаты-промышленники, кутюрье: С. Дягилев, Э. Направник, А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, Н. Рерих, С. Кусевицкий, Жан Кокто, П. Пикассо, Коко Шанель. Все они помогали и участвовали в его жизни. С ним всегда рядом был кто-то из близких друзей.

«Ты мне последний раз сказал, что я могу рассчитывать на твою помощь и что ты мне поможешь и сможешь за мной ухаживать и сопровождать *enfidule ami*. Я приезжаю в конце сентября в Нью-Йорк один – ты меня встретишь на *debarcader* и мы с тобой поедем в Кембридж на жительство (семь месяцев). Оттуда я буду выезжать на свои концерты и ты всегда со мной, мне в помощь, мне в утеху. Вся твоя жизнь, разумеется, за мой счет. Целую тебя, любящий и очень преданный тебе. Твой Игорь Стравинский» (из письма к А. Ф. Калю) (7, с. 668).

### Тулуз-Лотрек

Был общительный, доброжелательный, отзывчивый, имел много друзей среди аристократической и артистической среды. Его знал весь район Монмартра, кабаре и кафе-шантаны Парижа. Любимым местом было кабаре «Мулен Руж», ставшее знаменитым благодаря афишам Тулуза-Лотрека.

## **Отношение к религии.**

### Стравинский

«Я вернулся к православной церкви в 1926 г. (тогда впервые после 1910 г. я пошел к причастию) В 14- или 15-летнем возрасте я начал критиковать и бунтовать против церкви и еще до окончания гимназии полностью отошел от нее; это был разрыв, продолжавшийся почти три десятилетия. Определяющим в моем решении вернуться в лоно православной церкви был лингвистический фактор. Славянский язык русской литургии всегда был языком моих молитв – в детстве и теперь» (5, с. 273).

## **Отношение к смерти.**

### Дюма

Дюма не боялся смерти.

«Она будет ко мне милостива, ведь я расскажу ей какую-нибудь историю» (З, с. 334).

Разум и остроумие не изменили ему до конца, даже парализованному. В 1870 г., в год смерти, он заперся в комнате и читал свои старые книги.

«Каждая страница напоминает мне один из ушедших дней. Я подобен дереву с густой листвой, в которой прячутся птицы; в полдень они спят, но потом пробуждаются, и наполняют безмолвие гаснущего дня хлопаньем крыльев и песнями» (3, с. 339).

### **Отношение к женщинам.**

Типологическая черта — удовольствие от самого процесса любви, от переживания испытываемых чувств. Выражаясь словами А. Франса, «желание — радость более упоительная, чем удовлетворение желания». Сами чувства имеют тончайшую нюансировку и широкий спектр: симпатия, влюбленность, платоническая любовь, романтическое чувство, «кристаллизация чувств», сладострастие, наваждение, наслаждение, эротические игры, феерия, экстаз, страсть.

#### Дюма

Дюма любил всех женщин одновременно. Его романы протекали быстро, пылко и бурно, при этом не отличались деликатностью и возвышенностью чувств. Он был добродушным сладострастником, не хотел огорчать ни одну из своих любовниц, искренне желая им счастья, был добр с ними и никого не хотел обидеть. В 57 лет его любовницей стала 19-летняя Эмилия Кордые. В 65 лет последняя любовь Дюма — молодая 25-летняя американка, актриса Ада Менкен.

«Чему никто не захочет поверить и что тем не менее истинная правда — это баснословное постоянство великого романиста в любви. Забудьте — я не говорю верность. Он установил коренное различие между этими двумя словами — он никогда не способен был бросить женщину. Если бы женщины не бросали его сами, при нем и по сей день состояли бы все его любовницы, начиная с самой первой» (из письма графини Даш.) (3, с. 292).

#### Стравинский

21 февраля 1921 г. произошла встреча Веры Судейкиной (тогда еще супруги художника С. Судейкина) и Игоря Стравинского. С этой встречи семейная жизнь Стравинского была фактически поделена надвое. Со стороны жены были проявлены такт и жертвенность. Она не только сама смирилась с ситуацией, но даже су-

мела убедить детей в ее неизбежности. Длилось это положение вплоть до 1939 г. — момента кончины Е. Г. Стравинской. Через год Стравинский официально повенчался с Верой де Боссе.

«Я постоянно думаю, что мои слова в полной мере не выражают того, что творится в моей душе... Я страстно жду твоих слов о любви ко мне, без чего мне сейчас не прожить» (из письма Стравинского к В. А. Судейкиной) (6, с. 511).

### Тулуз-Лотрек

Лотрек был от природы наделен неиссякаемой эротической чувственностью, обостренной его физическими недостатками. Все его женщины были из богемы и среды продажной любви. Как художник, он пытался постичь все, что было прекрасным в них. Женщина являлась для него музой, другом, советчиком, главной и любимой моделью его сюжетов. Лучшие произведения Лотрека посвящены женщинам от самой высшей до самой низшей ступени социальной лестницы. Когда он влюблялся, его страсть становилась наваждением, фантазия рисовала эротические картины, но при этом сохранялось возвышенное романтическое чувство к женщине. Часто это была платоническая любовь, в результате которой появлялся очередной шедевр. Так было с «Загадочной пассажиркой из 54», с которой он оказался однажды на пароходе «Чили», так было со многими другими. Спустя 100 лет Лотрека называли «художником show bizz». Большинство звезд того времени прошли перед его мольбертом. Одни были его любовницами, для других — он был поклонником и молчаливым наблюдателем. Все эти имена сохранились лишь благодаря его кисти художника.

### **Отношение к деньгам.**

#### Дюма

Как только появлялись деньги, он немедленно их тратил. Он кормил своих новых и бывших любовниц, их семьи, своих детей, друзей, соавторов. Когда не знали, где пообедать, говорили: «Пойдем к Дюма».

«Ах, «Монте-Кристо» — это одно из самых прелестных безумств, которые когда-либо делались. Дюма уже израсходовал 400 тысяч франков, и ему понадобится еще 100 тысяч франков, чтобы закончить замок. Но он во что бы то ни стало осуществит свой замысел» (Бальзак — Еве Ганской, 2 августа 1848 г.) (3, с. 218).

### Стравинский

Имел богатых меценатов-промышленников, рассматривал деньги как средство, а не как ценность. Заботился и бескорыстно оказывал материальную помощь всем родственникам в России и за границей, оплачивал обучение племянницы Татьяны, помогал друзьям.

### Тулуз-Лотрек

Трогательно и сочувственно относился как к родственникам и друзьям, так и к знакомым актрисам, клоунессам, певицам, проституткам, нередко выручал их из трудных ситуаций. Потрясенный постоянными несчастьями семьи кузена Луи, Лотрек в целой серии писем пытался воздействовать на мать в оказании ему материальной помощи.

«Мы должны обязательно вытащить его, если Вы не хотите, чтобы он окончательно увяз» (10, с. 141).

### **Семья.**

#### Дюма-отец и Дюма-сын

«Он сидел в театре и рукоплескал «Блудному отцу»; когда публика вызывала автора, он стоя аплодировал сыну и своим радостным гордым видом словно говорил всем: «Знаете, ведь эту пьесу написал мой мальчик!» Мальчик, в свою очередь, восхищался отцом, обожал его и считал «лучшим из людей, а из писателей — самым великодушным в наиболее полном смысле этого прекрасного слова» (3, с. 296).

#### Стравинский.

Требовал к себе отцовского пиетета со стороны детей. Показателен конфликт с младшим сыном-пианистом, который не хотел ехать с ним в Италию.

«Никого (никогда) из детей я не тиранил и не собираюсь тиранить, но совершенно не допустимо ни с какой точки зрения, ни при каких обстоятельствах, чтобы мои взрослые дети, находящиеся всецело на моем содержании, попирали бы права, принадлежащие мне, а не им» (7, с. 679).

#### Тулуз-Лотрек

Его отец всю жизнь был занят только собой. Он до конца не признавал в нем незаурядного художника и после его смерти передал все авторские права сына его другу Морису Жуаяну.

«Теперь, когда его нет в живых, я не намерен изменять своим принципам и превозносить до небес то, что я не мог понять при его

жизни, считая это лишь ученическими этюдами, смелыми и дерзкими» (10, с. 160).

С матерью у Анри всегда были очень теплые отношения, душевная близость и глубокое взаимопонимание.

«Призвание Анри беспокоило ее, но и не мешало ей поощрять его, помогая сыну материально на протяжении всей его жизни». (10, с. 23) На намеки матери обзавестись семьей, сын с иронией ответит «Бордель — вот моя семья» (9, с. 10).

## Поведенческий портрет

В силу переходности в людях типа АВ сочетаются открытость и тайна, искренность и непреднамеренное фантазирование, природное добродушие и острый юмор, доходящий до силы гротеска, доброта, жалость и сострадание к людям с эгоцентрической позицией собственного удовольствия — неудовольствия, чувство собственного достоинства, гордость и самокритичность, доходящая до самоуничужения.

### Дюма

«Он в одно и то же время искренен и скрытен. Он не фальшив, он лжет, подчас и не замечая этого. Он начинает с того, что лжет (как мы все) по необходимости, из лести, рассказывает какую-нибудь апокрифическую историю. Через неделю эта ложь, эта выдуманная история становится для него правдой. Он уже не лжет, он верит тому, что говорит, он убедил себя в этом и убеждает других...» (из письма графини Даш.) (3, с. 252)

### Стравинский

«Он невероятно живой. Сплошная жизнь и энергия бьет ключом. За столом к великому ужасу бабушки дядя принялся «портить» меня. Давал мне пить ликеры, которые подавались только ему, начал учить меня курению и в разговоре все время говорил неприличные вещи. Причем, прежде чем сказать что-нибудь, предупреждал, чтобы я не смущалась» (7, с. 113).

### Тулуз-Лотрек

Лотрек часто употреблял по отношению к себе грубые шутки и никогда не боялся представлять себя в карикатурном виде.

## **Внешность.**

### Дюма

В 30 лет был тонкий и стройный как денди, огромного роста, мужественная красота, взъерошенная шевелюра, голубые глаза, маленькие усики придавали ему своеобразное очарование. В 60 лет — «это почти великан — негритянские волосы с проседью, маленькие, как у бегемота, глазки, ясные, хитрые, которые не дремлют, даже когда они затуманены... Есть в нем что-то от чудодея и странствующего купца из «Тысячи и одной ночи». И без конца, без конца, без конца он говорит о себе с тщеславием большого ребенка, в котором нет ничего раздражающего. Он не пьет вина, не употребляет кофе, не курит: это трезвый атлет от литературы» (3, с. 331).

### Стравинский

«Меня сразу поразило то, что он ужасно маленького роста, но страшно шикарный. Он носит шелковое белье, монокль и т. д. Вместо жилетки у него вязанные кофточки разных цветов, которые он меняет почти каждый день» (7, с. 113).

«...Неимоверное количество галстуков. Постоянно он пульверизуется одеколоном, невероятно следит за собой и до того себя развил физически, что весь покрыт мускулами. Каждое утро он и тетя принимают ванны, а затем некоторое время они делают гимнастику» (7, с. 120).

### Тулуз-Лотрек

В результате перелома шейки сначала левого, потом правого бедра, у Лотрека в 14 лет остановился рост ног и рук. Всю жизнь он оставался маленьким карликом при росте 151 см, с торсом взрослого мужчины. При этом его больные ноги всегда причиняли ему страдания. Из-за плохого зрения он постоянно носил пенсне.

«Но больше всего блестили за стеклами пенсне его глаза, жгуче-черного цвета, глаза, которые хотели все видеть и умели смотреть. В них сияли пронизательность и нежность. Он с удовольствием прикрывался свирепыми гримасами, как это делают актеры в японском театре» (10, с. 151).

Единственный спорт, которым он мог заниматься, было плаванье. Позднее он «платонически был влюблен в автомобиль», любил посещать велодром и смотреть на бег чистокровных лошадей.

«На эти утренние выходы он одевал короткое пальто цвета замазки и пару розовых кожаных перчаток. Он множество раз уверял меня,

что если бы он был физически сложен как все, то увлекался бы псовой охотой, а не живописью» (10, с. 152).

**Действенная активность** проявляется в разносторонней деятельности, в широком круге общения и профессиональных интересов, в огромной работоспособности и творческой плодовитости.

#### Дюма

В период с 1845 по 1855 г. создает пять сотен романов, где проходит вся история Франции.

«Я всегда желаю невозможного. Как я осуществляю свои стремления? Работая, как никто никогда не работал, отказывая себе во всем, даже во сне...» (3, с. 171).

«Я видела Вашего отца в Одеоне. В шестьдесят три года он остается «стихийной силой». Его работоспособность не уменьшилась!» (из письма Ж. Санд Дюма-сыну, 1865 г.) (3, с. 330).

#### Стравинский

«Дядя уже вернулся из Тулона. Ты себе только представь его феноменальную активность. За последние полгода он дал пятьдесят концертов во всех частях света. Кроме композиторства он дирижирует и дает концерты в качестве пианиста» (7, с. 121).

#### Тулуз-Лотрек

«Я работаю как лошадь, и у меня даже не хватает мужества прогуляться вечером по улице, хотя у меня выработана эта спокойная привычка» (10, с. 137).

### **Развитие.**

Развитие идет через самосовершенствование, чувственную активность, темперамент. Постоянное движение по жизни, постоянный поиск нового, неизведанного, нетрадиционного. Разносторонность интересов, полярность существования. Важны все смыслы зигзага и лабиринта как символа вселенского препятствия. Попавшему в лабиринт человеку приходится расходовать чувства, эмоции, энергию, физические силы на зигзаги и повороты этого пути и поиск выхода из лабиринта, испытывать свое терпение и настойчивость. Типу АВ интересен сам процесс этих поисков и преодоления препятствий, который приносит удовольствие, дает новые импульсы, является жизненной энергетической подпиткой.



### Дюма

У Дюма его первое знакомство с литературой произошло по воле случая в 19 лет. Познакомившись в Париже с известным актером Тальма, приобщившись к театральной жизни, он почувствовал в ней родную стихию. У него созрело решение стать драматургом. Написав первый водевиль в стихах, он получил в 21 год свой первый литературный гонорар.

### Стравинский

К музыкальным занятиям Игорь Стравинский приступил, когда ему исполнилось 9 лет.

Он не отличался усидчивостью, не любил разучивать гаммы и упражнения, был непокорным учеником, с гораздо большей охотой играл с листа. Вспоминая занятия с Римским-Корсаковым, Стравинский писал:

«Я пришел к нему как к музыкальному авторитету, но вскоре стал мечтать о чем-то пусть не столь «безупречном», но более соответствующем идеалам моего растущего сознания» (8, с. 54).

### Тулуз-Лотрек

Анри начал рисовать с 5 лет. Серию своих первых детских и юношеских рисунков он назвал «Тетради зигзагов». В них уже ощущается рука художника-карикатуриста. В возрасте 18 лет он поступает в мастерскую Бонна в Париже.

«Я отнюдь не занимаюсь возрождением французского искусства, я сражаюсь с несчастным листом бумаги, который не причинил мне ничего плохого и на котором мне не удастся добиться ничего хорошего» (10, с. 36).

Эта скромность в оценке своего искусства — характерная черта Лотрека.

## **Творческий портрет**

### **Цель творчества.**

Увлечь слушателя, доставить ему удовольствие, доставить самому автору удовольствие чувственного фантазирования.

### Дюма

«Заставляет ли Дюма думать? — Редко. — Мечтать? — Никогда. Лишорадожно переворачивать страницы? — Всегда» (3, с. 171).

«Кто-то однажды спросил меня: “Как это получилось, что Ваш отец за всю жизнь не написал ни одной скучной строчки?” Я ответил: “Потому что ему это было бы скучно”». На его долю выпало счастье писать всегда только то, что его увлекало» (из письма Дюма-сына к Ж. Санд) (3, с. 345).

### Стравинский

«Представление об искусстве как форме служения, ему вообще чуждо» (11, с. 27).

«Все, что он создает, есть “эссенция”, и из одной его Сонаты можно сделать десять нормальных. Но сам он говорит, что никакая публика не способна воспринять чистую эссенцию, и одна из его задач, это построить свою вещь так, чтобы ее могло воспринять обыкновенное ухо» (6, с. 571).

### Тулуз-Лотрек

«Его задача не в том, чтобы анализировать современное ему общество, а в том, чтобы встретить в нем людей, у которых такая же непосредственность существования в мире. Чистая живопись нашла в Тулуз-Лотреке своего героя, того, кто знал, что она должна быть участницей всех авантюр перевоплощения» (Бруно Фукар. Париж, 1986) (10, с. 167).

## **Характеристики творчества**

### **Литературное творчество.**

Сюжеты наполнены игрой эротических страстей, авантюризмом или интриганством главных героев. Темпо-динамические характеристики повествования создают особое настроение, подчиняют и увлекают читателя.

### Дюма

«Поверьте, что избытком таланта папаша Дюма обязан лишь той расточительности, с какою он его тратит. Его, человека, который носит в себе целый мир событий, героев, предателей, волшебников, приключений; человека, олицетворяющего собой драму, – не думаете ли Вы, что невинные склонности погубили бы его как писателя, погасили бы его фантазию? Ему необходимы излишества, чтобы непрестанно поддерживать огонь в очаге жизни» (Жорж Санд – Дюма-сыну, Ноан, 10 марта 1862 г.) (3, с. 296).

### **Музыкальное творчество.**

Эклектичность стиля, изменчивость «манеры», стабильность темпо-ритмической основы, стремление организовать поток

чувств рамками ритма, стилизаторская эстетика, близкая эстетике «Мира искусства» и музыкальному импрессионизму. Способность соединять несоединимое, подчинять целому неоднородное и внешне разнотильное.

### Стравинский

«Вся современная культура заставила меня осознать, что необходимо открыть новые окна и двери...» (5, с. 39).

### **Художественное творчество.**

Многообразие жанров, ненасытная потребность в цвете, контрастность, чувственные карикатуры, изображающие эротику танца, динамику скачек наездников. Энергетика и скорость в передаче движений, их нюансировка и чувственная насыщенность.

### Тулуз-Лотрек

«Художник — чистый пейзажист, это дикарь. Пейзаж служит для того, чтобы лучше раскрыть характер персонажа» (10, с. 22).

Кроме чистых пейзажей, нет жанра, в котором Тулуз-Лотрек не пробовал себя: эстампы, гравюры, афиши, настенная роспись, иллюстрации литературных произведений, увлечение эффектами сценического света, многочисленные портреты, карикатуры, автопортреты. Тематика его работ связана с миром цирка, театра, кабаре, публичных домов и балов Монмартра. Он стоял на позициях современного искусства, испытывая на себе влияние известных мастеров, но никогда не принадлежал ни к какой определенной школе. Так, влияние Дега сказалось в выборе тем («Мисс Лола» Дега написана в том же цирке Фернандо, что и позднее «Наездница» Лотрека) и в искусстве компоновки сцен. На что Дега с раздражением замечает: «Он носит мои костюмы, но перекошенные по его меркам». Влияние японских эстампов — в прорисовке пространства — убегающие линии, создающие глубину пространства. Тулуз-Лотрек утверждал, что между требованиями правдивости (в современном смысле) и требованием, предъявляемым к картине, можно найти компромисс. Он чутко реагировал на спрос современной публики. Когда репродуктивное гравюры из-за конкуренции с фотографией приходит в упадок, Лотрек обращается к эстампу и оказывается впереди всех. То же — с афишами. Его знаменитая афиша для «Мулен Руж», изображающая танцевальный номер известных танцоров — Ла Гулю и Валентина Бескостного, станет сенсацией благодаря четырем цветам

(черный, красный, желтый, серый) и смело вырезанным силуэтам. Лотрек увлекается литографией и становится одним из блестящих мастеров в этой области.

«Лотрек был способен писать, как он жил, с той же остротой, и рисовать, как он видел, то есть, воспроизводить суть вещей и характеров. Балы, цирки, бордели образуют его архипелаг. Его клоуны, героини кадрили, шлюхи обладают характером, натурой, способной разрушить социальные разграничения. Он считал, что спектакль мира и жизнь с современными ему людьми являются обязательными для перехода в бессмертие» (Бруно Фукар) (10, с. 167).

### **Задания для семинара**

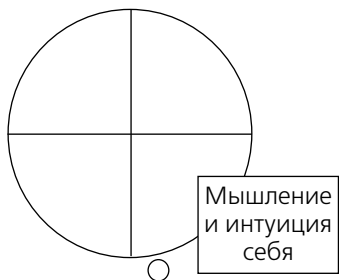
1. Составить психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найти в цитатах ключевые слова типа.
3. Определить особенности познания для данного типа.
4. Определить особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Глебов И. Петроградские куранты // Музыка. 1914. №203.
2. Левинсон А. Жизнь искусства. М., 1920.
3. Моруа А. Три Дюма. Минск, 1983.
4. Перюшшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. М., 1994.
5. Стравинский И. Ф. Диалоги. М., 1986.
6. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. М., 2000. Т. 2.
7. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. М., 2000. Т. 3.
8. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1967.
9. Тулуз-Лотрек. М., 2001. (Сер. «Мир шедевров»).
10. Фреш К. Тулуз-Лотрек. М., 2002.
11. Шахназарова Г. Проблемы музыкальной эстетики. М., 1975.

## Тема 8. ТИП В

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Удовольствие*  
*Неудовольствие*  
*Инстинкты*  
*Защита*  
*Юмор*  
*Игра*  
*Достижение*  
*Соперничество*  
*Воля*  
*Красота*  
*Сила*  
*Энергия*  
*Цель*  
*Состояние*

Представители  
типа в искусстве

*Р. Вагнер*  
*Г. Гендель*  
*Ф. Гойя*  
*М. Булгаков*  
*М. Цветаева*



# ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ М. БУЛГАКОВА

## Особенности когнитивного стиля

### Восприятие.

«В жизни надо быть самовидцем» (Булгаков) (4, с. 35).

«Даже когда глаза его принимают очень уж отрешенное выражение, он может жестом обратить мое внимание на занятого прохожего, улыбнуться забавной уличной сценке. Похоже, сознание его все время делает два дела: запасует впрок новые впечатления и в то же время преобразует и komponует старые, отстоявшиеся» (Левшин) (4, с. 174).

### Память.

«Одолевают воспоминания, а они всегда немножко размагничивают» (Булгаков) (4, с. 136).

«Он обладал выдающейся памятью» (Н. Булгакова) (4, с. 85).

«Он чувствовал себя пристрастным летописцем времени и своей собственной судьбы. И зная, что первыми сглаживаются в памяти летучие предметы быта, обихода, именно их старался точно, "фотографически" запечатлеть» (Лакшин) (4, с. 18).

«Я не помню, чем кончился май. Стерся в памяти и июнь, но помню июль. Началась необыкновенная жара. Я сидел голый, завернувшись в простыню, и сочинял пьесу... Потом жара упала, стеклянный кувшин, из которого я пил кипяченую воду, опустел, на дне плавала муха. Пошел дождь, настал август» («Театральный роман») (4, с. 33).

### Мышление.

«Диагнозы он ставил быстро, умел схватить сразу характерные черты заболевания; ошибался в диагнозах редко» (Н. Булгакова) (4, с. 85).

«Булгаков был переполнен шутками, выдумками, мистификациями. Все шло свободно, легко, возникало по любому поводу. В этом была удивительная щедрость, сила воображения, талант импровизатора. Но в этой особенности Булгакова не было, между тем, ничего, что отделяло бы его от реальной жизни. Наоборот, слушая Булгакова, становилось ясным, что его блестящая выдумка, его свободная интерпретация действительности — это одно из проявлений все той же жизненной силы, все той же реальности. Существовал мир, и в этом мире су-

ществовало как одно из его звеньев — его творческое юношеское во-  
ображение» (К. Паустовский) (4, с. 96).

«Удивительно умел выделить мысль и найти для этого часто корот-  
кую, но самую нужную фразу» (Калужский) (4, с. 247).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

### **Жизнь — театральное действие.**

«Он ощущал жизнь как действие» (А. Файко) (5, с. 95).

«Горькое чувство охватывало меня, — пишет Булгаков в одном из своих романов, — когда кончалось представление и нужно было уходить на улицу. Мне очень хотелось надеть такой же кафтан, как и на актерах, и принять участие в действии. Например, казалось, что было бы очень хорошо, если бы выйти внезапно сбоку, наклеив себе колоссальный курносый пьяный нос, в табачном кафтане, с тростью и табакеркой в руке, и сказать очень смешное, и это смешное я выдумывал, сидя в тесном ряду зрителей. Ни до этого, ни после этого никогда в жизни не было ничего у меня такого, что вызывало бы наслаждение больше этого» (4, с. 99).

### **Страстность жизнеощущения, эпикурейство.**

«Если бы у философа Эпикура спросили бы так:

— Какова же формула вашего учения? — надо полагать, что философ ответил бы:

— К чему стремится всякое живое существо? К удовольствию. Почему? Потому, что удовольствие есть высшее благо. Живите же мудро — стремитесь к удовольствию» (2, с. 26).

«Я беру мое добро там, где его нахожу» (2, с. 75).

### **Чувство юмора как безусловная ценность**

«Про кого-то он сказал: “Этот человек лишен чувства юмора. С ним лучше не связываться. Скажи такому, что ты украл луну — поверит”» (Август Явич) (4, с. 157).

### **Интерес к собственному «Я».**

Многие его произведения биографичны или несут на себе яркую печать авторской позиции к происходящему.

### **Защита внутреннего «Я».**

«Монокль Булгакова представлял как бы оппозицию футуристической желтой кофте. Там декларировался эпатаж, разрыв с традицией, здесь – демонстративное следование ей. В этом, похоже, был элемент театральности, никогда не чуждой Булгакову, но больше – позиция самозащиты, недопущения к своему “я”, некоторой маски, скрывающей легкую ранимость» (Лакшин) (4, с. 19).

### **«Права на эгоизм».**

«У Миши есть вера в свою правоту и желание этой веры, а отсюда и невозможность или нежелание понять окончательно другого или отнестись терпимо к его мнению. Необузданная сатанинская гордость, развившаяся в мыслях все в одном направлении за папиросой у себя в углу, за односторонним подбором книг, гордость, поднимаемая сознанием собственной недюжинности, отвращение к обычному строю жизни – мещанскому и отсюда «права на эгоизм» и вместе рядом такая привязанность к жизненному внешнему комфорту» (Н. Булгакова) (4, с. 71).

### **Поиск рискованных ситуаций.**

«Слово “риск” остается неразгаданным. Оно было, во всяком случае, из словаря Булгакова. Елена Сергеевна рассказывала, как однажды Булгаков объяснял ее маленькому сыну Сереже, какая важная часть жизни – риск, – и привел пример: “Понимаешь, твоя мама рискнула – вышла за меня замуж, и вот видишь. Как хорошо все вышло, как мы все трое хорошо живем!”» (Е. С. Булгакова) (4, с. 393).

«К концу десятого года силы мои надломились, не будучи в силах больше существовать, затравленный, зная, что печататься и ставиться более в пределах СССР мне нельзя, доведенный до нервного расстройства, обращаюсь к Вам и прошу Вашего ходатайства перед Правительством СССР ОБ ИЗГНАНИИ МЕНЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ СССР ВМЕСТЕ ЖЕНОЙ МОЕЙ, которая к прошению этому присоединяется» (Булгаков – Сталину) (5, с. 102).

### **Уход в себя, сосредоточенность на своих проблемах, противопоставление себя обществу.**

«И вновь тяну ляжку... вновь работаю в ненавистной мне атмосфере среди ненавистных людей. Мое окружение настолько мне противно, что я живу в полном одиночестве», – писал Булгаков в 1917 г. (5, с. 98).



«С конца 1930 года я хвораю тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски... причина моей болезни — многолетняя затравленность, а затем молчание» (Булгаков) (5, с. 100).

### **Чувство собственного достоинства.**

«Мы часто опаздывали и всегда торопились. Иногда бежали за транспортом. Но Михаил Афанасьевич неизменно приговаривал: “Главное — не терять достоинства”» (Булгакова) (4, с. 229).

## **Поведенческий портрет**

### **Внешний вид.**

Эм. Миндлин, бывший в то время литературным секретарем московской редакции «Накануне», вспоминал:

«Булгаков очаровал всю редакцию светской изысканностью манер. В Булгакове все — даже недоступные нам гипсово-твердый, ослепительно-свежий воротничок и тщательно повязанный галстук, не модный, но отлично сшитый костюм, вытуженные в складочку брюки, особенно форма обращения к собеседникам с подчеркиванием отмершего после революции окончания «с», вроде «извольте-с» или «как вам угодно-с», целование ручек у дам и почти паркетная церемонность поклона, — решительно все выделяло его из нашей среды. И уж, конечно, его длиннополая меховая шуба, в которой он, полный достоинства, поднимался в редакцию...» (3, с. 43–44).

Л. Е. Белозерская вспоминает:

«Одет он был в глухую черную толстовку без пояса, распашонкой. Я не привыкла к такому мужскому силуэту; он показался мне слегка комичным, так же как и лакированные ботинки с ярко-желтым верхом, которые я сразу вслух окрестила «цыплячьими» и посмеялась. Когда мы познакомились ближе, он сказал мне не без горечи:

— Если бы нарядная и надушенная дама знала, с каким трудом мне достались эти ботинки, она бы не смеялась» (4, с. 193–194).

### **Страстный мистификатор.**

«Булгаков устроил у меня на даче неслыханную мистификацию, — вспоминал Паустовский, — прикинувшись перед незнавшими его людьми военнопленным немцем, идиотом, застрывшим в России по-

сле войны. Тогда я впервые понял всю силу булгаковского перевоплощения. За столом сидел, тупо хихикая, белобрысый немчик с мутными пустыми глазами. Даже руки у него стали потными. Все говорили по-русски, а он не знал, конечно, ни слова на этом языке. Но ему, видимо, очень хотелось принять участие в общем оживленном разговоре, и он морщил лоб и мычал, мучительно вспоминая какое-нибудь единственное известное ему русское слово.

Наконец его осенило. Слово было найдено. На стол подали блюдо с ветчиной. Булгаков ткнул вилкой в ветчину, крикнул восторженно: "Свыня! Свыня!" – и залился визгливым, торжествующим смехом. Ни у кого из гостей, не знавших Булгакова, не было никаких сомнений в том, что перед ними сидит молодой немец и к тому же полный идиот. Розыгрыш длился несколько часов, пока Булгакову не надоело и он вдруг на чистейшем русском языке не начал читать "Мой дядя самых честных правил"» (4, с. 103).

### **Желчный и злопамятный.**

«В конце 1921 года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда. В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишённые отличий. Заодно возненавидел редакторов, ненавижу их и сейчас и буду ненавидеть до конца жизни» (Автобиография 1924 г.) (4, с. 38).

«В десятую годовщину "Турбинных" Булгаков с горечью застоявшейся обиды писал П. С. Попову: "Сегодня у меня праздник... Сажу у чернильницы и жду, что откроется дверь и появится делегация от Станиславского и Немировича с адресом и ценным подношением. В адресе будут указаны все мои искалеченные и погубленные пьесы и приведен список всех радостей, которые они, Станиславский и Немирович, мне доставили за десять лет в проезде Художественного театра. Ценное же подношение будет выражено в кастрюле какого-нибудь благородного металла (например, меди), наполненной той самой кровью, которую они выпили из меня за десять лет» (4, с. 23).

## Творческий портрет

### **Полное вживание в роль и в ситуацию.**

«О первой всероссийской выставке сельского хозяйства писали многие московские журналисты и писатели, но Булгаков по заказу «Накануне» написал блестящий очерк — «это был мастерски сделанный, искрящийся остроумием, с превосходной писательской наблюдательностью написанный очерк», — вспоминает Э. Миндлин. — Целую неделю Булгаков изучал выставку, побывал в узбекском и грузинском павильонах, описал национальные блюда и напитки, описал свое посещение чайханы, шашлычной, винного погребка... Все в редакции были довольны: может, теперь эмигрантская печать прекратить свои измышления о голоде в республиках Средней Азии и Кавказа.

В день выплаты гонорара Булгаков представил счет на производственные расходы. Но что это был за счет! Расходы по ознакомлению с национальными блюдами и напитками разных республик!.. Всего ошеломительней было то, что весь этот гомерический счет на шашлыки, шурпу, люля-кебаб, на фрукты и на вина был на двоих.

— Почему же на двоих? — спросил пораженный заведующий финансами редакции.

Булгаков невозмутимо ответил:

— Во-первых, без дамы я в ресторан не хожу. Во-вторых, у меня в фельетоне отмечено, какие блюда даме пришлось по вкусу. Как вам угодно-с, а произведенные мною производственные расходы покорнейше прошу возместить» (3, с. 44).

«Он был до мозга костей театральным человеком, и стихия театра поглощала его целиком»; более того, казалось, что «каждую свою роль он внутренне проигрывает, — он не просто писал, он играл эти роли для себя внутренне», — вспоминает П. А. Марков (5, с. 94).

### **Смесь реальности и фантастики.**

«Был реальный дом со своим реальным бытом. Пришел художник, вдохнул в него бытие фантастическое, населил сотнями образов, расширил его до размеров вселенной. Потом колдовство кончилось, и дом снова вернулся в границы действительности» (В. Левшин) (4, с. 191).

### **Мысль афористичная. Фразы краткие, емкие.**

«Что вы хотели этим сказать? — спрашивает он, прочитав очередной мой опус. — Если ничего, к чему же было писать?» (Булгаков — Левшину) (4, с. 177).

### **Мистический сатирик.**

«Черные и мистические краски (я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране... — вот черты моего творчества» (Булгаков) (4, с. 27).

### **Ощущение себя «волком».**

В проекте письма к Сталину Булгаков писал:

«На широком поле словесности российской в СССР я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, но все равно не похож на пуделя» (5, с. 70).

### **Творческий процесс.**

«Писал М. А. быстро, как-то залпом. Вот, что он сам рассказывает по этому поводу: "...сочинение фельетона строк в 75–100 отнимало у меня, включая сюда и курение, и посвистывание, от восемнадцати до двадцати минут. Переписка его на машинке, включая сюда и хихиканье с машинисткой, — восемь минут. Словом, в полчаса все заканчивалось"» (Л. Е. Белозерская) (4, с. 197).

«Он приходил каждый вечер, часов в 7–8, и диктовал по 2–3 часа и, мне кажется, отчасти импровизировал.

Этот роман («Белая гвардия») я печатала не менее четырех раз — с начала до конца. Многие страницы помню перечеркнутые красным карандашом крест-накрест — при перепечатке из двадцати оставалось иногда три-четыре» (И. Раабен) (4, с. 128, 130).

### **Задания для семинара**

1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.

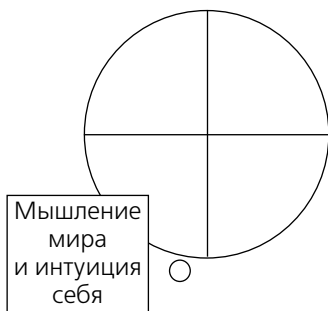
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Булгаков М. Записки покойника. Сатирическая проза. Ташкент, 1990.
2. Булгаков М. Мольер. М., 1985.
3. Булгаков М. Похождения Чичикова. М., 1990.
4. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
5. Творчество Михаила Булгакова. Исследования, материалы, библиография. Л., 1991. Кн. 1.

## Тема 9. ТИП С

Положение  
в системе

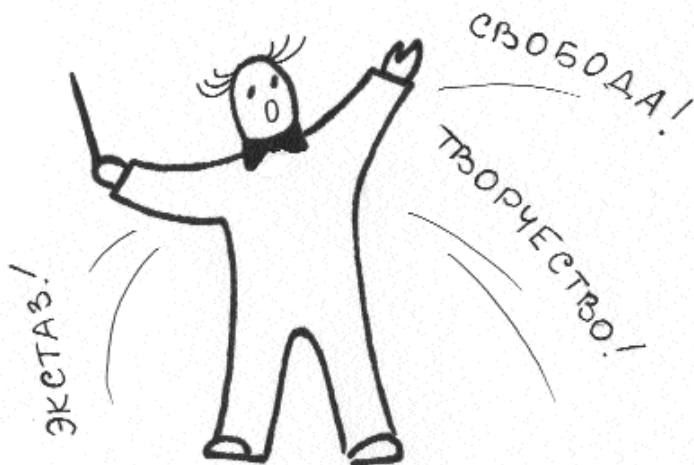


Ключевые  
слова

*Воля  
Свобода  
Творчество  
Бездна  
Сверхчеловек  
Власть  
Страсть  
Борения духа  
Одиночество  
Тьма  
Свет  
Жизнь  
Смерть  
Хаос  
Гармония*

Представители  
типа в искусстве

*Ф. М. Достоевский  
М. А. Врубель  
А. Скрябин  
И. Брамс*



## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ М. ВРУБЕЛЯ

*Я так привык стремиться,  
что во мне всякая уверенность влечет охлаждение.*

ВРУБЕЛЬ

### Особенности когнитивного стиля

#### **Восприятие.**

«Малое сквозь призму величественного».

«У Врубеля была прирожденная способность поднимать все случайное до всеобщего, в малом прозревать величественное; в субъективном видеть мировое, будничное преображать в праздник» (4, с. 79).

Схватывается основной тон.

«Слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте» (Врубель) (4, с. 76).

#### **Цветовые и фактурные ассоциации и параллели.**

«По вечерам вместо музыки хожу приглядываться к весьма живописному быту рыбаков. Приглянулся мне между ними один старичок: темное, как старый медный пятак, лицо, с выцветшими желтоватыми волосами и в войлок включенной бородой; закоптелая, засмоленная белая с черными полосами фуфайка кутает его старческий с выдавшимися лопатками стан; лодка его внутри и сверху напоминает оттенки выветрившейся кости; с килля — мокрая, бархатисто-зеленая как спина какого-нибудь морского чудища, с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце, напоминающим поверхность Кучкуровских соломинок. Прелестная лодка. Прибавь к ней лиловато-сизовато-голубоватые переливы вечерней зыби, перерезанной прихотливыми изгибами глубокого, голубого рыже-зеленого силуэта отражения», — пишет Врубель жене (4, 90).

#### **Память.**

«Врубель утверждал, что жил во все века: видел, как закладывали в Киеве десятинную церковь, помнил, как принимал участие в постройке готического собора и вместе с великими мастерами Ренессанса

расписывал стены Ватикана. Таким проникновением характеризовалось душевное состояние художника во время болезни» (4, с. 85).

### **Мышление.**

Творческая и экспансивность.

«Новые идеи наполняли сознание, вытесняя предшествующие образы, не успевшие конкретизироваться в изобразительной форме. Психологически такой процесс понятен для творчески-экспансивной натуры, какой был Врубель. Люди, непосредственно наблюдавшие работу художника, утверждали, что на одном и том же полотне один образ сменялся другим на протяжении иногда одного дня» (4, с. 92).

Синтетичность мышления.

«Разложение цвета ради создания трепетной воздушной световой среды, которого так успешно добивались импрессионисты, мало привлекало его. Врубель был ни столько аналитиком, сколько синтетиком. Он стремился собрать воедино красочные гармонии, подчинить их главному тону, и потому в каждой его картине так ясно выступают цветовые доминанты, все оттенки полутонов и валеры ложатся на их основу» (1, с. 449).

От экспрессии к спокойствию, от многовариантности к символу.

«При наличии нескольких вариантов одного произведения Врубель шел от экспрессивной формы к более спокойной, от развернутости к сомкнутости, от рассеянной композиции к завершенной» (4, с. 93).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

*Находясь в постоянно в творческом горении,  
Он быстро перерастал свои произведения,  
устремляясь все дальше и дальше к новому.*

Н. ТАРАБУКИН

### **Он жил искусством.**

«Письма его ограничиваются суждением об искусстве и почти молчат о другом. Обрисовать философское мировоззрение художника,



ссылаясь на личные высказывания, не представляется возможным. Документальные данные почти отсутствуют» (4, 114).

«Никакая посторонняя искусству мысль или желание не укладываются, не прививаются» (Врубель) (4, 153).

«Эстетические вкусы вырабатывались на искусстве прошлого. Ни современная живопись, ни современные художники его не интересовали» (4, с. 13).

### **Вся жизнь в борьбе с окружением и с самим собой.**

«Жизненная судьба его трагична. А искусство переполнено антиномий.

На протяжении всего творческого пути обнаруживается борьба разноречивых сил. В Демоне черты ангелов, а в ангелах – Демона. Мужские образы – женственны («Демон»), женские – мужественны («Муза»). Пластицизм борется с живописностью. Живопись – пластична. Скульптура – живописна» (4, с. 153).

### **Он жил страстями.**

«Внешне Врубель был очень сдержанным и любезным. Но увлекшись, он терял самообладание. Вот как описывает сестра жены Врубеля первую встречу художника со своей будущей невестой. Забела “пела на репетиции на полутемной сцене, вдруг к ней бросается невысокий человек, целует ей обе руки и говорит – «Какая прелесть”» (4, 156).

«Врубель человек увлекающийся и в своих увлечениях терявший меру» (4, с. 143).

«Он никогда не умел распорядиться деньгами с той систематичностью, о которой любил только мечтать. Когда в наиболее удачливые годы московского периода в руки Врубеля попадали тысячи – деньги испарялись с необычайной быстротой. Е. И. Ге в своем дневнике рассказывает, что, даже живя в деревенской глуши на хуторе родных своей жены, Врубель ухитрялся проматывать большие суммы, устраивая обеды с изысканными блюдами, шампанским, цветами, осыпая жену подарками и проч.» (4, с.144).

### **Стоял над людьми.**

«Несмотря на его сердечность и внимательность, люди часто как бы не существовали для него сами по себе. Они становились ему нужны как внешняя среда для него самого» (4, с. 156).

«Художник без признания его публикой не имеет права на существование. Но признанный, он не становится рабом» (Врубель) (4, с. 9).

### **Борьба с Богом.**

Образ Демона проходит через все творчество Врубеля.

«Врубель и Демон стали синонимами» (4, с. 44).

### **К немногим испытывал глубокое чувство почтения и привязанности.**

«Врубель так высоко ценил своего учителя, что испытывал удовольствие, копируя его этюды. Общение с мастером не ограничивалось академическими классами. Он бывал в семье учителя, принимал там участие в концертах и спектаклях. И всякий раз, когда художник чувствовал необходимость опоры, он ехал к П. П. Чистякову “хлебнуть у него подкрепляющего напитка советов и критики”» (4, с. 63).

«В бытовой семейной обстановке Врубель — это олицетворенная кротость, по выражению Е. И. Ге. Надя не нахвалится на его хороший характер» (4, с. 156).

## **Поведенческий портрет**

«Держался он как индивидуалист, на лице своем всегда носил горделивую мину, запечатленную во всех автопортретах Врубеля, и даже в своем костюме стремился к исключительному, оригинальному, выделявшему его из толпы. Сотрудник Врубеля по работе во Владимирском соборе Л. М. Ковальский рассказывает о своих впечатлениях от внешнего облика художника, только что появившегося в Киеве. “За моей спиной стоял белокурый, почти белый блондин, молодой, с очень характерной головой... Невысокого роста, очень пропорционального сложения, одет... вот это-то и могло меня всего больше поразить... весь в черный бархатный костюм, в чулках, в коротких панталонах и штиблетах. Так в Киеве никто не одевался, и это-то и произвело на меня должное впечатление. В общем, это был молодой венецианец с картины Тинторетто или Тициана”» (4, с. 13–15).

«Серия пастельных и карандашных автопортретов 1904–1905 годов раскрывает образ нервной, высокоинтеллигентной, впечатлительной натуры с горделиво-властной посадкой головы, с несколько упрямой

нижней частью лица и воспаленным, беспокойным взором, в котором скорбь и тревога, как две неизменно сопутствующие ноты, оттеняют лик» (4, с. 73).

### **Склонность к разного рода мистификациям.**

«Как-то Врубель вошел в комнату загримированным под одного недавно умершего человека, которого все находившиеся в комнате знали и только что поминали в разговоре.

Первого апреля, когда принято обманывать, Врубель-ребенок раскрасил себе лицо так, что получилось впечатление огромного шрама, и в таком виде он предстал перед родителями, сильно их перепугав» (4, с. 143).

### **Высокое мнение о своем искусстве.**

Отец писал о Врубеле:

«В разговорах обнаруживал неимоверное самомнение о себе как о художнике, творце и вследствие этого не допускал никакого обобщения, никакой мерки, никакого сравнения его — художника — с людьми обыкновенными» (4, с. 156).

### **Полярности в настроении.**

«Переход у Михаила Александровича от бодрой веселости, жизнерадостности и общительности к мрачному состоянию, замкнутости был очень быстр и вызывался не какими-либо внешними причинами, а, надо полагать, исключительно внутренними причинами», — писал художник Николай Ге (4, с. 144).

«Безумие Врубеля проявлялось, пожалуй, в изменчивости характера, капризности поведения и целом ряде странностей, сопровождавших не только быт, но и работу, техническую манеру работы над произведением искусства. Бесконечное переписывание полотен, на которых один образ сменялся совершенно с ним не связанным другим, — результат быстрой смены идей, мыслей, образов, что характерно для маниакального состояния. В состоянии обострения болезни в лечебнице эта черта приобрела катастрофический характер: художник на одном и том же листе с невероятной быстротой наносил рисунок за рисунком, уничтожая последующим предыдущие» (4, с. 151).

### **От сверхгордости к самоуничижению.**

«Врубель не выносил общества художников. Сознательно избегал их среды. Его высокая интеллигентность как бы оскорблялась низким культурным уровнем некоторых знакомых ему живописцев. У него ни с кем не было прочных связей» (4, с. 156).

«Знавшие Врубеля вспоминают, что в последние годы его томило сознание какой-то вины, вины всей жизни, которую надлежало искупить. Об этом же говорится и в отрывочных записях самого художника. Во время болезни раскаяние принимало и формы болезненные — он простаивал на ногах целыми ночами, как бы исполняя наложенную епитимью, хотел покарать себя, отказывался от пищи» (3, с. 132).

## **Творческий портрет**

*Врубель — творец, соревнующийся с природой.*

Н. ТАРАБУКИН

### **Единство художественного стиля.**

«Врубель принадлежал к мастерам психологического склада, характерного для старинных живописцев. Процесс роста, смена этапов не нарушали единства художественного стиля, определившегося еще с ранних произведений мастера и оставшегося верным основной творческой потенции вплоть до последних работ» (4, с. 100).

### **Стремление к классичности и символизму в живописи.**

«Придя в Академию, Врубель высказал новаторство тем, что обратился к классическим формам искусства. Это было «дерзко» и умно. Врубеля не поняли ни профессора, за исключением Чистякова, ни студенты, за исключением Державина и Серова. «Мы трое единственные понимающие серьезную акварель в Академии», — заявлял в 1883 г. Врубель (4, 35).

«Классичность» Врубеля подготовлена была еще гимназическим образованием — он хорошо знал латинский язык, свободно читал и переводил Горация и Овидия, увлекался античной историей и писал в гимназические годы большие сочинения (по 60 страниц) на темы из античной жизни и средневековья» (4, с. 36).

### **Стремление к вечному, глубинному, духовному.**

«У него нет ни одной натуралистически жанровой картины» (4, с. 31).

«С каждым днем все больше чувствую, что отречение от своей индивидуальности и того, что природа бессознательно создала в защиту ее, — есть половина задачи художника» (Врубель) (4, с. 83).

«Тематическое творчество Врубеля вращалось в кругу самых различных веков и народов. И к какой бы исторической области ни прикасался Врубель, везде, во всем он чувствовал себя «как дома», не только внешне воспроизводя эпоху, но и проникая в самое сокровенное былой культуры» (4, с. 83).

«Врубель никогда не рисовал смеха. Его портреты сосредоточенны и самоуглубленны» (1, с. 451).

### **Глаза в портретах.**

«Глаза в портрете имели для Врубеля определяющее значение. Сила и напряженность взгляда, его сосредоточенность и устремленность характеризуют и «Демона», и «Музу», «Портрет сына», «Видение пророка Иезекииля», и автопортрет. Чтобы придать лицу живость, Врубель давал различное выражение глазам. Контрасты в выражении глаз, контрасты правой и левой, верхней и нижней частей лица встречаются в портретах старинных мастеров. Но Врубель вносит некоторое своеобразие в этот прием. Один глаз он заставляет смотреть на зрителя, другой — делает как бы незрячим, замкнутым, самоуглубленным. Это — «остановившийся» взгляд, который можно наблюдать у задумавшегося, замечтавшегося человека, и что особенно отчетливо в автопортретах.

Глаза Врубель писал обычно последними. Такой прием понятен. Если бы художник начинал с глаз, — чувствуя их особенно в человеческом лице, — то всю остальную структуру произведения он принужден был бы «настраивать» по этому сильнейшему моменту. Произведение, доведенное до интенсивнейшего «звучания», вышло бы за пределы той «жизненной» правды, к которой всегда стремился художник и которая была для него критерием оценки. Поэтому сильнейшим аккордом художник не начинал, а заканчивал произведение» (4, с. 64–65).

### **Чувство композиции.**

«Я недурно рисую и у меня талант композиции (Врубель) (4, с. 88).

«При наличии нескольких вариантов одного произведения Врубель шел от экспрессивной формы к более спокойной, от разверну-

тости к сомкнутости, от рассеянной композиции к завершенной» (4, с. 93).

«Никто из известных нам живописцев не прибегал в своей работе столь часто к надставкам холста или листа бумаги, как Врубель... Не формат полотна или бумаги диктовал художнику композиционную структуру, но эта последняя требовала соответствующих размеров и пропорций плоскости. Не художник приспособлялся к плоскости, а эту последнюю приспособлял он к своим намерениям» (4, с. 88).

### **Чувство формы.**

«Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее мешает моей живописи, — дай сделаю отвод и решил лепить» (Врубель) (4, с. 102).

### **Отношение к цвету.**

«У каждого большого мастера есть свой колорит. У Врубеля он фиолетовый (фиолетовый и черный — цвета скорби). Глубоко трагическая натура Врубеля выражение свое нашла в колорите. Цвета локальные, насыщенные и звонкие были чужды его природе. Тонкие взаимоотношения смешанных цветов составляли его красочную палитру» (4, с. 107).

«Врубель находит, что серый день красивее и более подходит к его артистической натуре», — вспоминает Е. И. Ге (4, с. 107).

«Скульптурную форму Врубель мыслил живописно. В ней он ощущал преимущественно поверхность. В скульптуре художник оставался верным живописному восприятию, и пластическую форму мыслил как соотношение цветowych плоскостей. Отсюда окраска скульптур, играющая значительную роль.

Врубель создает цветовую гамму аккордами цветов, одновременным звучанием ряда цветowych пятен, причем весь эффект сосредоточивается не на самих пятнах как таковых, а на взаимоотношениях между ними — на интервалах» (4, с. 107).

### **Отношение к линии.**

«Линия Врубеля — это не тот ясный и четкий контур, которого так упорно искал Серов. В рисунках Врубеля линии образуют богатую сложную ткань, то прозрачную, как паутина, то густую и запутанную, как кружево. Они строят форму во всей ее изменчивости, зыбкости, во всем богатстве ее трепетных изменений. Они дают представление не

только о том, каков предмет по внешнему виду, но и о том, какие действенные силы в нем заложены» (1, с. 450).

«То, что для Микеланджело был неотесанный камень, мрамор, Врубель обретал в россыпях древней мозаики, выражал в сплетении линий в рисунке, в игре пятен и мазков, в масляной живописи» (1, с. 449).

### **Декоративность.**

«Изумительный дар декоративной скульптуры, монументальной стенописи» (4, с. 51).

### **«Нагиск и восторг».**

«Портрет С. И. Мамонтова действительно как экспрессия, посадка, сила лепки и вкусность аксессуаров прямо очаровали меня, — писал Врубель о своей работе. — В высшей степени смелая и красивая техника — не мазня, все, что сделано, более чем правдиво, красиво и звучно... а у Серова нет твердости техники: он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том, ни в другом нет натиска (Aufschwung), восторга» (4, с. 69).

### **Процесс работы.**

«Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое — картину или портрет, ведь портрет тоже можно написать не в реальном, а в фантастическом плане, всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это, как камертон для хорошего пения — без такого куска твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь — совсем не фантастическая» (2, с. 322).

«Почти все свои большие панно, — пишет Яремич, — Врубель создавал очень часто даже без предварительного наброска, а прямо на саженных полотнах, чему я был неоднократно сам очевидцем» (4, с. 50).

Доктор Усольцев, наблюдавший его в психиатрической клинике, писал:

«Пока жив человек — он все дышит; пока дышал Врубель — он все творил... С ним не было так, как с другими, что самые тонкие, так сказать, последние по возникновению представления — эстетические — погибают первыми; они у него погибли последними, так как были первыми» (3, с. 133).

### **Задания для семинара**

1. Составьте психологические портреты предъявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Алпатов М. Врубель // Искусство / Ред. Алпатов и др. М., 1969. С. 447–451.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.
3. Дмитриева Н. А. М. Врубель. Жизнь и творчество. М., 1984.
4. Тарабукин Н. М. Врубель. М., 1974.



## Тема 10. ТИП СД

**Положение  
в системе**

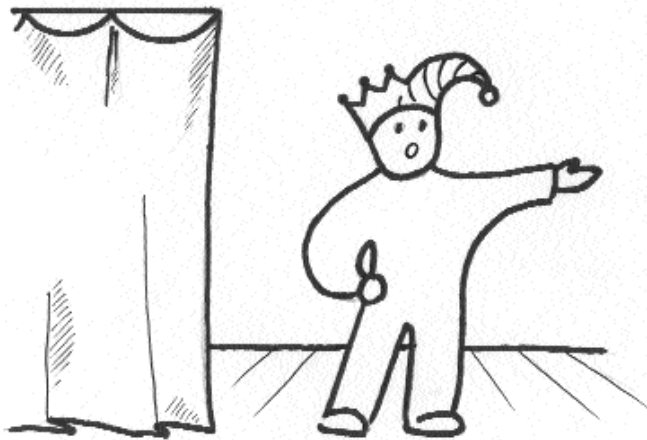


**Ключевые  
слова**

*Атмосфера  
Аромат  
Борьба  
Власть  
Дух  
Символ  
Любовь  
Театр  
Режиссер  
Стихия  
Целеустремленность  
Непредсказуемость  
Маски  
Царственность  
Шутовство  
Избранность  
Гамлет*

**Представители  
типа в искусстве**

*Дж. Байрон  
В. Шекспир  
Рембрандт  
Дж. Верди  
М. Ю. Лермонтов*



*Люди друг к другу  
Зависть питают;  
Я же, напротив,  
Только завидую звездам прекрасным,  
Только их место занять бы хотел.*

ЛЕРМОНТОВ

Трудно найти более разных по духу, стремлениям личностей, чем Верди, Рембрандт и Лермонтов. Что же дает нам право не только объединить их в одном тексте, но и перемешать, словно карты, воспоминания о них? Безусловно, индивидуальность каждого из них может заслонить все и всех, гениальность, мастерство и мощь личностей — качества, общие для любого творца. Создавая психологический портрет «типа», мы рассмотрим те типологические особенности творчества, стиля, жизни, которые позволяют поставить этих трех гигантов в один ряд.

## **Особенности когнитивного стиля**

### **Восприятие.**

Для восприятия характерна эмоциональная насыщенность, значимость внутренних ощущений и переживаний, игра энергетическими потоками и субъективность, чувство конкретной атмосферы.

«Рембрандт учился быстро схватывать тип или мимолетную экспрессию... Он не стремился к идеальной, отвлеченной красоте — к тому, что теперь принято называть “искусством для искусства”. Он брал природу как она есть, без прикрас» (4, с. 261).

«Рембрандт одарен необыкновенной чувствительностью зрения и чутким пониманием малейших оттенков и тонкостей колорита» (4, с. 264).

«Каждый раз можно наблюдать один и тот же феномен — идея, образ, драматическая ситуация захватывают его до глубины души, и эта одержимость становится источником вдохновения. Эта способность со всей страстью души реагировать на трагическое сделала его драматургом. Именно поэтому ищет он ситуации, которые возбуждают его чувство. Они определяют его выбор материала. Он сам прямо говорит об этом в письме, которое уже цитировалось: “Именно ради этих об-

стоятельств я взялся за сам материал, и если у него отнять эту его особенность, я не смогу сделать к нему музыку"» (2, с. 385).

### **Память.**

Яркая, образная, подобна яркой вспышке, выхватывающей события из прошлого. Запоминаются как конкретные детали, так и настроение.

«И вспомнил я отцовский дом,  
Ущелье наше и кругом  
В тени рассыпанный аул;  
.....  
Я помнил смуглых стариков,  
.....  
И блеск отравленных ножен  
Кинжалов длинных... и как сон  
Все это смутной чередой  
Вдруг пробежало предо мной».

«Мцыри», Лермонтов

«Верди обладал хорошей памятью: он не мог ни забыть, ни простить несправедливость» (2, с. 313).

### **Мышление.**

Мышлению свойственна гибкость. Интуиция и рации участвуют в мышлении в равной степени.

«Верди имел право говорить: "Я верю во вдохновение". Оно никогда не изменяло ему, когда он брался за творческий труд. Он так же твердо верил в то, что люди, имеющие уши, чтобы слышать, и открытые сердца, чтобы чувствовать ближнего, способны и готовы воспринять его музыку. Именно для этих людей писал он, и если не было желаемого воздействия, он был достаточно велик, чтобы взять вину за это на себя. В противоположность полному доверию, которое он питал к суждению непредвзятой публики, он глубоко не доверял профессионалам, прессе, эстетам. Он слишком хорошо знал, сколь ограничены их знания, как сильно отягощены они предубеждениями, насколько проблематична их способность непредвзято отдаться непосредственным впечатлениям.

Молодой Верди, который нашел в опере все, что было нужно его инстинкту и своеобразному таланту, никогда не испытывал потребности в том, чтобы ломать себе голову над смыслом и назначением художественного произведения. Он творил то, что ожидали от него, ничуть

не иначе, чем это делали Бах, Гайдн. И так же, как и они, он вырос и стал Великим потому, что его вела неподкупная совесть художника. Он находил удовлетворение в том, что отвечал своим творчеством на непосредственные повседневные потребности, которые казались неутолимыми и давали необходимую пищу его фантазии. Каждый успех, каждая неудача поднимали его на новую ступень, ибо он всегда обладал способностью отличать своим критическим умом внешнее впечатление, каким бы важным оно ему ни представлялось, от собственной реакции и делать из этого собственные выводы. Именно эта способность самоконтроля позволяла ему идти все дальше, подниматься все выше» (2, с. 451–452).

Мышлению также свойственно стремление к трансформации чувства и образа. Анализ и синтез участвуют в мышлении в равной мере. Переход от конкретности к абстрактным построениям свойственен людям этого «типа».

«Как часто силой мысли в краткий час  
Я жил века и жизнь иную  
И о земле не забывал....  
.....мысль сильна  
Когда размером слов не стеснена,  
Когда свободна, как игра детей,  
Как арфы звук в молчании ночей!»

«1831-го июня 11 дня», Лермонтов

Лермонтов «влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения. Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах... К несчастью быть слишком пронизательным у него присоединялось и другое — он смело высказывался о многом без всякой пощады и без прикрас. ....О Лермонтове говорили как о балованном отпрыске аристократической семьи... Не хотели знать, сколько боролся этот человек, сколько выстрадал, прежде чем отважился высказать свои мысли.

Люди гораздо снисходительнее относятся к брани и ненависти, нежели к известной зрелости мысли...» (3, с. 225).

«Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и часто непосредственный вкус изящного!... Чудная натура!» (1, с. 508–509).

«Склад его ума, простой и безыскусственный, грубые манеры, добродушный юмор настоящего нидерландца не представляли ничего утонченного» (4, с. 292).

«Непреклонная решимость, которой пронизана каждая строка Верди, импонирует нам так же, как и безусловная честность и ясность его мысли и суждений» (2, с. 412).

«Стиль мышления — холодная, ироническая объективность по отношению к своим чувствам» (2, с. 354).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Людям этого типа свойственен интерес к собственному «Я» и разным взаимодействиям с реальным миром, высокое стремление к достижению и реализации своих целей. Очень острым становится желание подчинять события и ситуации своим намерениям. Стремление к независимости, авантюризм, театральность часто выступают механизмами для достижения поставленных целей.

### **Отношение к искусству.**

«...Всею душой отдавался любимому искусству» (4, с. 264).

«Его единственным утешением и прибежищем было искусство; он весь отдался ему. Когда жизнь слишком тяжелым гнетом тяготила его наболевшее сердце, он мысленно возвращался к первым годам молодости и счастья, к воспоминанию о дорогих усопших» (4, с. 301).

«Я верю во вдохновение... Я сторонник искусства, какова бы ни была его форма» (2, с. 344).

### **Отношение к свободе.**

«Какое же это величайшее наслаждение — иметь возможность делать то, что ты хочешь!» (из письма Верди Джузеппине Аппиани) (4, с. 328).

«...Я имею право на свободу, так как каждый человек имеет на это право, а также потому, что отсутствие свободы противоречит всему моему естеству» (из письма Верди тестю) (4, с. 328).

«Верди давно пришел к тому, чтобы во всех вопросах, связанных с искусством, равно как и в личной жизни, сохранять независимость... Решимость Верди в тех вопросах, где речь шла об отстаивании его прав, была непреклонна... "Я не способен добиться подлинного успеха, если мне не будет позволено писать так, как я считаю нужным, писать свободно, не ощущая какого бы то ни было постороннего воздей-

ствия... Да и солисты должны петь так, как хочу того я, а не так, как хотелось бы им самим. Хор, обладающий, разумеется, особыми достоинствами, должен также проявлять по отношению ко мне добрую волю. Короче говоря, все должны ориентироваться на меня, воля одного человека должна иметь решающее значение — моя воля"» (2, с. 344).

Биографы Рембрандта отмечают:

«...он умел отстоять свою самостоятельность и независимость, даже вопреки справедливым возражениям клиентов» (4, с. 296).

«Я мало жил и жил в плену.  
Таких две жизни за одну,  
Но только полную тревог,  
Я променял бы, если б мог.  
Я знал одной лишь думы власть,  
Одну — но пламенную страсть:

.....  
Она мечты мои звала  
От келий душных и молитв  
В тот чудный мир тревог и битв,  
Где в тучах прячутся скалы,  
И люди вольны, как орлы.

.....  
.....  
Ты хочешь знать, что делал я  
На воле? Жил — и жизнь моя  
Без этих трех блаженных дней  
Была б печальней и мрачней  
Бессильной старости твоей».

«МЦЫРИ», ЛЕРМОНТОВ

## Поведенческие характеристики

### Внешность.

«Лермонтов был брюнет, с бледно-желтоватым лицом, с черными, как уголь, глазами, взгляд которых, как он сам выразился о Печорине, был иногда тяжел. Невысокого роста, широкоплечий, он не был красив, но почему-то всегда внимание каждого, и не знавшего, кто он, невольно на нем останавливалось» (7, с. 296).

Ю. Р. Самарин пишет:

«...Это в высшей степени артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию... Прежде чем вы подошли к нему, он вас уже понял: ничего не ускользает от него; взор его тяжел, и его трудно переносить... я чувствовал, что он наделен большой проницательной силой и читает в моем уме» (7, с. 298–299).

К. Х. Мамацев вспоминает:

«Когда он оставался один или с людьми, которых любил, он становился задумчив, и тогда лицо его принимало необыкновенно выразительное, серьезное и даже грустное выражение, но стоило появиться хотя одному гвардейцу, как он тотчас возвращался к своей банальной веселости, точно стараясь выдвинуть вперед одну пустоту светской петербургской жизни, которую он презирал глубоко. В эти минуты трудно было узнать, что происходило в тайниках его великой души» (7, с. 278).

Говоря о внешности Рембрандта стоит упомянуть описание двух его портретов.

«Первый портрет изображает молодого человека лет двадцати восьми, одетого в живописный костюм XVII столетия. Бархатный берет низко надвинут на густые рыжеватые кудри. Темные глаза смотрят boldly, самоуверенно и проницательно: в них уже сквозит печальное выражение человека, много прочувствовавшего и страдавшего. На лбу между бровями легла глубокая морщина — первая черта, проведенная горьким жизненным опытом и разочарованием. Линия рта, едва оттененного маленькими усиками, положительно изящна; полуулыбка, блуждающая на сжатых губах, полна крепкого юмора. Это не красавец; но черты лица производят сильное, неизгладимое впечатление.

Второй портрет принадлежит к последним годам художника, он написан около 1658 года. Рембрандту уже более пятидесяти и лет. В лице старца все та же энергия и сила, во взгляде — почти юношеский огонь. Но выражение уже не то: упрек, гордая молчаливая печаль светятся в этих глазах; в улыбке — горечь разбитой жизни, утраченных упований. Это — трагическая, страдальческая душа Данте, находящая успокоение только в созерцании идеала и служении ему» (4, с. 255).

«Эдуард Ганслик, в воспоминаниях которого мы находим столь замечательный и живой портрет восьмидесятилетнего Верди: “Те простота и сердечность, с которыми Верди — почти недостижимый здесь для всех, кто с ним незнаком, меня принял и приветствовал, произвели на меня, имевшего на совести по отношению к нему тяжесть грехов

молодости, сильное впечатление. Нечто бесконечно доброе, скромное и благородное в своей скромности излучалось всем существом этого человека, которого слава не сделала тщеславным, честь не сделала высокомерным, а возраст капризным. Лицо его изборождено глубокими морщинами, черные глаза посажены глубоко, борода белая — и тем не менее осанка и приятно звучащий голос делают его не таким старым, каков он есть на самом деле» (4, с. 353).

### **Черты характера.**

«Не такому гордому и властному человеку, каким был Рембрандт, который даже ради насущного хлеба в дни крайней бедности и нужды не хотел ни на йоту поступиться своими взглядами и привычками, было подчиняться капризам натурщиков и моделей.

...Рембрандт не льстился на высокий гонорар, он выбирал только достойных работать под его руководством. Со свойственным ему усердием и добросовестностью он предался своей педагогической деятельности» (4, с. 269–270).

«...своенравным и столь непреклонно преследующим свои цели художником, каким был Верди. Композитор не только самостоятельно выбирал материал; у него вошло также в привычку представлять своему коллеге законченный план всех сцен, подчас даже снабженный пространным прозаическим текстом, так что иной раз оставалось только переложить тот на стихи» (2, с. 325).

«Верди был по натуре своей скорее застенчивым человеком и был лишен вследствие своего невысокого происхождения светского лоска, но в Милане он попал в такое окружение, которое в этом отношении было для него очень благоприятным» (2, с. 325).

Верди «чувствовал себя в родной стихии, когда мог выплескивать из своего пламенного сердца одно произведение за другим, ставя каждый раз перед собой цель — оживить текст при помощи имеющихся в его распоряжении средств и найти сценическое воплощение для созданных образов. Для этого требовался сильный характер борца. Он выполнял эту работу с непоколебимой решимостью, ни в чем не уступая рутине театральной жизни, равнодушию окружающих, не уступая ни в чем, что имело отношение к воплощению его образов, а также не уступая ни в чем даже в отношениях с театральными агентами и издателями. Верди всегда одерживает победу, так как он знает, чего хочет, и его воля столь сильна и неотразима, как и его воинственные маршевые мелодии. Эта сторона характера имела решающее значение в на-



чальном периоде его жизни. Тот факт, что он заработал значительное состояние, был для человека с такой страстной жадой независимости весьма важным обстоятельством» (2, с. 325–326).

## Творческий портрет

Б. Т. Удодов пишет:

«Одним из главных стимулов к творчеству у Лермонтова явилось повышенно-личностное отношение к миру, ощущение себя личностью, представляющей человечество в его конфликте с бесчеловечной действительностью» (6, с. 565).

«Бытует мнение, что Лермонтов чаще всего писал сразу набело, внося в текст лишь незначительные поправки... Планы обычно достаточно краткие, либо отсутствуют совсем... В стихотворении "Из-под таинственной, холодной полумаски..." как бы фиксируется сам процесс создания поэтического образа в его главных моментах: "И создал я тогда в моем воображеньи / По легким признакам красавицу мою; / И с той поры бесплатное виденье / Ношу в душе моей, ласкаю и люблю"» (6, с. 566).

«Создавая такие стихи, как «Спор», «Сон» и др., Лермонтов работал над ними не столько «построчно» или «построфно», сколько «целостно-вариантно». Среди стихотворений Лермонтова встречаются и экспромты, написанные сразу набело... Однако большинство стихотворений результат парадоксального переплетения в процессе их создания импровизационности и выношенности, подготовленности.

Часто к написанию сразу «набело» какого-либо стихотворения у Лермонтова обнаруживаются своеобразные «черновые» редакции, выступавшие первоначально как самостоятельные произведения, а затем как ступени протяженного во времени творческого процесса. ...редкое умение «сплавлять» разнородный материал, подчиняя его художественному целому.

Его творческий процесс близок к работе живописца, делающего сначала многочисленные этюды, многие из которых могли бы стать самостоятельными полотнами, если бы их не «отменили» итоговые творения» (6, с. 566).

«В работе над прозаическими текстами Лермонтов стал прибегать, в частности, к такому «ускоряющему» средству, как диктовка» (7, с. 568).

## Биографы пишут о Верди:

«...Написанное в быстрой спешке редко могло полностью удовлетворить его. Если вновь он обращался к сочиненному, оно вызывало у него чувство неудовлетворенности. Он страдал от неразрешимого конфликта между своим болезненным чувством ответственности и механизмом, который постоянно ставил это чувство под вопрос» (2, с. 373).

## Сам он вспоминает:

«...Пишу музыку, какой бы она ни была – хорошей или плохой, не просто так, но всегда стремлюсь придать ей определенный характер» (2, с. 333).

«...Выбрав сюжет для картины, Рембрандт весь уходил в него, проникался малейшими подробностями, подвергал его самому всестороннему обсуждению. Обыкновенно первый набросок не удовлетворял его: ему все казалось, что он вовсе не соответствует идеальному образу, сложившемуся в его воображении. Рембрандт вместо того, чтобы изменять и переделывать не понравившуюся ему работу, прямо оставлял испорченные оттиски и начинал все сызнова. Таким образом, из-под его кисти или резца появлялись новые, совсем оригинальные воспроизведения одной и той же темы. Рембрандт никому не поручал печатания своих гравюр: при каждом оттиске он прибавлял несколько штрихов к рисунку, добиваясь новых эффектов, то усиливая, то ослабляя тон. Поэтому снимки одной и той же гравюры часто отличаются друг от друга в мелких подробностях. Даже в такой механической работе виден гений Рембрандта: его неиссякаемое вдохновение и страсть к творчеству на каждом шагу выливались в новые формы» (4, с. 270).

«Рембрандт в своих эстампах решил две задачи первейшей важности: на черных оттисках с металлической доски он, без помощи красок и рельефа, сумел вызвать световые эффекты; во-вторых, он придал всем своим фигурам жизнь и движение» (4, с. 284–285).

«...он собственноручно печатал оттиски, постоянно изменяя в них то ту, то другую подробность, добиваясь тех эффектов света и тени, тех серебристых и бархатистых тонов, которые сделали его имя бессмертным» (4, с. 287).

«Для картин Рембрандта типичным является то, что в них изображено узкое темное место, в котором луч света олицетворяет собой оживляющее послание извне, которое не постигается и не наблюдается. Оно воспринимается лишь через свое собственное мощное отражение. Когда луч падает сверху, жизнь на земле существует не в цент-

ре мира, а на его темном дне. Глаз заставляют понять, что человеческое жилище есть не что иное, как долина теней, целиком зависящая от истинного существования на божественных высотах.

В тех случаях, когда источник света располагается внутри картины, его назначение меняется. Теперь жизнесозидаемая энергия устанавливается как центр, так и границы узкого мира. За этой границей, куда не проникают лучи, ничего не существует. Когда смотришь на картину Рембрандта «Святое семейство», создается впечатление, что свет исходит от ярко освещенной книги, которую читает Мария. Этот эффект достигается тем, что сама свеча не видна. Свет от Библии освещает спящего ребенка в колыбели, и слушающий Иосиф кажется карликом на фоне возвышающейся над ним собственной тени, которая отбрасывается на стену сзади. В другой картине Рембрандта невидимый источник света освещает тело Христа, которого снимают с распятия. Церемония происходит в таинственном, темном мире. Но по мере того как свет ниспадает книзу, он усиливает слабое тело и наделяет величием жизни образ смерти. Таким образом, источник света в картине поведал историю из Нового завета, то есть историю божественного света, посланного на землю и облагородившего ее своим присутствием.

Картины Рембрандта являются примером использования двойного воздействия света на предметы, освещаемые им. Предметы смотрятся как пассивно воспринимающие воздействия от какой-то внешней силы, но в то же время они сами становятся источниками света, активно излучающими энергию. Освещенные светом, они передают его дальше. Невидимая свеча является одним из художественно-изобразительных приемов, устраняющих пассивность происходящих в картине событий. В результате этого приема освещенный предмет сам становится источником света. Таким путем Рембрандт заставляет книгу или лицо излучать свет, не нарушая требований реалистического стиля картины. Пользуясь данным изобразительным методом, он успешно изображает главную тайну библейской истории о том, как свет стал материей.

Каким же образом Рембрандту удается достигнуть такой яркой освещенности? Я уже упоминал о некоторых перцептивных условиях. Предмет кажется освещенным не только в силу своей абсолютной яркости, но и потому, что он значительно превосходит уровень освещенности остальной части полотна. Таким образом, таинственный свет довольно темных предметов обнаруживается, когда они поме-

щены в еще более темное окружение. Более того, свечение возникает тогда, когда яркость не воспринимается как результат освещения. Для этого тени должны быть устранены или в крайнем случае сведены до минимума, а самый яркий свет должен появиться в границах самого предмета. Совсем нетрудно найти примеры в картинах Рембрандта, где почти дублируется эффект психологического эксперимента с подвешенным диском. Он часто помещает яркий предмет в темном месте, почти не накладывает на него тень и лишь частично освещает предметы вокруг него. Так, в картине «Бракосочетание Самсона» Далила возведена на трон перед темной занавесью в виде пирамиды света, и ее блеск и величие отражаются на столе и на окружающих ее людях. Точно так же в картине «Вирсавия» тело женщины выделяется сильным светом, тогда как окружающая среда, включая двух служанок, помогающих ей, остается темной. В общем, можно сказать, что яркость красок имеет место там, где находится источник света или когда в данной точке картины больше яркости, чем этого требуется структурой распределения света на всем полотне. В последнем случае яркое пятно не соответствует величине яркости, которая требуется общей композицией картины в данном месте. Здесь, таким образом, создается своя самостоятельная и изолированная система света» (Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974).

### **Стиль творчества.**

Л. С. Мелихова, говоря о художественном мире Лермонтова, отмечает:

«...многослойность, разветвленность, одновременность сосуществования в едином времени двух, иногда трех содержательных слоев, их постоянное просвечивание одного сквозь другой организует художественный мир поэта» (6, с. 538).

Чаще это мир реальности и мир мечты.

«В лермонтовской прозе «все окружено атмосферой, все движется, полно потенциальных возможностей и готовности к новым комбинациям» (6, с. 539).

«Один рассказ «встроен» в другой, а в том времени как бы на равных, параллельно с ним еще и третий, и четвертый. Это — любимый композиционный прием Лермонтова» (6, с. 539).

«Качества, которые отличают все его творения: — его тонкое понимание природы, стремление изображать действительность так, как

она есть, умение передавать на мертвом полотне мощную жизненную струю... теплые, хотя несколько мрачные тона, могучая и вместе с тем мягкая гамма оттенков...» (4, с. 259).

«Любимым предметом наблюдения для Рембрандта было отражение внутренней, духовной жизни человека на его лице. Он никогда не пропускал случая запечатлеть такое выражение на бумаге или доске. Гуляя по улицам города, он часто встречал характерные типы крестьян, евреев, нищих, женщин из простонародья. Дощечки, покрытые лаком, и резец были всегда при нем; как только поражала его какая-нибудь уличная сценка, резкое или комическое лицо, молодой художник незаметно брался за работу — и быстро, как фотография, этюд оказывался на доске» (4, с. 260).

### **Основные мотивы (темы).**

Философско-символические: одиночество, странничество, память и забвение, обман, мщение, покой, гармония мироздания, исповедально-молитвенные, богоборческие, свобода и воля, действие и подвиг, время и вечность, любовь, смерть, судьба, Родина. Нравственно-философские: цель жизни, счастье, страдание.

Перенося центр тяжести с событийного повествования на психологию героя, Лермонтов создает и поэму-фрагмент, представляющую собой монолог-исповедь с ослабленной сюжетной основой («Исповедь»).

Если в поэмах Лермонтова лирическая доминанта вполне очевидна, то в драматургии лирическое начало сказывается косвенно: в ориентации на драму шиллеровского образца, с мелодраматизацией конфликта, эмфатической лирической прозой и ясно выраженным автобиографичным началом. В эти же годы появляется у Лермонтова лирико-символическая драматическая поэма с условными персонажами и местом действия («Ангел смерти», «Азраил»)

Воспоминания о Лермонтове и письма к нему свидетельствуют о том, что он любил музицировать, напевать.

Анализ словесных портретов, пейзажей, жанровых сцен в произведениях Лермонтова — поэта и прозаика — приводит к выводу, что в лепке образа, композиции картины, в выявлении главной мысли произведения Лермонтов прибегал к рембрандтовскому закону светотени.

По своей тематике и жанровым признакам живописное наследие Лермонтова может быть разбито на несколько групп: 1) военная тема; 2) пейзажи (составляют большую часть картин Лермонтова и занимают значительное место среди рисунков); 3) портреты; 4) карикатуры; 5) жанровые сцены; 6) наброски; 7) иллюстрации (см.6, с. 164).

«Большинство набросков голов – мужские. В области техники диапазон Лермонтова-художника также очень разнообразен. Он работал в живописи, акварели, рисунке и даже в литографии.

Живописные произведения Лермонтова непрофессиональны, они нередко грешат против правил мастерства, но все имеют только им присущую гамму красок, своеобразный аспект восприятия природы, подлинных зрительных впечатлений поэта.

Карандашные зарисовки Кавказа 1937 г. отличаются от прочих по своей исполнительской манере: Лермонтов переходит здесь от контурного рисунка к живописному» (6, с. 165–168).

Очень разным предстает Лермонтов в воспоминаниях современников.

«В первых лирических произведениях Лермонтова виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...» (1, с. 249).

### **Задания для семинара**

1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

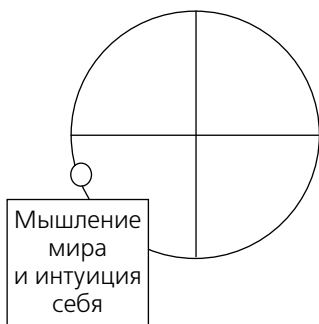
### **Литература**

1. Белинский В. Г. Полн собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 11.
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Пер. с нем. М.: Радуга, 1996. С. 309–457.
3. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Собр. соч. М., 1956.

4. Калинина А. Рембрандт // Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт: Биографические очерки. М., 1993. С. 253–319.
5. Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1988.
6. Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981.
7. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964.
8. Соловьев В. С. Лермонтов // Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.

## Тема 11. ТИП D

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Мысль  
Страсть  
Воля  
Рабство  
Смысл  
Опыт  
Жизнь  
Борьба  
Природа  
Дух  
Власть  
Единое  
Народ  
Личность*

Представители  
типа в искусстве

*А. Дюрер  
А. С. Пушкин  
Л. Н. Толстой  
В. В. Верещагин*

ИСКУССТВО ДОЛЖНО  
СЛУЖИТЬ  
НАРОДУ!





## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ БЕТХОВЕНА

*Я схвачу судьбу за глотку.*

БЕТХОВЕН

### Особенности когнитивного стиля

#### **Восприятие.**

Способность воспринимать реальность, переводя в музыкальный контекст.

«Когда какой-то богатый любитель музыки в Вене, пропустив премьеру исполнения квартета Бетховена, хвастливо заметил, что он всегда может послушать это произведение в своем доме, заняв ноты у Бетховена, Бетховен ответил ему, что он должен будет заплатить 50 гульденов в возмещение убытков. Несколько обескураженный господин возразил: “Пусть будет так!”. На что Бетховен громко засмеялся и сочинил шуточный канон на текст: «Так должно быть, да, да, кошелек сюда!» И этот мотив послужил юмористической основой для финала последнего скрипичного квартета, название которого следующее: “С трудом принятое решение. Так должно быть? Так должно быть”» (4, с. 301-302).

#### **Оценочность.**

Восприятие Бетховена, как правило, не было бесстрастным. Оно было «насыщено желанием» повернуть ситуацию в удобную для себя сторону. Отсюда частые искажения реальности. Так, Бетховен не знал точно своей даты рождения, делая себя моложе, своего племянника он считал сыном, уверяя себя в этом, отняв его у родной матери через суд и т. д.

Мнительность Бетховена особенно обострилась в связи с глухотой, ему казалось, что все его обманывают, обворовывают, смеются над ним.

#### **Опора на внутренний слух.**

Последние годы жизни Бетховен, будучи уже совсем глухим, продолжал сочинять музыку, а иногда садился за фортепиано в качестве исполнителя.

Одним из последних произведений была Девятая симфония, в которую Бетховен вводит хор, исполняющий «Оду к радости» Шиллера.

«Премьера девятой симфонии состоялась 7 мая 1824 года, она является последним потрясающим испытанием его глухоты. Хотя было объявлено: «Господин Людвиг ван Бетховен будет сам управлять всем», все же заранее предупредили всех музыкантов и певцов не обращать внимания на Бетховена, а следить только за указаниями темпа капельмейстером Умлауфом, стоящим с правой стороны от него. Но уже после оригинального вступления литавр в скерцо, особенно в конце, раздался гром аплодисментов. Потом Антон Шиндлер так записал в разговорной тетради Бетховена: «Я еще никогда в жизни не слышал таких неистовых, но в то же время сердечных аплодисментов, как сегодня». Люди аплодировали, топали ногами, так что дом сотрясаясь, но ничего этого не слышал Бетховен. Он погрузился в свой мир непроницаемой тишины, стоя спиной к публике, с трогательной беспомощностью он все еще слышал свою музыку, пока певица Каролина Унгер не коснулась нежно его рукава и не повернула его к публике» (4, с. 292).

### **Память.**

Бетховена характеризует умение держать всю логику крупных музыкальных произведений в голове, опираясь на смысловые точки.

В концерте 5-го апреля 1803 года исполнены впервые оратория «Христос в Гефсиманском саду», 2-я симфония и фортепианный концерт с-moll. «Бетховен просил меня, — рассказывает Зейфрид, — перевертывать ему страницы во время исполнения концерта с оркестром, но это было легче сказать, чем сделать: передо мною были почти совершенно чистые листы бумаги, только кое-где было нацарапано несколько иероглифов, которые должны были служить ему указателем. Он играл всю партию наизусть, ибо она была еще не написана, что с ним случалось часто» (2, с. 153).

### **Высокая эмоциональная окрашенность воспоминаний.**

«Я любил без памяти и безнадежно. Я познакомился с нею пять лет назад и был бы бесконечно счастлив жениться на ней. К сожалению, мечты мои неосуществимы. Тем не менее, вспоминая о ней, сердце мое бьется, как при первой встрече с нею» (2, с. 267).

### **Мышление.**

Мышление помогает устранять недостатки натуры.

«Слабости натуры созданы ею же, и разум-повелитель должен силою своею покорить их и стараться устранить их» (Дневник, 2, с. 433).

Стремление к системе.

«Положив однажды на пюпитр свой цикл романсов «К отсутствующей возлюбленной», — вспоминала одна из знакомых Бетховена, — он настойчиво просил младшую сестру спеть их, а старшую аккомпанировать. Едва только последняя взяла несколько аккордов, как автор грубо отвел ее и сам сел за рояль. Затем он стал объяснять смысл этого произведения, связь между этими шестью романсами, основную идею» (2, с. 452–453).

Стремление к высоким мыслям, высоким идеям.

«Нет такой книги, которая была бы для меня слишком научною, ничуть не претендуя на настоящую ученость, я еще с детства стремился все же понять идеи величайших мудрейших писателей всех веков, стыдно артисту не считать своею обязанностью по крайней мере подобного стремления» (из письма к издателю) (5, с. 279).

«Мысли его полны великих идей, но выражать их он способен лишь нотами; словом он не владеет» (писал Шнейдер к Негели) (2, с. 243).

Идеальный мир и реальный мир.

Стремление в реальном мире воплощать свои высокие планы часто заканчивается неудачей. Тогда на выручку приходит фантазия, жизнь духа.

«Твое сообщение вновь низвергло меня из сферы высокого восторга глубоко вниз... Итак, я должен вновь и только в себе самом искать утешения; иного для меня не существует в мире. Дружба и подобные ей чувства наносят мне только раны. Да будет так! Для тебя, бедный Бетховен, нет счастья в жизни! Ты должен все создавать сам в себе и только в идеальном мире найдешь друзей!» (из письма к Глехенштейну) (2, с. 229).

«Будучи стеснен во всех отношениях, я готов был доказать обратное изречению: “дух ничего не стоит”» (2, с. 539).

Комбинаторность.

«Я был в Вене, чтобы поискать в библиотеке кое-что мне нужное. Главная задача — схватить быстро и сочетать возможно искуснее, при-

чем практические соображения могут быть допущены только в виде исключения» (из письма к эрцгерцогу) (2, с. 504).

В его письмах часто встречается игра слов, различные комбинирования слогов, создающие подобие музыкального ритма. Вариации его подписей удивляют своим многообразием, приведем некоторые из них:

«Ваш друг Бтхвн.  
Второпях твой Бтхвн.  
Верный тебе Бетховен.  
Весь целиком ваш Л. в. Бетховен.  
Целует тебя твой Бетховен.  
Поспешно, быстро и все же не кратко ваш Бетховен.  
К услугам вашим Л. ван Бетховен.  
Твой верный Людвиг.  
Вечно твой, вечно свой, вечно наш».

Мысль, переходящая в страсть.

«Часто случалось, что во время напряженного сочинительства он вдруг вставал и поливал голову водой — привычка, из-за которой на него постоянно обижались соседи или его сожители, так как разлитая по комнате вода протекала через пол на нижние этажи» (4, с. 277).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Тематика писем демонстрирует основные линии интересов Бетховена:

1. Издание и исполнение своих произведений.
2. Достижение положения в обществе.
3. Достижение материального благосостояния.
4. Состояние здоровья.
5. Воспитание племянника.

### **Прагматизм.**

«Стремление и цель всякого истинного художника должны заключаться в достижении положения, при котором ему вполне возможно было бы заниматься сочинением наиболее крупных произведений, и чтобы другие работы или экономические условия не препят-

ствовали ему в этом. Поэтому для композитора не может быть высшего желания, как возможность спокойно предаваться композиции больших произведений и исполнять таковые перед публикой. При этом он, однако, должен также непременно озаботиться обеспечением своей старости в достаточной мере» (Бетховен в договоре с меценатами) (2, с. 216).

### **Тяга ко всему героическому, к великим личностям.**

«Он зачитывался биографиями великих римлян в изложении Плутарха; бюст Брута красовался на его письменном столе; он идеализировал этих героев, боготворил их, приходил в экстаз при воспоминании о них» (2, с. 84).

### **Стремление к патетике, героическому пафосу борца.**

Патетика многих высказываний свидетельствует о том, что Бетховен старался создать из себя образ Титана-борца.

«Смелее!.. Несмотря на телесную немощ, гений мой восторжествует...» (из записной книжки) (2, с. 60).

Бетховен выписал несколько изречений и вставил их в раму, под стекло, и повесил их над своим письменным столом, до последнего дня жизни повторяя их. Приведем одно из них:

«Я есмь сущее. — Я есмь все настоящее, прошлое и будущее; рука смертного не подымала моей завесы. — Оно предвечно, и ему обязаны все своим бытием» (2, с. 85).

«Чувствовать себя способным к великому делу и не выполнить его; рассчитывать на обеспеченную жизнь и быть лишенным ее вследствие ужасных обстоятельств, которые не уничтожают во мне потребности в семейной жизни, а лишь мешают устроить ее. О Боже, Боже, сжался над несчастным Бетховеном!» (запись в дневнике) (2, с. 318).

«Я осушил кубок горьких страданий и заслужил себе по милости дорогих учеников и товарищей по искусству мученический венец в сфере искусства. — Вспоминайте обо мне ежедневно и представьте себе, что дело идет о вселенной...» (из письма к адвокату) (2, с. 343).

«Свершилось!.. Но не без дела погибну, в прах я паду не без славы! Нечто великое свершу, что и потомки узнают!..» (цитата из «Илиады», записанная в дневник композитора) (2, с. 349).

«Вся жизнь должна быть принесена в жертву искусству и служить ему святилищем. Да буду жить хотя бы на средства других, если таковые найдутся» (из дневника композитора) (2, с. 374).

### **Стремление к высокому положению в обществе.**

Все возлюбленные Бетховена, которым он предлагал руку и сердце, имели высокие дворянские титулы: графиня Джульетта Гвичарди, графиня Тереза Брунsvик, подруга Гете графиня Беттина Brentано и т. д.

«Звание театрального члена, — пишет Бетховен графу Глейхенштейну, — не подходит, оно может только вызвать неприятности. Имея в виду коронную службу, я думаю, необходимо действовать в отношении этого пункта осторожно; в особенности же следует иметь в виду намерение получить титул придворного капельмейстера... Мне кажется, что таким образом мог бы я скорее осуществить свою надежду и сильнейшее желание — поступить когда-нибудь на коронную службу» (2, с. 215).

Бетховен создавал мнение, что он принадлежит к дворянскому роду, указывая на приставку van. На самом деле голландская приставка van совсем не означала высокого происхождения. Многие хлебопашцы в Голландии имели эту приставку. Когда его тайна была раскрыта, и все газеты сообщили, что он является одним из представителей мещанства, Бетховен записал в своем дневнике:

«Приставка van означает благородство и дворянство только тогда, когда стоит между двумя собственными именами... Следует запросить в Голландии объяснения этого казалось бы столь ничтожного и в то же время столь важного обстоятельства... Тут какое-то недоразумение: нет сомнения в том, что я, по роду занятий, не принадлежу к этой черни... людей высшего ранга не следует смешивать с простыми бюргерами, однако меня смешали с ними» (2, с. 485).

### **Отношение к слугам.**

Отзываясь о слугах, Бетховен называет их скотами, тупицами, животными, ворами, мошенниками, плутами и т. п.

«Сегодня я опять многое перенес от Н. — по случаю нового года ей полетело в голову с полдюжины книг» (из письма Бетховена) (2, с. 405).

Дневниковые записи показывают, насколько часто менялись у Бетховена слуги:

«31 января экономке отказано.

15 февраля кухарка поступила.

8 марта кухарке отказано; уплачено за две недели вперед.

22 марта новая экономка поступила.

17 апреля кухарка поступила.  
19 апреля скверный день.  
14 мая экономка поступила, за шесть гульденов в месяц.  
16 мая кухарке отказано.  
19 мая кухарка уволена.  
30 мая женщина поступила.  
1 июля кухарка поступила.  
20 июля экономке отказано.  
28 июля вечером кухарка сбежала».  
(2., с. 517).

### **Отношение к себе.**

Бетховен постоянно осознавал и чувствовал в себе могучий неукротимый дух.

«Ни один царь, ни один король, — писала Беттина Brentano своему другу Гете, — не сознает так своего могущества, не чувствует, что вся могучая сила кроется в нем самом, как этот Бетховен!» (2, с. 87).

Бетховен боготворил Гете, стремился к знакомству с ним, но уже через неделю знакомства проявлял грубость и по отношению к великому поэту.

«Гуляя с Гете по аллеям парка, композитор с увлечением рассказывал ему что-то и неохотно отвечал на поклоны знакомых своих, тогда как Гете исправно снимал свой цилиндр при каждом приветствии прохожих. Недовольный чрезмерным вниманием собеседника к публике, композитор взял его за руку и заметил:

Не беспокойтесь. Эти поклоны обращены ко мне» (2, с. 246).

«Короли и князья могут, пожалуй, давать звание профессора, дарить чин тайного советника и другие титулы, навешивать орденские ленты, но производить великих людей они не в состоянии, создавать умы, выдающиеся над жалкой толпой, — вещь для них непосильная, и потому к ним надо относиться с уважением» (из письма к Беттине Brentano) (2., с. 241).

«Унижение одного человека перед другим огорчает меня, в особенности при мысли о том, что именно представляю собою я среди окружающих, и что представляет тот, которого все называют величайшим. В этом сознании кроется божественное начало человека» (из письме к Дж. Гвичарди) (2, с. 116).

В письме к Глейхенштейну Бетховен просит подобрать ему невесту:

«Во всяком случае, она должна быть красива, потому что я не могу любить некрасивого; не то я полюбил бы самого себя» (2, с. 215).

### **Отношение к судьбе.**

«Я схвачу судьбу за горло и не допущу, чтобы она сокрушила меня» (из письма к Вегелеру, 1800) (2, с. 114), — пишет Бетховен в отношении все ухудшающегося слуха.

«Покорность, только искренняя покорность судьбе может принудить тебя к принесению жертв делу твоему» (2, с. 268), — заносит в свой дневник Бетховен в отношении своего великого композиторского призвания.

### **Отношение к друзьям.**

Два полюса — безмерная сердечная привязанность и бесконечная борьба, вплоть до драк и унижений — характеризуют отношение Бетховена к друзьям.

Друзья оценивались за глубину их привязанности к Бетховену.

«Мой милый, мой добрый Аменда, мой сердечный друг! Последнее письмо твое получил и прочел с искренним умилением, с ощущением боли и вместе с тем удовольствия. Эта преданность, эта привязанность твоя ко мне несравненны!» (из письма к Аменде) (2, с. 100).

Часто Бетховен пользовался дружбой в меркантильных или манипулятивных целях.

Он постоянно заставлял заниматься своей одеждой, своим бытом знатных друзей. Письмо к графу Глейхенштейну, который помогал покупать ему одежду, свидетельствует о наклонностях Бетховена измываться над титулованными друзьями.

«Дорогой Глейхенштейн! Третьего дня ночью я видел сон, будто ты находился в конюшне и будто тебя околдовали и вознесли на небеса два великолепных коня; — так что ты забыл обо всем окружающем. Твоя покупка неудачна. Вчера, рано утром, лишь только сюда прибыл, как шляпа была уже изорвана. Она стоит слишком дорого, и потерять такую сумму ужасно: поэтому ты должен постараться, чтобы ее взять обратно и дали тебе другую. Ты можешь пока об этом заявить этим сверным торгашам; я пришлю тебе ее обратно. — Это просто невыносимо! (2, с. 227).

«Основанием дружбы служит сходство людей в отношении умственном и нравственном» (из письма к Ф. Рису, 1804) (2, с. 148).



### **Отношение к женщинам.**

Бетховена характеризует идеализирование любви.

«Любвеобильное сердце Бетховена было постоянно в плену у женщин; он не пропускал ни одного миловидного личика, лорничровал каждую девицу, на улице или в театре, но к замужним относился только с почтением, брак был для него актом священным, а приятелей, нарушивших священный союз, он бранил беспощадно. Целомудрие его в этом отношении доходило до того, что он не раз выражал удивление относительно боготворимого им Моцарта, создавшего оперу на столь безнравственный сюжет, как «Дон-Жуан» (2, с. 85).

«Чувственное наслаждение без соединения душ было всегда присуще только животным, после него не остается и следа благородного чувства, а только раскаяние». Подобные мысли он высказывает и Карлу Гольцу, другу своих последних лет, сетуя, что всегда раскаивается, если «потребности его тела приводят его к тому, что противно его природе» (4, с. 268–269).

### **Отношение к морали.**

«С детства уже научился я любить добродетель и все прекрасное и высокое» (из письма к супругам Биго) (2, с. 188).

«Прочь благородные, лучшие намерения! Наши стремления бесконечны, пошлость всему ставит предел! (из письма к Оливе) (2, с. 245).

В письме к своему другу графу Цмескалю Бетховен пишет:

«Знать не хочу ничего из вашей морали, сила – вот мораль тех, кто выше толпы, она же и моя, и если сегодня вы опять начнете, то я изведу вас, пока не признаете исправным и похвальным все то, что я делаю» (2, с. 102).

### **Отношение к собственному творчеству.**

«Едва ли кто-либо превзошел Бетховена в заботливости о корректуре своих произведений, в многолетнем обдумывании их» (2, с. 87).

«Вероятно, с целью заработка написаны Бетховеном в конце 1806 года 32 вариации (9 сер. 17 №20) для фортепиано, подобных которым композитор издал немало, сознавая, в то же время, что это плоды работы заурядной, вынужденной, лишенной выдающихся художественных красот. Посетив, спустя несколько лет, приятеля, фортепианного фабриканта Штрейхера, Бетховен заметил, что дочь его бьется над какой-то знакомой ему пьесой.

Что это за вздор? – спросил он девицу.

Ваши 32 вариации, — ответила смущенная пианистка.  
Мои?.. Это моя пошлая пачкотня!.. О Бетховен, каким ослом ты проявил себя! (2, с. 182).

## **Основные поведенческие характеристики**

«Вставал он обыкновенно с рассветом и тотчас садился за письменный стол; до 2-х или 3-х часов дня он обыкновенно работал с 2–3 перерывами по одному часу, когда выходил, несмотря на погоду, пройтись по городу; затем отправлялся в ближайший ресторан; прежде чем заказать себе обед, выпивал стакан местного вина, справлялся об излюбленных им рыбных блюдах и супах, пробуя иногда последние, к великой досаде ресторатора. К обеду он постоянно старался позвать нескольких приятелей. Так как после 8–9 часов, проведенных в одиночестве, испытывал потребность в развлечении за обеденным столом. После обеда композитор охотно гулял, а свободные от концертов и приглашений вечера проводил у себя за чтением книг; композицией он в это время редко занимался и старался не позже 10 часов вечера быть уже в постели» (2, с. 83).

### **Умение поставить на службу себе судьбу.**

«Все, чего я достиг, было следствием моей самодеятельности» (из письма к Видейбену 1804) (2, с. 144).

### **Склонность к манипулированию людьми.**

Он пишет об одном из друзей своей молодости:

«Я смотрю на него и на ... как на инструменты, на которых могу играть, когда мне вздумается; они имеют для меня значение лишь постольку, поскольку исполняют возлагаемую на них работу» (2, с. 101).

### **Страсти.**

«Страсти иногда омрачали мою душу, но, очистившись и исправившись, она вновь возвращалась к высокому и чистому первоисточнику, к божеству и к его искусству. Да не смущает тебя мысль о материальном, во веки веков...» (из дневника) (2, с. 374).

### **Страсть к унижению и подчинению.**

«Бетховену очень нравилась опера композитора Паера «Леонора, или Супружеская любовь». Он не пропускал ни одного представления ее и, встретив однажды автора, не преминул выразить свои восторги. Польщенный автор ждал окончания речи своего собеседника, чтобы ответить благодарностью, но Бетховен оказался в этот раз очень словоохотлив, превозносил достоинства каждой сцены и, в заключение, совершенно смутил автора таким восклицанием:

Да, мой друг, я непременно вскоре напишу музыку к вашей опере!.. (2, с.164–165).

### **Страсть к проповедничеству.**

«Воспитывайте вашу дочь старательно, чтобы она стала женщиной. Сегодня как раз воскресенье; не прочитайте ли вам кое-что из Евангелия?» — пишет он в письме к фон Штрейхер.

### **Скопидомство.**

Большинство писем Бетховена посвящено финансовым вопросам. Бесконечные торги своими произведениями, сравнение своих гонораров с гонорарами Гайдна и других известных музыкантов создают облик одного из самых скупых композиторов.

Ему казалось, что все люди воры, особенно слуги. Это больше походило на паранойю. В Вене ходили слухи о его сумасшествии.

«Всякое горе, хранимое втайне, чувствуется сильнее... При твоём большом слухе одиночество — яд для тебя, порочный человек начинает относиться к тебе с подозрением... Утром и вечером я с Карлом (племянником. — Н. Н.), несмотря на мой злосчастный слух... Покорностью, смирением, — смирением мы победим при самых печальных обстоятельствах...Ты смотришь на Карла как на собственного сына; ради этой святой цели не обращай внимания на сплетни и пустяки» (из дневника, 1817) (2, с. 433).

### **Болезни.**

«Глухота, точно призрак какой-то, преследовала меня повсюду; я избегал людей, прикидываясь мизантропом, каковым никогда не был» (из письма к Вегелеру, 1800) (2, с. 113)

## Творческий портрет

«Умиление свойственно только бабам, в мужчине музыка должна воспламенять дух!» (из письма к Беттине Brentano) (2, с. 241).

«Искусство беспредельно и бесконечно: во мраке, его окружающем, он чувствует, что громадное расстояние отделяет его от намеченной цели. Среди всеобщих восторгов он горюет и сокрушается о том, что не может достичь высших сфер искусства, откуда доходят до него лучи блестящего светила, которые он мечтает покорить себе» (из письма к Эмили) (2 с. 248).

Анализ основных произведений позволил обозначить основные линии творчества:

Наибольший интерес Бетховен проявляет к следующим темам:

1. Тема героической борьбы за свободу реализуется в 3-й, 5-й, 9-й симфониях, увертюрах «Эгмонт», «Кориолан».
2. Тема верности в любви раскрывается в опере «Фиделио».
3. Тема природы раскрывается в «Пасторальной» симфонии и др. произведениях.

### Процесс творчества.

«Начиная иногда несколько эскизов одновременно на разных страницах, Бетховен оставлял одни из них в зачатке, другие развивал, причем недостаток места принуждал его переносить продолжение на страницы, часть которых была уже исписана; чтобы установить связь между такими разрозненными отрывками, композитор прибегал к различным отметкам... Переделки, которым подвергались в этих эскизах первоначальные музыкальные идеи, сводятся к изменениям в ритме, к перестановке тактовых черт, к вариантам в линии мелодического узора и в гармонизации; ими изобиловали не только тетради эскизов, но также рукописи законченных произведений» (2, с.151–152).

«Странно пишет Бетховен, — говорил Сальери, — он взбирается по лестнице во второй, третий, четвертый этаж, оттуда пробирается на чердак, а с чердака бросается прямо вниз через маленькое окошечко: я не понимаю этих приемов!» (2, с. 170)

### Звуковая ткань.

«Стремлением положить в основу мелодии речевой (декламационный) принцип характеризует как вокальное, так и инструментальное творчество Бетховена. Тончайшие цезуры — знаки препинания, фер-

маты, подобные паузам после патетических вопросов, ритмические сжатия и учащения при повторениях музыкальной мысли и многие другие атрибуты «говорящей мелодики» придают музыке Бетховена большую выразительность» (Н. Л. Фишман).

«Рисовать картины может живопись; поэт может считать себя счастливее моей музы, так как его область не так ограничена, как моя. Наша деятельность совершенно в иной сфере, и достичь ее не так легко» (2, с. 423).

### **Программность.**

«Известно, что неудачное слово может повредить музыке, а потому желательно, чтобы слово и музыка сливались воедино. Если же слово неудачно выражает мысль, то напрасны все старания устранить этот недостаток» (из письма Бетховена к издателю) (2, с. 291).

Обработки шотландских песен были заказаны композитору неким английским издателем. Бетховен попросил выслать к музыке тексты.

«Прошу прислать мне текст песен, ибо он необходим для выражения соответствующего настроения» (2, с. 294).

«Необходимо очень тщательно отнестись к тексту. Прошу вас настоятельно всегда прилагать текст к шотландским песням. Не понимаю, как вы, будучи знатоком, не можете понять, что имея под рукою текст, я стану писать совершенно иначе, и напевы никогда не могут быть обработаны в совершенстве, если вы не снабдите их текстом» (2, с. 297).

### **Творческий процесс.**

«Единственное, что может нам поведать хоть немного, что способно хоть слегка приблизить нас к разгадке неуловимого процесса творчества, — это драгоценные листы рукописей. Подобно тому, как охотник по малейшим следам находит зверя, так и мы иногда по рукописям — ибо они и есть следы жизни, следы творчества — можем проследить за процессом созидания образа; вызывая у нас чувство глубочайшего уважения, они вместе с тем обогащают наши познания.

Вот, например, листок из записной книжки Бетховена, в котором запечатлено одно из таких прометеевских мгновений. Вдохновение почти никогда не посещало Бетховена за письменным столом, а всегда во время ходьбы, в движении. Крестьяне из окрестностей Вены часто с удивлением наблюдали за невысоким, страдающим одышкой

человеком, который с непокрытой головой бродил по полям; они принимали его за помешанного; «Бормотун» — звали они его, потому что он, как безумный, всегда что-то бурчал себе под нос, гудел, кричал, пел, размахивая в такт руками. Внезапно остановившись, он доставал из кармана небольшую запачканную книжку и, царапая бумагу, грубым свинцовым карандашом наскоро записывал в нее несколько нот.

В этих торопливых строках как бы кристаллизовался первообраз, каким он родился — молниеносный, горячий; и вот на наших глазах совершается чудо: магическая сила рукописи внезапно открывает нам обычно незримый миг вдохновения, подобно тому как рентгеновские лучи делают видимым скелет человека, недоступный нашему взору. Дальше вы видите другие листки, на которых композитор развивает грубо набросанную первоначальную мелодию, отделяет ее, затем отвергает все сделанное и начинает все снова.

И от листка к листку вы с волнением следите, как менялось душевное состояние художника во время работы. Здесь ноты льются горячо и быстро, едва поспевая за порывом вдохновения; там они, словно споткнувшись, вдруг останавливаются, прерываются возникают вновь и опять обрываются, и вы чувствуете: поэт, композитор не находит здесь нужного слова, мелодичного перехода. И как в волшебном зеркале отражается: здесь — утомленность, там — истощение, а в ином гневном росчерке — даже отчаяние, и затем снова взлет — теперь уже к последней, окончательной победе» (6, с. 360–361).

### **Требования к исполнителям.**

«Подписывая в партитуре над партиями отдельных инструментов — *obligato* (обязательно); Бетховен невольно признается в одной из реформ, совершенным его могучим гением: «он не в состоянии писать необязательного», все, написанное им, должно быть сыграно в точности» (2, с.126).

### **Задания для семинара**

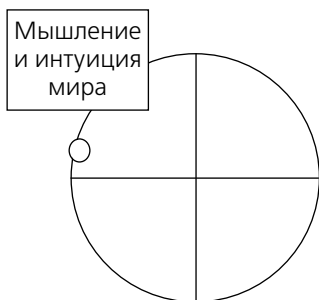
1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

## Литература

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1971.
2. Крганов В. Бетховен. Биографический этюд. М., 1997.
3. Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство: Сб. статей к 200-летию со дня рождения. Л., 1970.
4. Ноймар А. Людвиг ван Бетховен // Музыканты и медицина. Ростов н/Д, 1997.
5. Письма Бетховена 1787–1811. М., 1970.
6. Цвейг С. Соч.: В 10 т. М., 1993. Т. 10.

## Тема 12. ТИП Е

**Положение  
в системе**



**Ключевые  
слова**

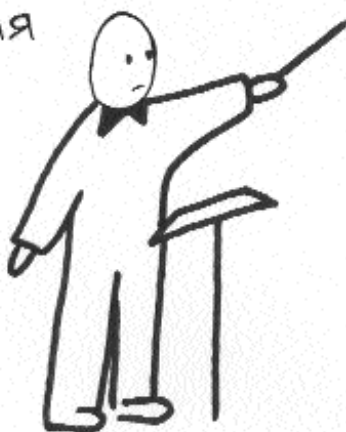
*Восприятие  
Информация  
Прогресс  
Процесс  
Система  
Карьера  
Дух  
Бог  
Свет  
Взаимодействие  
Познание  
Просвещение  
Уважение  
Признание*

**Представители  
типа в искусстве**

*М. В. Ломоносов  
Г. Державин  
Т. Манн  
Н. К. Рерих  
С. Прокофьев*

СВЕТ  
ЗНАНИЯ

ТРУД





## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Н. РЕРИХА

*И если бы весть о знаках священных возникла, устремимся  
и мы. Если их понесут, мы встанем и воздадим почитание.  
Зорко мы будем смотреть. Остро слушать мы будем.*

Н. РЕРИХ

### Особенности когнитивного стиля

#### **Восприятие.**

«У всех вещей есть своя аура. Чуткий дух подбирает в окружающих предметах близкую ауру» (Рерих) (2, с. 95).

«Рерих видит, вернее, хочет видеть в жизни только гармонию. Только тишину, извечную радость покоя и пробуждения природы. Это ощущение гармонии, связи всего сущего, бывшего и будущего, приводит еще к одному увлечению, которое сливается с любовью к истории» (1, с. 17).

«Ничто и никаким способом не приблизит так к ощущению древнего мира, как собственноручная раскопка и прикосновение, именно первое непосредственное касание к предмету большой древности» (Рерих) (1, с. 18).

#### **Память.**

«Н. К. Рерих обладал совершенно изумительной памятью: если он что-то услышит или прочитает, то это навсегда оставалось при нем, он мог вспомнить самые сложные тексты, какое-нибудь стихотворение, которому его учили в детстве, он помнил полностью всю жизнь. Эта богатая одаренность вместе с дисциплиной, которую он считал необходимой для каждого человека, помогли ему подняться на высшую ступень творчества» (2, с. 10).

#### **Мышление.**

«Мысль управляет миром. Прекрасно сознавать, что прежде всего, мы ответственные за наши мысли.

Часто мы твердим слово «мысль». Мы лепечем его во время обедов и ужинов. Мы не скупимся на него в припадке подозрения и злобы. Мы механически бормочем это слово даже тогда, когда мы не

имеем в себе определенной мысли. Если мы могли осознать, что повторяя это священное слово, мы произносим формулу величайшей мощи! Но редко мы признаем динамическую силу мысли; так же редко мы можем обуздывать ее и направлять по правильным руслам. Малые и отвратительные мысли часто летают в нашей ауре, как ядовитые насекомые. Если бы мы могли снять фотографии наших аур (и такие снимки были уже сделаны), мы могли бы заметить, что излучения наши наполнены черными и серыми пятнами. Ведь эти пятна не что иное, как пятна невежества и возвращенной им тьмы.

Если бы только мы могли сознавать непобедимую мощь устремленной, благой мысли! Если бы могли начать исследовать условия, которые могут укреплять в нас подобные мысли, мы могли бы тогда постепенно стереть эти физические отложения тьмы» (Рерих) (2, с. 43).

«Понятно, если вас наполнила высшая форма мысли, то вы вступаете в сотрудничество с Высшим Сознанием. Разве не чудесно иметь в вашем сознании прекрасную мысль, что вы сотрудничаете с Прекрасным, с Высшим? В этом сознании ваша мощь, ибо в час непосредственного приближения к Высшему вы создаете что-то достойное эволюции, для будущих жизней. Вечен Зов устремляться к этому достижению. В этом Зове выражен закон Прекрасного! (Рерих) (2, с. 44).

«Мысля о творчестве, надо признать наибольшее, наисветлейшее и наисвязующее» (Рерих) (2, с. 76).

«В осознании предметов лежит гармония их» (Рерих) (2, с. 91).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

### **Пространственно-временная позиция.**

«Странны такие противоположения (прошлого и будущего). Кто обернут лишь к прошлому, а кто только смотрит на будущее. Почему же не мыслится синтез, связывающий одну вечную нить знания?» (Рерих) (2, с. 166).

### **Стремление к самосовершенствованию и совершенствованию общества.**

«Будучи студентом, Рерих разрабатывает «Проект правил кружка академистов императорской Академии художеств, посвящающих себя

самоусовершенствованию». В скобках автор разъясняет, что он имеет в виду «самоусовершенствование образовательное и художественное» (1, с. 25).

### **Стремление к проповеди мира, истины, прекрасного, к высотам сознания.**

«Мир. Истина. Прекрасное» — девиз Рериха, которым он подписывал многие свои произведения.

«Разве не подскажет прежде всего просветленное сознание, что «мы» сильнее, нежели «я»? Вы не убоились сотрудничества. Этим опять сопричислили себя к истинному воинству эволюции» (Рерих) (2, с. 71).

«Ведь когда-то нужно покинуть звериные привычки. Ведь сердцу тоскует по храму прекрасному, по Иерусалиму Небесному, по Светлому Китежу и по всем горным Обитателям Духа» (Рерих) (2, с. 77).

### **Стремление к гармонии.**

«Человечество все-таки, хотя и медленно, идет к гармонии... гармония, гармонизация центров есть выявление деятельности во всей ее мощи, во всей ее ясности и убедительности. Познавая, чего мы хотим, мы слагаем все наши центры в одно напряжение и даже преодолеваем все установления рока. Но дух-то наш знает лучше всего, где правда. И каждый наш поступок оценен духом воистину» (Рерих) (2, с. 90).

### **Стремление к свету и духовности.**

«Надо светиться, надо рождать и усиливать свет сердца. Сосияния и созвучия сердца в свободе познания усилятся взаимно. Безмерна мощь объединенных благом мыслей» (Рерих) (2, с. 178).

### **Стремление к Единому (символу).**

«Мандалы и другие неожиданные знаки вызывали недоумение и удивление. Но лама далекого горного монастыря, спрошенный об этом, улыбается и замечает: «Поверх всех разделений существует великое единение, доступное лишь немногим». Итак, сливается мышление, казалось бы самых удаленных человеческих индивидуальностей. В этих высших знаках стирается самое отвратительное, что затемняет свет сердца, а именно отрицание и осуждение» (Рерих) (2, с. 189).

«Мальчик, ты говоришь,  
что к вечеру в путь соберешься.  
Мальчик мой милый, не медли.  
Утром выйдем с тобою.  
В лес душистый мы вступим  
среди молчаливых деревьев.  
В студеном блеске росы,  
под облаком светлым и чудным  
пойдем мы в дорогу с тобою.  
Если ты медлишь идти, значит,  
еще ты не знаешь, что есть  
начало и радость, первоначало  
и вечность».

РЕРИХ, «Цветы Мории»

### **Стремление к исследованию.**

Будучи еще школьником, Рерих серьезно изучает природу. «Тщательно выписывает он в отдельную тетрадь «разделение птиц Санкт-Петербургской губернии на подклассы, разряды, отряды, семьи». Собирает коллекцию птичьих перьев. Получив в апреле 1892 года свидетельство — «От Лесного Департамента ученику VII класса Санкт-Петербургской гимназии К. Мая, Николаю Рериху, на основании статьи 10 закона 3 февраля 1892 года на право собирания яиц птиц с научной целью» (1, с. 15).

«Познание складывается дерзанием, внутренними особыми накоплениями. Подходы к Единому Знанию так многообразны» (Рерих) (2, с. 171).

### **Стремление к всеобщности, поиск первооснов бытия и сознания.**

«Каждый по-своему толкует этот Светлый Век, но в одном все одинаковы, а именно каждый толкует его языком сердца. Это не безразличный эклектизм. Наоборот, как раз обратное, со всех сторон к одному. Ибо в каждом человеческом сердце, во всем царстве человеческом живет одно и то же стремление к Благу. И стремятся воссоединиться в сущности своей эти рассеянные ртутные шарики, если они не слишком отяжелелись маслом и не слишком замохнатились пылью. Какая очевидность в этом простейшем опыте внешнего загрязнения ртутных шариков. Еще можно заметить трепетание внутреннего вещества, но уже осквернена поверхность, и замаслена посторонней мерзостью, и отчуж-

дена этим от вселенского сознания. Уже пресечен путь ко вселенскому телу всеобщения. Но, если не успела загрязниться поверхность, с каким неудержимым устремлением сливаются разрозненные капли снова с первоисточником. И не найдете уже, не различите эту воспринятую целым частицу. Но живет она, вся она в Нем, в Великом. Всеединость обобщила ее и усилила до вселенского понятия. Все учения знают это вселенское тело под разными именами» (Рерих) (2, с. 189).

### **Стремление изучать процессы эволюции.**

«По строению слов эволюционная спираль расширяется и инволюционная суживается. То же самое можно наблюдать не только на личном, но и на идеях. Очень поучительно разбирать, как идеи рождаются и совершают свой круг; часто они как бы совершенно исчезают, но если они эволюционны, то они снова выявляются в расширенном виде. Можно изучать спираль корня идей для мышления эволюционного. Задача постепенной вмещаемости идеи может дать прогрессию к высшему пониманию» (Рерих) (2, с. 197).

### **Изучение первооснов жизни, поиск «корня» цивилизации.**

«Ясно, если нам углубляться в наши основы, то действительное изучение Индии даст единственный материал. И мы должны спешить изучать эти народные сокровища, иначе недалеко время, когда английская культура сотрет многое, что нам близко» (Рерих) (1, с. 218).

## **Поведенческий портрет**

Сокурсники прозвали Рериха «умеренным и аккуратным», однако Рерих ради идеи и справедливости способен на самые решительные поступки. Так, на вынужденный уход своего учителя А. И. Куинджи Рерих ответил уходом из Академии художеств.

### **Рерих не лишен тщеславия.**

«Люблю, чтобы меня хвалили» (из дневника) (1, с. 24).

### **Рерих прекрасный организатор и общественник.**

«Всегда безукоризненно одетый, спокойно-корректный, деловитый. Идеальный секретарь, незаменимый секретарь Общества. Обще-

ства, поставившего своей целью развитие искусства в России и поощрение тех, кто способен это искусство развивать» (1, с. 64).

«Рерих — член совета Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, председатель Комиссии по учреждению Музея допетровского искусства и быта при обществе архитекторов-художников, член-учредитель Общества возрождения художественных ремесел, эксперт художественного отдела Всероссийской кустарной выставки 1907 года... Нет числа учреждениям, комиссиям, пригласительным билетам на заседания, почетным дипломам с изображением корон и самих коронованных особ, щитов... перьев, кубков, мечей и шлемов» (1, с. 100).

«Такая работоспособность, постоянство творческого импульса — загадка для многих собратьев по искусству. И разнообразие деятельности тоже загадка. О нем говорят: гений. О нем говорят: карьерист. О нем говорят: обаянный гордыней» (1, с. 104).

### **Великий труженик.**

Художник И. Э. Грабарь вспоминает:

«Для меня была совершенной загадкой жизнь Рериха. Бывало, придешь к нему в его квартиру, в доме «Общества поощрения» и застаешь его за работой большого панно.

Он охотно показывает десяток-другой вещей, исполненных за месяц-два, прошедшие со дня последней встречи: одна лучше другой, никакой халтуры, ничего банального или надоевшего — все также нова и неожиданна инвенция, также прекрасно эти небольшие холсты и картины организованы в композиции и гармонизованы в цвете.

Проходит четверть часа, и к нему секретарь приносит кипу бумаг для подписи. Он быстро подписывает их, не читая, зная, что его не подведут: канцелярия была образцово поставлена. Еще через четверть часа за ним прибегает служитель:

— Великая княгиня приехала.

Он бежит, еле успевая крикнуть мне, чтобы я оставался завтракать. Так он писал отличные картины, подписывал умные бумаги, принимал посетителей, гостей — врагов и друзей — одинаково радушно тех и других (первых даже радужнее), возвращался к писанию картин, то и дело отрывааемый телефонными разговорами и всякими очередными приемами и заботами» (1, с. 104).

### **Умение построить свою жизнь в соответствии с убеждениями.**

Последний период жизни Рерих с семьей проводит в Индии.

«Русские из дома над Биасом говорят с пенджабцами на их языке. Внимательны к ним, не высокомерны. Помогают людям в беде, посещают праздники, записывают песни и легенды.

В доме не играют в поло, не коротают вечера за картами и вином. Живут маленькой дружной общиной, просто и размеренно. Встают с восходом солнца. Работают над картинами Николай Константинович и Святослав, подолгу живущий в Кулу. Работает Елена Ивановна над собранием восточных легенд и притч... Мать двоих сыновей: мать для Девики Рани, жены Святослава, красавицы-киноактрисы.

Возле дома огромный сад, возле дома возделан превосходный огород – там хорошо родится картофель, капуста, морковь, какие-то особенные помидоры. Семена иногда доставляется из Америки и дают обильные всходы.

Хлеб едят из муки свежего помола, пью чистойшую воду из горной реки.

Электричества здесь конечно нет и в помине.

Работа идет не только дома, но и в кабинетах и лабораториях рядом расположенного института Гималайских исследований. Его основал Николай Константинович в 1928 году...

Молва о седобородом русском идет далеко за пределы Кулу. Его зовут – Учитель-Гуру-Гурудиев» (1, с. 270–272).

## **Творческий портрет**

*Раскрытие мысли, погребенной в эмоции.*

Пюви

### **Стремление к поиску первоначал, вечных истин.**

«Верещагин писал Гималаи, подробно передавая всю реальность первого плана, травы, очертания деревьев, почву, камни, отблеск солнца на вершинах. Метод Рериха не то чтобы был хуже или лучше, – он просто иной. Он как бы не видит, отсекая первый план, реальность равнины, трав, растений. Он смотрит вдаль, вверх, увлекает взгляд зрителей от коричневой тяжести предгорий к синей, фиолетовой дымке хребтов. Хребты встают все выше, выше – и над ними, завершая вы-

соту и смыкая ее с небом, высится безмолвие и чистота вечных снегов. Вечное — эпитет, всегда применяемый к Гималаям и вообще к горам вечных снегов, — слилось с самой живописью художника, которого называют: «Мастер гор». Он воплотил вечность гор, слил их реальность со стремлением человека к вечности, к познанию, к вершинам» (1, с. 285).

**История, прошлое в символических формах** предстает в его литературных и художественных творениях.

«Мечта, обращенная в прошлое» — основной стимул творческой мысли Рериха.

«Первозданные истоки бытия» для Рериха не темно-уродливы, но прекрасны, это — ступень к грядущему, к истинному золотому веку. Пантеизм, ощущение всего сущего как сущего, одушевленного, единого — органическая основа мировоззрения художника, определяющая и формы его отражения мира.

Поэтому так слиты у него в картинах человеческие существа и неодушевленная природа — живы люди и живы облака, живы каменные орудия, сделанные людьми, и сами камни. Поэтому картины всегда сочетают замкнутость в пространстве, вечный покой и вечное движение» (1, с. 109).

«На каменных скрижалях написало человечество свои первые слова, слова общечеловеческие» (Рерих) (1, с. 105).

**Реализм, заключенный в символические формы**, характерен для письма Рериха

«Натурализм есть слепое подражание природе, тогда как реализм выражает сущность действительности» (Рерих) (1, с. 282).

«Сама природа была единственным началом искусства, — выделяет Рерих в своих первых лекциях в Петербургском археологическом институте, — в доисторическое время из природы рождались искусства, из жизни» (1, с. 46).

**Летописец, археолог, историк, тонкий и аккуратный собиратель и исследователь народной мудрости.**

«С самого начала пребывания в Академии он решительно заявляет себя как художник-историк, любящий и знающий старину России, ее сказки и предания, былины и летописи. И, конечно, саму русскую историческую живопись, которая дает студенту множество примеров и предметов для раздумий» (1, с. 33).



«Рерих писал, что ему близка проникновенность Васнецова в серую красоту русской природы. Еще ближе — «потребность обернуться к чисто русской красоте, к старине и ее народным истокам. Поворот от жанра к сказке» (1, с. 34).

**Торжественность, велеречивость и поучительность** присутствует во многих его произведениях как литературных, так и художественных.

«Как пчелы собираем мы знание и укладываем нашу кладь в причудливые соты... Среди случайного и подлежащего, как печной перегар, уничтожению, всегда высятся вежи, драгоценные нашему духу. Это они ведут человечество через все расы, через все круги достижений» (Рерих, 1, с. 289).

### **Выделяет общую идею и настроение.**

«Он не выделяет, не раскрывает индивидуальности, напротив — сливает их в общую массу, объединенную единым «настроением»» (1, с. 50).

«Эскиз и «Идолами» меня радует — он сильный, яркий, в нем ни драмы, ни сантиментов, а есть здоровое языческое настроение» (из дневника) (1, с. 60).

### **Поэтическое наследие Рериха.**

Поэтическое наследие Рериха невелико. Если исключить ранние вещи, то почти все стихи собраны в книге «Цветы Моррии», изданной в 1921 г. Но в творческой биографии художника стихи занимают особое место. Сам Рерих считал, что именно в них находится ключ к сокровенному пониманию его пути. Он говорил, что они имеют программное значение для всего его творчества.

Написанные свободным стихом «письмена» Рериха сродни притче с ее внешней простотой и морализирующим смыслом; его иносказания проясняются в контексте сборника: «священные знаки» — заповедные идеалы, которые ищет утратившее их человечество; подъем на скалистые выси — духовный подвиг, «мальчик» — вступающий в жизнь, к нему обращены многие поучения поэта. Первый цикл объединен названием «Священные знаки». Здесь все подчинено ключевой теме — пробуждению пылкого человеческого духа. Он лишь смутно различает, он не видит,

а скорее угадывает светлые знаки, которые затемнены для него ночью мглой, и туманом суетливой повседневности, и пеленою собственных сомнений и страхов. Это как бы начало трудного, но радостного пути восхождения.

Во второй части книги («Благословенному») смутное ожидание открытия вырастает в уверенность. Человек слышит свой внутренний голос, зовущий к труду и творческому напряжению. Горы, облака, небо — все пронизано зовом: «Встань, друг. Получена весть. Окончен твой отдых».

Третий раздел книги — «Мальчику». Мальчик — это творческий дух человека, делающий первые робкие, но уже самостоятельные шаги. В духовной битве, битве света и тьмы, мальчик вырастает в воина. Ему сужден подвиг. «Победа тебе суждена, если победу захочешь». Дар мой прими, милый друг!

«Трудом и знаньем я накопил  
этот дар. Чтобы отдать его,  
я сложил. Я знал, что отдам  
его. На даре моем наслоишь  
радости духа. Тишина и покой.  
Среди восстания духа в дар мой  
твой взор устреми.  
А если хочешь слуге приказать  
дар принести, ты его назови  
благодарь».

ФРАГМЕНТ ИЗ ЦИКЛА «Мальчику»

Четвертую часть книги составляет поэма «Наставление ловцу, входящему в лес». Голос творца, осознавшего свое назначение, звучит здесь с полной силой. «Это твой час... Радуйся! Радуйся! Радуйся! Ловец, трижды позванный».

Книге «Цветы Мории» предпослан эпитафия. В нем сконцентрировано содержание книги, сформулирован незыблемый символ веры Николая Константиновича Рериха:

«Поверх всяких Россией есть одна незабываемая Россия. Поверх всякой любви есть одна общечеловеческая любовь. Поверх всяких красот есть одна красота, ведущая к познанию Космоса».

«Махариши (мудрец) Рерих» — гласит памятная надпись там, где было сожжено его тело.

### **Задания для семинара**

1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

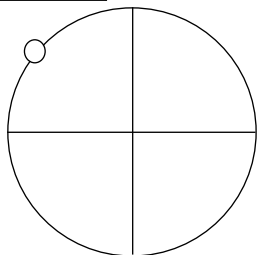
### **Литература**

1. Полякова Е. И. Рерих. М., 1973.
2. Рерих Н. Путь жизни. М., 199
3. Рерих Н. Цветы Мории. М., 1988.

## Тема 13. ТИП ЕФ

Положение  
в системе

Мышление  
и интуиция  
мира



Ключевые  
слова

*Восприятие*  
*Наблюдение*  
*Тайна*  
*Свет*  
*Взаимодействие*  
*Познание*  
*Мистика*  
*Гармония*  
*Свобода*  
*Космос*  
*Многоликость*  
*Вдохновение*  
*Эстетика*  
*Символ*

Представители  
типа в искусстве

*Леонардо да Винчи*  
*В. И. Гёте*  
*И. С. Бах*  
*А. Ахматова*



# ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ, И. В. ГЁТЕ, И. С. БАХА

## Особенности когнитивного стиля

### Восприятие.

Чувство цветовой гармонии.

«А такое счастливое строение глаза, которое создает восприимчивость к цвету и чувство цветовой гармонии, необходимо иметь от рождения» (1, с. 176).

Восприятие должно опираться на предварительное знание

«Художнику безразлично, знаем ли мы законы органической природы или нет... Сила художника заключается в созерцании, в схватывании целостной значимости, в восприятии отдельных частей, в осознании того, что необходимо учиться и приобретать знания, и особенно ощущений того, что именно из таких познаний наиболее необходимо, чтобы не слишком удаляться от круга своих задач, не воспринимать ненужного и не упускать нужного» (1, с. 154).

Постижение архитектоники целого и его частей.

«Пропорции имели для Леонардо основополагающее значение «не только... в исчислениях и измерениях, но и в звуках, весах, положениях — в любом месте, где они могут быть» (8, ч. 3).

«Заканчивая статью о «Немецкой архитектуре», Гёте, как бы в восторге, снова обращается к себе:

«Слава тебе, юноша, родившийся со зрением, зорко улавливающим пропорции... воспроизводящим всевозможные образы!.. Позднее уже с более мужественной силой забьется в твоей кисти могучий нерв страстей и страданий, и тогда примет его небесная красота, посредница между богами и людьми» (6, с. 37).

Культ зрения.

«С начала и до конца он оставался художником, погруженным в наблюдение материального мира: бесконечно доверчивым к зрению. «Тот, кто теряет зрение, теряет видение Вселенной и становится похож на заживо погребенного, который все еще двигается и ды-

шит в своей могиле, — писал он. — Разве ты не видишь, что глаз охватывает красоту всего мира? Он господин астрономии; он направляет все искусства и помогает развиваться им... Он управляет всеми отделами математики и всеми самыми непогрешимыми науками» (8, ч. 5).

Поиск сути, восприятие проникающее в философию объекта. «Живопись распространяется на поверхности цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум» (5, т. 2, с. 57).

**Опора на внутреннее зрение и внутренний слух.**

«Он обладал поразительной способностью слышать музыку «внутренним слухом». Партитуры и «голоса» были для него звучащей музыкой» (7, с. 12).

**Память.**

**Увлеченность натурой.**

«Он был «настолько счастлив, когда замечал какое-нибудь забавное лицо, все равно, бородатое или в ореоле волос, что начинал преследовать человека, столь привлекшего его внимание, и мог заниматься этим весь день, стараясь составить о нем ясное представление, а когда возвращался домой, то рисовал его голову так хорошо, как будто человек этот сидел перед ним» (8, ч. 1).

«Перспектива... глаз посылает через воздух свое подобие всем противостоящим ему объектам и получает их на себя, то есть на свою поверхность, откуда общее чувство их рассматривает и те, что нравятся ему, посылает памяти.

Итак, я полагаю, что духовная способность образов глаз обращается против объекта с образами объекта к глазу» (5, С. А. 138 г. в).

«Изо всех сил будем мы наблюдать за окружающим и записывать в своей памяти все. Мы будем очень внимательны и не упустим ни одного дня, чтобы что-нибудь не приобрести. Мы все еще будем ничем, но уже захотим стать всем! А самое главное — мы никогда не остановимся, если только нас не принудит к этому усталый дух и тело...» (6, с. 29).

Постоянное «внутреннее просматривание» объекта с целью большей объективности.

«Также я испытал на себе, что получается немалая польза от того, чтобы, лежа в постели в темноте, повторять в воображении поверхностные очертания форм, прежде изученные, или же другие достойные внимания предметы, захваченные тонким размышлением. И на самом деле это очень похвально и полезно для того, чтобы закреплять себе предметы в памяти» (5, ash. l, 26 r).

### **Мышление.**

Мышление каждого человека субъективно, обладает установкой.

«Как фигуры часто похожи на своих мастеров. Это происходит потому, что суждение наше и есть то, что движет руку при создании очертаний данной фигуры с различных точек зрения, вплоть до того, пока она не будет удовлетворять. А так как это суждение — одна из сил нашей души, посредством которой она komponует по своему желанию форму того тела, где она обитает, то, если ей нужно снова сделать при помощи рук человеческое тело, она охотно снова делает то тело, которое она впервые изобрела. И отсюда происходит так, что тот, кто влюбляется, охотно влюбляется в похожие на себя предметы» (5, т. Р. 499).

Необходимо стремиться к объективности.

«Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных» (5, ash. l. 2 r).

Постоянные сомнения есть двигатель развития.

«Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигает» (5, т. Р. 62).

Использование различных стратегий в мышлении.

«Когда Гёте творит, он отрицает философию полностью. «Она разрушает поэзию. Потому что я никак не могу ограничиться чисто спекулятивным мышлением, я тотчас же для каждой фразы ищу зрительный образ и, следовательно, немедленно уношусь в природу», — писал Гёте (6, с. 297).

Склонность к самопознанию и самоанализу.

«...Помню, меня обнимал пасмурный северный день.  
Небо угрюмо и грузно давило на темя; лишенный  
Красок и образов, мир пред усталым лежал.  
Я же, в собственном Я следя недовольного духа  
Сумеречные пути, в помыслов глубь уходил» (6, с. 247).

Стремление проникнуть в идеал через искусство.

«Не только мастерство:  
Рука и глаз... Мозги важней всего.  
Счастливейшему гению еще ни разу  
Не удалось через инстинкт один  
В свой идеал проникнуть сразу».

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

**Стремление к человеческому совершенству и самореализации.**

«Человек не должен пытаться сравниться с Богом, но пусть он стремится к человеческому совершенству. Художник должен стремиться создать не произведение природы, а совершенное произведение искусства» (1, с. 190).

**Постоянный ученик.**

«Он не переставал учиться у каждого, кто мог чему-то научить в музыке, и в юности, и в зрелые годы. Он впитал в себя музыку композиторов стран Европы и не считал, что его престиж подрывают заимствования с радикальной переработкой чужого материала. Баху чужда была агрессивность лидера в искусстве» (7, с. 201).

Даже в любви Гёте считает себя постоянным учеником:  
Впрочем, я ль не учусь, когда выпуклость нежную груди  
Взором слежу и рукой вдоль по бедру провожу? (6, с. 254).

**Отстраненность от мира людей.**

«Если ты одинок, то полностью принадлежишь самому себе, — писал Леонардо позже. — Если рядом с тобой находится хотя бы один человек, то ты принадлежишь себе только наполовину или даже меньше,



в пропорции к бездумности его поведения; а уж если рядом с тобой больше одного человека, то ты погружаешься в плачевное состояние все глубже и глубже» (8, ч. 1).

### Поиск сути вещей.

«Этот род деятельности, известный под названием живопись, требует воображения и мастерства кисти, так как призван открывать невидимое, спрятанное в тени видимых предметов, и запечатлевать его с помощью кисти, придавая ясный вид на самом деле не существующему» (8, ч. 1).

### Культ природы и закономерностей космоса.

«Человек всегда испытывает влечение с веселым любопытством встретить новую весну, новое лето и вообще много новых месяцев и годов, — но даже если время, по которому он так тоскует, когда-нибудь наступит, ему всегда будет казаться, что уже слишком поздно: он и не заметил, что его влечение содержит внутри себя зародыш его собственной смерти.

Однако это влечение — квинтэссенция, дух всех элементов, который через душу проникает в человеческое тело и постоянно жаждет вернуться к своим истокам. Ты должен знать, что эта самая тоска — квинтэссенция жизни, служанка Природы и что Человек — это слепок мира» (8, ч. 8).

«“Вся природа — мелодия, полная глубокой гармонии, — писал Гёте в дошедшем до нас отрывке из неоконченного романа. — Я весел, я счастлив. И все же моя радость — это только бурная тоска по чему-то, чего у меня нет, по чему-то, чего я не знаю”» (6, с. 38).

### **Спокойствие уверенного в своих возможностях гения, творящего во славу Господа.**

«Он верил в торжество гармонии в мире; строил свое музыкальное мировоззрение прочно, на века. Творец Бах подобен Демиургу в искусстве. Он не испытывал неуверенности в творчестве. Он знал степень своего всевластного умения и не таил в себе зависти по отношению к более преуспевающим в жизни композиторам и музыкантам» (6, с. 203).

### Стремление к постоянным переменам.

«Когда один из долголетних друзей упрекнул Гёте, что он высказывает суждения, противоположные тому, что говорил раньше, поэт воз-

разил: “Да неужели же я дожил до восьмидесяти лет затем, чтобы все время думать одно и то же? Напротив, я стремлюсь каждый день думать по-другому, по-новому, чтоб не стать скучным. Необходимо всегда непрерывно изменяться, обновляться, омолаживаться, чтобы не закоснеть”» (3, с. 155).

**Вечный поиск страданий и стремление привлечь внимание к тайне.**

«Счастье обычно сравнивают с шаром — ведь он тоже быстро катится; это сравнение вдвойне оправдано, так как имеет еще и второй смысл. Неподвижный шар представляется наблюдателю завершенным, замкнутым в себе, самодостаточным существом и поэтому, так же как счастливец, не может долго привлекать к себе внимание. Всякое довольство, всякая умиротворенность, из чего бы они ни проистекали, — просты. Счастливец мы предоставляем самим себе.

А несчастье мы сравниваем с тысячегранником; взгляд, отражаемый каждой гранью, приходит в смятение, и нежные чувства нигде не находят покоя... Шар привлекает свет, ласково его задерживая, округлости открываются нам в нежных тенях и отсветах, а в многограннике каждая плоскость излучает иной блеск, иное затмение, иную окраску, иные тени и отсветы; встревоженный взгляд задерживается, настойчиво стремясь охватить как целое то, что само рассеивается и, словно неразрешимая загадка, привлекает постоянное, хотя и колеблющееся внимание» (2, с. 144).

## **Поведенческий портрет**

### **Внешний вид.**

«Для вступления в общество положено было заказывать портрет нового члена. Иоганн Себастьян был изображен художником Э. Г. Хаусманом с благодушно-лукавой улыбкой на приветливом лице и с нотной страницей своего мудреного канона в руках! Таким, молодежь, просветленным, хотели ученики увидеть своего наставника.

Этот портрет Хаусмана контрастирует с другим, найденным впоследствии в городе Майнце, кисти неизвестного художника. На нем изображен поистине старый Бах. На обоих портретах видны черты сходства: высокий лоб, дуги густых бровей, характерные две верти-

кальные складки между ними, двойной подбородок. Общее в портретах очертание лица пожилого человека. Оба портрета без декоративных фонов. Но это две разные духовные ипостаси Баха! На одном портрете — Бах, согбенный под тяжестью лет, скорбный, углубленный в себя, готовый к очередному выпадку со стороны, к любому уколу суеты. Жесткий рисунок лица, сжатые губы. Суровость в выражении глаз.

В портрете Хаусмана Бах — жизнелюбивый семьянин, общительный музыкант, капельмейстер, гораздый и на шуточные экспромты, и на сложно-ученые выдумки. Опытный портретист разрешил “загадку Баха” в ключе жизнелюбия» (7, с. 225).

**Скромность как ближайший путь к постижению истины.**

«Страсть ума прогоняет чувственную страсть... Вино хорошо за столом, но вода предпочтительнее... Маленькие комнаты или дома направляют ум на правильный путь, большие заставляют его блуждать... Кто не может обуздать свои похотливые желания, ставит себя на один уровень с животными... Если ты желаешь иметь деньги без счета, то кончишь тем, что перестанешь ими наслаждаться...» (8, ч. 8).

«Сам Бах недолюбливал хвалебные излияния в свой адрес. Ему приписываются слова, сказанные кому-то в ответ на лестный отзыв о его виртуозной игре: “В этом нет ничего удивительного, нужно только своевременно попадать на соответствующие клавиши, тогда инструмент играет сам по себе”» (7, с. 163).

**Умение отстаивать свою свободу, честь и достоинство.**

«Осенью по всей Германии прошли торжества по случаю столетия Реформации. Еще до отъезда в Дрезден Себастьян знал, что это празднество продлится три дня — с 31 октября по 2 ноября. У композитора уже созрел замысел праздничной кантаты. Франк готовил текст... Но герцогский двор обошел концертмейстера. Сочинение кантаты к торжествам ему не было поручено.

Такого уже не мог простить герцогу терпеливый и приученный к повиновению художник. Он умел оставаться скромным в самооценке таланта, но поднимал голос и заявлял о своей духовной независимости в решающие дни жизни. Иоганн Себастьян добился аудиенции у герцога. Пройдя анфилады покоев, он оказался в кабинете перед властителем. Бах стоял перед ним не как начинающий музыкант. В его нотных тетрадах покоились десятки органных произведе-

ний и кантат. Он обращался в них ко всей Вселенной, он беседовал с Небом.

Насупленный герцог молча выслушал его просьбу об отставке. И раздраженно сделал знак об окончании аудиенции.

Прошли торжества, на другой же день Вильгельм Эрнст приказал арестовать подчиненного за недозволенную строптивость. В городском архиве Веймара хранится документ об этой мстительной выходке герцога. Запись гласит: "6 ноября концертмейстер и гофорганист Бах был арестован в судебном- полицейском управлении, потому что он упрямо настаивал на увольнении, и лишь 2 декабря в соответствии с его поведением его немилостиво освободили от должности и отпустили на свободу" (« 7, с. 74).

### **Отшельничество.**

«Чтобы телесное благополучие не портило благополучия разума, живописец или рисовальщик должен быть отшельником, и в особенности — когда он намерен предаться размышлениям и рассуждениям о том, что, постоянно появляясь перед глазами, дает материал для памяти, чтобы сохраниться в ней. И если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. И если ты будешь в обществе одного-единственного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину, и тем меньше, чем больше будет нескромность его поведения; и если ты будешь со многими, то будешь еще больше подвергаться подобным неудобствам; и если бы ты захотел сказать: я буду поступать по-своему, я буду держаться в стороне, чтобы я смог лучше наблюдать формы природных вещей, то я говорю, что это плохо выполнимо, так как ты не сможешь сделать так, чтобы часто ухо твое не было открыто для их болтовни. Нельзя служить двум господам» (5, ash. I, 27 v.).

### **Склонность к сомнениям.**

«Черта характера: в искреннем увлечении, согласиться с чем-то, а потом, пообдумав, остыть и отказаться, — нередко портила отношения Баха с сослуживцами и высокопоставленными особами» (7, с. 56).

## Творческий портрет

### **Цель искусства.**

«Музыка для него — богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего с миром, ни с успехом в мире. Оно было самоцелью. Религия у Баха входит в определение искусства» (10, с. 17).

«Природа творит словно ради себя самой, художник творит как человек и ради человека... Художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески» (1, с. 156).

### **Строгость и гармония.**

«В панегириках Баху последующих времен красота его органичных сочинений чаще сравнивалась с красотой зодчества. Определение музыки как “текучей архитектуры”, данное немецким историком искусств и философом Шлегелем, пришлось кстати. Метафорическое сближение архитектоники его сочинений со строгостью форм зодчества стало традицией. Она живет и в нашем веке. Ощущение баховской органной музыки как своеобразного “звукозодчества” часто всесильно захватывает слушателя» (7, с. 78).

### **Наука и искусство, бессознательное и сознательное органично дополняют друг друга.**

«Какую идею хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить!.. Я скорее придерживаюсь мнения, что поэтическое произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка» (2, с. 234).

### **Символизм.**

«Исследователи изучили своеобразный «код» символов, какими передавал Бах картины или явления природы, состояние души, «аффекты» чувств, действия и движения человека и людских масс. Волны, туман, облака, ветер, восход и закат солнца, смех, конвульсии, блаженство, тревога, бег, ходьба, моменты возвышения и унижения, проявление скорби и радости — десятки жизненных мотивов вводились в музыку кантат. Композитор сообразовался со способностями восприятия и понимания картин-символов слушателями» (7, с. 140).

### **Разнообразие интересов.**

«Иоганн Себастьян досконально знал все инструменты, от флейты до органа, экзаменовал музыкантов в игре на них. Починку и настройку инструментов в своем доме Бах никому не доверял. Он выступал и изобретателем инструментов, которые по его поручению строили мастера. Если к тому же должным образом оценить участие Баха в создании органов, то пристрастие его к технике можно сравнить со всеведением и всеумием великих художников Возрождения. Этой стороне таланта и исполнительству сам Бах придавал иногда даже большее значение, чем собственно сочинению музыки» (7, с. 168).

### **Научный метод.**

Гёте писал:

«Художник, который постоянно созерцает, чувствует и мыслит, видит предметы в их высшем величии, в их наиболее выразительной действительности и чистейших пропорциях, и когда он воспроизводит их, то его работу облегчает метод, созданный им самим, воспринятый от предшественников и заново им переосмысленный» (1, с. 189).

«Согласно определению Леонардо, искусство (и особенно живопись) — это наука, более того, даже «королева наук», потому что она не только дает знание, но и передает его всем поколениям во всем мире.

Его научный метод сводился к следующему: 1) внимательное наблюдение; 2) многочисленные проверки результатов наблюдения с разных точек зрения; 3) зарисовка предмета и явления, возможно более искусная, так чтобы они могли быть увидены всеми и поняты с помощью коротких сопроводительных пояснений.

Он обладал огромным любопытством ученого в отношении тайн природы, но тому, что он узнавал, он не находил применения. Скрупулезность его рисунков показывает, что он вынашивал мысль о воплощении своих идей в жизнь — но никогда не шел дальше идеи» (8, ч. 6).

### **Интерес к процессу больше, чем к результату.**

«Он всегда обращался к новому прежде, чем делал последний шаг, который привел бы к превращению его проектов в конкретную вещь. Все его записи и рисунки оставались в секрете, он никому не позволял в них заглядывать, изучать их или применять на практике» (8, ч. 6).

«Этот человек никогда ничего не закончит! Он думает о конце прежде, чем начнет!» (8, ч. 7).

«Работа над образом Тассо раскрывает процесс завершения всех произведений Гёте. Если заглянуть в глубину этого творческого процесса, то большинство его произведений должны бы остаться фрагментами, ведь для него они только опыты. Лишь очень немногие стихи Гёте закончил в силу внутренней потребности, они сами вылились у него на бумагу. Точно так же было с Леонардо да Винчи. Обуреваемый бесконечными мыслями и планами, Леонардо закончил лишь очень немногое из того, что начал, да и то, пожалуй, случайно» (6, с. 222).

### **Разнообразие тем.**

«Разнообразие кантат Баха чрезвычайно велико. Среди них – духовные пасторали, библейские картины, лирико-эпические поэмы, драматические сцены, приближающиеся к ораториям, произведения молитвенно-созерцательного характера. Кантаты Баха включают такие сложившиеся в его время формы, как вступительные симфонии, арии да капо, оперные ариозо и речитативы, увертюры и танцевальные сюиты и др. В кантатах большое место занимает протестантский хорал» (4, с. 357).

### **Задания для семинара**

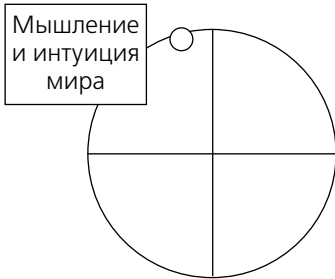
1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975.
2. Гёте И.-В. Поэзия и правда. М., 1969.
3. Гёте И.-В. Собр. соч. Т. 12, 13: Письма. М., 1949.
4. Конен В. Бах Иоганн Себастьян // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 353–364.
5. Леонардо да Винчи. Избр. произв.: В 2 ч. М., 1995.
6. Людвиг Э. Гёте. М., 1965.
7. Морозов С. А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1975.
8. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. М., 1997.
9. Форкель Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. Е. Сазоновой. М., 1974.
10. Швейцер Л. И. С. Бах. М., 1964.

## Тема 14.ТИП F

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Система  
Познание  
Нравственность  
Самоуважение  
Гармония  
Свобода  
Идея  
Простота  
Музыка  
Относительность  
Закономерность  
Ответственность  
Космос*

Представители  
типа в искусстве

*В. А. Моцарт  
Рафаэль Санти  
Б. Шоу  
С. Цвейг*





Моцарт, Рафаэль, Эйнштейн — созвездие гениев в этом типе не случайно. Гениев, которые перевернули целые пласты в своей области творчества, которым удалось проникнуть в тайны мироздания и приобщиться к гармонии Вселенной. Глубина и оригинальность ума, тончайшая интуиция, богатая фантазия, способность глубоко концентрироваться на определенной проблеме в течение длительного времени, фанатичная вовлеченность в свою идею, огромная работоспособность, высокое чувство долга и ответственности, познавательный интерес к миру и людям — основные характеристики этого психотипа.

## **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МОЦАРТА**

«Музыка выражала его упоенный восторг перед мирозданием, перед всевышним Творцом, перед его чудесным даром — жизнью» (7, с. 538).

В музыковедении по поводу источника гениальности приводятся примеры Бетховена, Генделя, Гайдна, которые рассматривали себя как вместилище некоей высшей силы. У Моцарта эта сила органично пронизывала его творчество и его человеческое существо.

«Творчество Вольфганга не допускало никаких предписанных извне законов, напротив, оно формировало его внешнюю жизнь на свой лад; и в творчестве, и в жизненных проявлениях Вольфганга Амадея действует одна и та же сила» (2, с. 51).

Его музыкальное творчество было единой формой его существования, смыслом всей жизни, содержанием его природы и его судьбой.

## **Особенности когнитивного стиля**

### **Восприятие.**

Позиция беспристрастного наблюдателя.

Интуитивно схватывается общее настроение и состояние дел.

«Его искусство черпало свою силу в его поразительном даре наблюдать людей» (1, с. 6).

Восприятие синтетичное, целое доминирует над отдельными частями и качествами. Конкретная детализация направляется уже мышлением.

«Моцарт всегда вносил изменения, исходя из общей картины, а не из деталей. Весь творческий процесс разворачивается внутри. Сам он никогда не говорил о процессе творчества — это было для него так же естественно, как дыхание или биение сердца» (4, с. 113).

Оценочность восприятия направлена на перспективность: что с данной ситуацией можно сделать. Позитивные оценки преобладают над негативными.

«Его, в высшем смысле слова, продуктивная натура не только воспринимала, но и творчески перерабатывала воспринимаемое. Если появлялся мастер, который в данный момент производил на него сильнейшее впечатление, то этому мастеру он отдавал всю душу и так проникался духом образца, что невозможно было отличить сочинение ученика от произведения учителя» (2, с. 8).

### **Память.**

Память цепляется за какое-то недавнее событие, впивается в него, проигрывает десятки раз, все более высвечивая оттенки и детали.

Так было в случае с его отставкой, когда ему пришлось вынести оскорбления секретаря архиепископа. В ряде писем к отцу он постоянно возвращался к этой теме:

«Я теперь больше, чем когда-либо, не могу отказаться от своего решения — подобное отступление сделало бы меня гнуснейшим на свете негодяем. Вся Вена знает, что я ушел от архиепископа, знает, что это случилось из-за оскорбления — и именно из-за трехкратного оскорбления, а теперь я должен опять публично доказывать противное? — должен превратить себя в собачье дерьмо, а архиепископа — в порядочного князя?— Первого не в состоянии сделать ни один человек, а я — меньше всех, а другое — может только Бог, ежели он пожелает ниспослать на него дух святой» (8, с. 164).

Память фиксирует созданное в очень концентрированной форме — в виде смысловых зерен, которые всегда можно развернуть с разными вариантами.

«Однажды созданное настолько прочно застревало в его голове, что он был в состоянии закончить записывание спустя много времени и при самых сложных внешних обстоятельствах» (2, с. 113).

### **Мышление.**

Мысль направляется восприятием и памятью, предвосхищая события.

Из письма к отцу:

«Вы знаете, что я, так сказать, с головой погружаюсь в музыку, что я целый день занимаюсь ею, что я охотно рассуждаю, изучаю, размышляю» (2, с. 12).

«...Ему было совершенно не свойственно создавать свою картину мира на основе мышления как такового» (2, с. 6).

Психологизм, интерес к нюансам и настроениям других людей или событий. Постоянные ходы с целью проверки своих гипотез.

«Музыка Моцарта, являясь музыкой всех умов и сердец его времени, не знает границ между «я» и «не я», потому что цель ее — высказаться о жизни так, как ее чувствуют все люди, передать возможно яснее их горе и радости. Он не насилует ничьей воли своим композиторским «я» (5, с. 226).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Моцарт покорно принимал удары судьбы, не вступая с ней в борьбу — в отличие от Бетховена, который постоянно пытался «схватить судьбу за глотку».

Главные ценности — познавательный интерес к миру и людям, приобщение к трансцендентальным смыслам. Вера в объективность нравственных законов.

### **Нравственность.**

«Он был лишен какого-либо стремления морально исправлять людей или обращать их в свою веру. Доброта и готовность помочь были его природными чертами. Нравственность, которую он сам постепенно создал для себя, не была для него категорией долга. Он был нравственным по внутренней потребности и поэтому весьма далеким от моральной узости» (2, с. 9).

### **Масонство.**

Причины вступления кроются в особенностях его психотипа — отношение к ближнему как к брату, гуманистический идеал, бес-

корыстие, потребность в дружбе и понимании. В масонах его восхищало их преклонение перед нравственной силой разума и природы, а также то, что каждый член ордена мог быть на равных с остальными братьями независимо от социального статуса. Ему было близко их понимание Бога, как величайшего создателя, создавшего мир на основе разумного порядка, который человек должен сохранить на земле.

«Он был ревностным приверженцем нашего Ордена. Любовь к своим братьям, терпимость, любовь к хорошим делам, благотворительность, истинное сердечное чувство удовольствия, если он мог своими талантами принести пользу своим братьям — таковы главные черты его характера» (из траурной речи в ложе по случаю его кончины) (.2. с. 71).

### **Религия.**

«Я всегда помню о Боге, я сознаю его всемогущество, я страшусь его гнева; но я сознаю также его любовь, его сострадание и милосердие» (2, с. 24).

### **Семья.**

Семья Моцарта была патриархальной, здоровой. Мать сглаживала суровость строгого отца. С сестрой они всегда были друзьями. Хорошо относились к прислуге и в письмах передавали «приветы и поцелуйки» канарейке и собачонке Бимперль.

Отношение Моцарта к отцу — один из немногих примеров сыновнего пиетета и любви. «За богом сразу идет *papa*» — этот девиз надолго стал для сына определяющим. Отец на протяжении всей жизни вплоть до разрыва с архиепископом был практически единственным учителем, наставником и главной опорой. Моцарт не вступал с ним в споры, следовал его советам, долго мирился с практической осторожностью отца. Даже в истории любви к Алоизии он не осмелился обидеть Леопольда, хотя в душе его бушевал протест. Между отцом и сыном началось постепенное отчуждение. Поводом послужило прошение Моцарта к архиепископу об отставке.

### **Дружба.**

Добродушие, бескорыстная помощь, искренняя любовь и дружба. Самыми сердечными были его отношения с семьей знамени-

того ботаника Йозефа Франца фон Жакена, особенно с его младшим сыном Готфридом.

С Глюком не было близких отношений из-за нерасположенности к нему отца и его дружбы с Сальери. Однако Глюк по отношению к Моцарту был благожелателен и дружелюбен.

С Йозефом Гайдном установились дружеские сердечные отношения, которые укрепились со вступлением Гайдна в масонский орден. Моцарт посвятил ему свои квартеты — «ибо лишь от Гайдна я научился тому, как нужно писать квартеты».

Моцарт нередко критиковал своих современников — даже известных, пародируя их за клавиром.

«Лицемерие и лъстивость были равно чужды его незлобивому сердцу, а всякое принуждение, каковое он должен был чинить своему духу, невыносимо» (10, с. 49).

### **Жизнь и смерть.**

Из письма к отцу:

«Так как смерть — истинная конечная цель нашей жизни, ее образ имеет много довольно успокаивающего и утешительного. Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, может быть, меня на другой день более не будет....» (2, с. 26).

### **Отношение к женщине.**

Искушенная бесстрастность.

«Он не мог ласкать женщину, которую не любил, и поэтому оставался целомудренным. Не нужно быть Дон Жуаном, чтобы страдать от искушения плоти. Удобные случаи подворачивались не раз, но грубость женщин легкого поведения ему претила» (7, с. 469).

Несмотря на увлечения и симпатии к женскому полу, был склонен к постоянству

«Природа говорит во мне столь же громко, как и во всяком другом, а может быть, и громче, чем в ином большом и сильном олухе. Для меня невозможно жить так, как живет большинство нынешних молодых людей. Во-первых, я слишком религиозен. Во-вторых, я слишком люблю ближнего и слишком честен по убеждениям, чтобы я мог обмануть невинную девушку. В-третьих, слишком люблю свое здоровье, чтобы я мог возиться с потаскухами. Мой темперамент больше подходит к спокойной домашней жизни, чем к шуму и суматохе» (из письма к отцу от 15 декабря 1781г.) (2, с. 46)

### **Любовь в жизни и творчестве.**

В основе любви лежит ценность познания. Любовь — вселенский Эрос, вселенская гармония. В ней не существует различия между добром и злом. Понимание любви построено на нравственных и этических принципах, но это не догма и не эталон. Эта любовь лишена морального пафоса и живет самоцельно как жизненный инстинкт. Она никого не судит. Форма отношений в любви — дружба, взаимопомощь, ответственность, самоотверженная заботливость, честность.

Создавая психологический портрет джазового музыканта Владимира Данилина (тип F), Н. Л. Нагибина (в этом же типе F) приводит свои ассоциации по юнгианскому методу активного воображения, связанные со сферой любви:

«Первый образ: огромный одинокий айсберг в океане, освещенный лучами солнца. Это, как мне кажется, относится к волевой сфере отношений. Все под контролем. Мощь воли (которая подчинена определенному принципу) величественна и несокрушима. Либо «да», либо «нет». Огромная льдина может растаять в теплых водах, но тогда наступает потеря себя.

Второй образ: израненное тело, пригвожденное к кресту. Этот образ связан с мазохистской позицией в любви. Привычность к боли делает тело бесчувственным.

Третий образ: сфера из матового стекла, наш герой в центре. Его душа — это сама музыка. Проникнуть «второй половине» можно, только обладая определенными гармоническими возможностями. Не должно быть фальшивых нот. Тогда осуществимо гармоничное единение, растворение одного в другом.

Четвертый образ: король Лир в лохмотьях и с клюкой. Он царственен и прямолинейно жесток, несмотря на «маскарадный» наряд. Этот образ — проекция мужской доминантности в отношениях» (9, с. 31).

Первая любовь Моцарта — Аллоизия Вебер, сестра Констанцы. Она возникла из восхищения необычайным музыкальным дарованием и выросла в страстное чувство. Моцарт старался совершенствовать Алоизию, разучивал с ней свои арии, дал ей возможность выступить в своей академии. В январе 1779 г. он преподнес ей арию «Народ Фессалии» — последний знак любви. Алоизия предпочла его любви перспективы артистической карьеры, а его самого — среднему актеру Ланге — будущему

мужу. Моцарт был ошеломлен, переживал, страдал, внешне не показывая. Но радость и муки этой любви были первичным импульсом, который помог достичь душевной зрелости и духовных глубин.

«С женой Констанцей он довольствовался тем, что было доступно. Констанца представлялась Моцарту мученицей и он был предан ей со всей рыцарственностью, нравственным благородством, честностью и добротой своей натуры» (2, с. 113).

Но о страстной сердечной взаимности с духовно и нравственно равной ему женщиной здесь речь не идет.

Страсть свойственна гению от природы, чтобы вспыхнуть, ей не нужны особые обстоятельства. Так, у Моцарта постоянно жило любовное стремление, но его исполнение относится к воле случая и часто полностью не приносит удовлетворения. Такова его юношеская любовь к Алоизии Вебер, позднее — к Терезе фон Траттнер.

Моцарт сам признавался, что был не равнодушен к женской прелести, любил пошутить и поддразнить любую девушку, и дело не всегда заканчивалось легким флиртом. Это были горничные, артистки, ученицы или исполнительницы его музыки. Его даже пытались представить Дон Жуаном. Но ни одна из женщин конкретно не стала прототипом героинь его опер.

Его любовное стремление, сублимируясь в творчество, дало все вариации любви. В его операх представлен весь спектр этого чувства в различных его проявлениях. От пажа Керубино — упительной грозы юности, еще не осознаваемой любви с ее лихорадочной возбужденностью, сладостной болью, неуправляемым поведением — до трагизма всепоглощающего могучего инстинкта Дон Жуана.

### **Отношение к природе.**

Моцарта больше привлекали люди и их духовный мир, поэтому он никогда не совершал поездки с целью наслаждаться природой. Для него не было свойственно получать от ее впечатлений творческий импульс.

## Поведенческий портрет

### **Внешность.**

«Если пересмотрят когда-нибудь все портреты Моцарта и отбросят все, что продиктовано модой того века, то будут ошеломлены энергией и неистовой твердостью его лица. Некоторые профильные портреты Моцарта напоминают голову аскета с круто выступающим подбородком и сильным носом: он весь — воля. А если добавят его письма — увидят совершенно другого человека. Не нежного и веселого певца любви, но человека, исхлестанного бурями и страстями, терзаемого внутренними голосами, гордого, весело-страстно и грубо наслаждающегося жизнью и всегда помнящего о тени смерти над собой» (13, с. 5).

По словам сестры, он всю жизнь оставался «маленьким, худым, бледным и совершенно лишенным какой-либо претензии в физиономии и теле. Выражение его лица менялось ежеминутно, но выдавало лишь то страдание, или наслаждение, которое он испытывал в данный момент...» (2, с. 6).

В его поведении есть борьба крайних полюсов: безупречная гармония и уравновешенность может взрываться яркими драматическими вспышками.

«Я весь еще полон ярости! Мое терпение испытывали так долго, наконец оно все-таки лопнуло. Я не несчастлив более тем, что нахожусь на зальцбургской службе...» (из письма к отцу, где Вольфганг описывает окончательный разрыв с архиепископом (7, с. 166).

**Клоунский элемент** в поведении проявлялся в шутках, розыгрышах и бегстве в ребячество.

**Юмор и ирония** были свойственны и Моцарту-человеку и Моцарту-художнику. В письмах Моцарта встречается немало каламбуров и то, что сейчас принято называть музыкантскими остроумиями, игра рифм. В одном из писем к кузине Марии Текле он подписался «Их благородие фон Свинячий хвост».

«Но в комизме этих сообщений уже ощущается способность Моцарта-художника соперничать образам своих комических опер и смотреть на них глазами стороннего наблюдателя, на голову их превосходящего. В них юмор и сатира все более превращается в ту удивитель-



но теплую иронию, которая и до сегодняшних дней остается непонятной для итальянцев» (2, с. 12).

Он постоянно играл, словно на клавире, самыми разными вещами — шляпой, палкой, цепочкой от часов, столом, стульями. Любил верховую езду, бильярд, кегли. 1 квинтет из «Волшебной флейты» он сочинил, играя в бильярд.

**Деликатность, честность, сильно развитое чувство чести, нравственное благородство, огненный художественный темперамент; жизнерадостный и несколько беззаботный склад; сердечная доброта и идеал гуманности.**

«У него не было зависти и тщеславия. Он умел хорошо отличать гордость художника от высокомерия» (2, с. 8).

**Простодушие, доверчивость, природное доброжелательство** в известных жизненных ситуациях оказывали Моцарту плохую службу. Когда у него были деньги, он не мог отказать никому из просящих. Пример — с Антоном Штадлером, которому Моцарт дал двое часов, чтобы тот выручил за них деньги в ломбарде. В результате Моцарт не получил от Штадлера ни часов, ни денег.

### **Развитие.**

Для этого психотипа в развитии важна перспектива, вера в абсолютные ценности, познание мира как процесса приближения к истине. Графическое выражение — круг с точкой посередине как концентрация всех сил, интересов, пристрастий в едином ментальном ядре. Сведение жизни и творчества к центральному смыслу — познанию устройства вселенной и законов ее развития, выход в надличностный мир, в трансцендентное, бесконечное.

Феноменальная музыкальная память, абсолютный музыкальный слух, врожденное чувство ритма, способность к импровизации и музыкальному фантазированию — таковы природные задатки гениальности Моцарта. Но главное в развитии — увлеченность, полное погружение в музыку, стремление познать ее законы.

«...Если в человеке заложен композитор, он начинает писать, потому что иначе не может... никакие книги ничего не дадут... — Вольфганг указал на свое ухо, на голову и сердце и добавил — Вот здесь, здесь

и здесь заключена моя школа. Если с этим все в порядке, можно смело брать перо в руки и писать музыку». (11, с. 547).

«Как только он начал увлекаться музыкой, все его чувства для всех остальных занятий все равно что умерли» (из письма И. Шахтнера) (1, с. 64).

Развитие Моцарта-художника отмечено тремя кризисами. Они наступали в те моменты его жизни, когда исчерпывался определенный круг душевных переживаний и происходила перегруппировка внутренних сил. Эти переходные этапы были связаны с душевными потрясениями, которые разряжались в каком-то монументальном произведении (опере, симфонии, мессе). Первый кризис относится к периоду глубокого страдания от любви к Алоизии и ее неверности. Но именно все муки и радости этого чувства были в числе тех импульсов, которые помогли Моцарту-человеку достичь душевной зрелости и направили Моцарта-художника на новый путь.

В этот период он создает оперу «Идоменей», которая считается началом его творческой зрелости.

Второй кризис — период между «Свадьбой Фигаро» и «Дон Жуаном».

Третий — в последний год жизни — перед созданием «Волшебной флейты» и «Реквиема»

## Творческий портрет

### Цель творчества.

Приобщение к смыслу мировой гармонии, поиск своего места в общей системе.

«Вся его жизнь и все его творчество напоминают необыкновенное природное явление, не имеющее иной цели кроме наиполнейшего развертывания всех сил, принимающих в нем участие. То, что в этом случае эти силы были столь же могущественны и изначальны, как и многообразны, то, что они были сведены в столь гармоничное единство могучей творческой натурой — составляет величие этого неповторимого человека, и только поэтому ему удалось, сохранив их индивидуальный облик, придать всем своим образам символический характер и возвысить их до значения типов» (2, с. 21).

### **Характеристики творчества.**

**Склонность к кантлене** была у Моцарта врожденной, и впоследствии мелодичность стала основной в его искусстве. Утонченная выразительность звукоизвлечения, стремление к типизации действующих лиц.

**Простота как высшая художественная цель**, как результат мастерства. Гениальный мастер композиции.

«Разгадка простоты Моцарта в том, что он за преходящими образами своей эпохи нашел постоянные и простейшие формулы движения и видоизменения эмоциональной жизни» (5, с. 78).

**Был критичен к себе и к другим.** Не считался с чужим мнением: главный судья — Я.

«Сам он судил о своих произведениях беспристрастно, а подчас с такой строгостью, какую не очень-то потерпел бы от посторонних» (3, с. 172).

### **Краткость, гуманистическая цель, аполитичность.**

В его операх представлены все сословия общества, но для Моцарта важны только личности, представляющие эти сословия, — со своими страстями, слабостями и достоинствами. На первом плане не общественное, а человеческое.

### **Врожденное чувство красоты, гармонии, формы.**

### **Творческий процесс.**

Музыкальные мысли Моцарта «не извергались из его души подобно кипящему расплавленному потоку, а кристаллизовались в виде структурно четких построений, скрепленных сильной формообразующей волей. Моцарт вместе с тематическим материалом, т. е. вместе с отдельными «находками», представлял себе такие возможности их органического развития, которые тут же, в большей или меньшей степени, реализовывал. Следовательно, первый творческий акт одновременно порождал и прочно сложившийся, структурно четкий музыкальный образ» (4, с. 117).

### **Стиль работы.**

«Тогда, когда он не сидел за клавиром, его тело находилось в непрерывном движении, постоянно менялось и выражение его лица, что выдает большую степень нервности. Под натиском своего гения он работал без отдыха и нерегулярно» (4, с. 118).

Моцарт больше всего любил играть и сочинять ночью. Ночная запись являлась для Моцарта чисто механической работой, которую он не любил и всегда откладывал на последний момент.

«Все уже сочинено, но ничего не записано» — этот мотив во всевозможных вариациях звучит в его письмах. Иллюстрацией к этому служит рассказ Констанцы о записи третьего квартета (d-moll), посвященному Й. Гайдну, во время ее родов. Или история записи увертюры к опере «Дон Жуан» в Праге 1787 г. — она была записана накануне первого исполнения, ночью, за несколько часов.

### **Жанры творчества.**

«Подобно Рафаэлю, Моцарт сумел охватить искусство во всей его полноте.

Для Моцарта нет такого жанра в музыке, в котором он не добился бы полного успеха: в операх, в симфониях, в песнях, в танцевальных мелодиях — он велик всюду». (7, 478)

### **Оперная драматургия.**

«Я люблю, чтобы ария столь же аккуратно была пригнана по певцу, как хорошо сшитое платье» (1, с. 104).

«Дон Жуан» — вершина оперного творчества Моцарта, где его творческие силы совершили особенно мощный взлет.

Гете писал:

«Именно Моцарт был тем человеком, который мог бы написать музыку к моему «Фаусту».

Дон Жуан — многосоставный образ огромной жизненной энергии, мозаика мужской инстинктивной потенции в сочетании с нюансировкой чувства любви как высшего проявления вечного природного инстинкта. Проблема Дона Жуана затрагивает основные вопросы человеческого бытия, мир чувств, предельнейшее утверждение основного инстинкта жизни, вне которого не существует никакой ценности. В финале выступает сила, которая представляет действительность более могущественную

чем действительность Дон Жуана. Не преступление и наказание, а «быть или не быть». Высочайшее достижение искусства Моцарта — сплавление трагизма и комедийности, изображать трагическое в комической форме.

Трагизм финала — это величие и ужас происходящего, а не триумф нравственного закона. Сцена Дон Жуана, Командора и дрожащего от страха Лепорелло — одна из непревзойденных вершин музыкальной драматургии.

### **Задания для семинара**

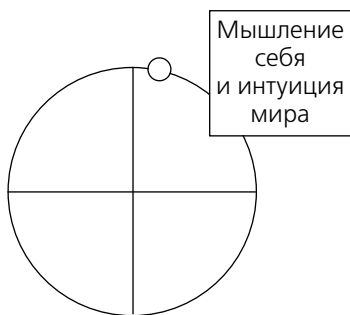
1. Составьте психологические портреты предъявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 1. Ч. 1. М., 1990.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 1. Ч. 2. М., 1990.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 2. Ч. 1. М., 1990.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 2. Ч. 2. М., 1990.
5. Асафьев Б. Музыка и современность. Л., 1985.
6. Белза И. Ф. Моцарт. М., 1956.
7. Вейс Д. Возвышенное и земное. Роман о жизни Моцарта и его времени. М., 1992.
8. Кремнев Б. Моцарт. М., 1958.
9. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Психологические портреты. Владимир Данилин. М., 2000.
10. Немечек. Жизнь В. А. Моцарта. М., 1987.
11. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазियो. Жизнь Россини. М., 1988.
12. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта. М., 1892.
13. Чичерин Г. Моцарт. М., 1924.

## Тема 15. ТИП G

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Эрос*  
*Мир*  
*Герой*  
*Любовь*  
*Вера*  
*Надежда*  
*Истина*  
*Человек*  
*Мечта*  
*Энергия*  
*Цель*  
*Рост*  
*Красота*  
*Сила*  
*Самопознание*

Представители  
типа в искусстве

*В. Маяковский*  
*Ж. Санд*  
*Ф. Шопен*  
*П. И. Чайковский*  
*М. Горьки*



## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ М. ГОРЬКОГО

*Пускай ты умер!..  
Но в песне смелых  
И сильных духом  
Всегда ты будешь  
Живым примером,  
Призывом гордым  
К свободе, к свету!..  
Безумству храбрых  
Поем мы песню!..*

«ПЕСНЬ О СОКОЛЕ», М. ГОРЬКИЙ

Люди этого типа стремятся к высоким целям и идеалам. Желание увлечь и вести за собой становится основной целью. В них (в частности, у Горького) столько пафоса, что нам видится целесообразным оставить все цитаты почти без комментариев.

**Цель.** Когда много спрашивают — мало думают и плохо помнят. Нужно жить всегда влюбленными во что-нибудь недоступное тебе. Человек становится выше ростом оттого, что тянется вверх.

**Любовь.** От любви к женщине родилось все прекрасное на земле. Любовь к женщине всегда плодотворна для мужчин, какова бы она ни была, даже если она дает только страдания, и в них всегда есть много ценного. Жизнь без любви — не жизнь, а существование. Без любви жить невозможно, для того и дана душа человеку, чтобы любить.

Предрассудки — обломки старых истин. День — это маленькая жизнь, и надо прожить ее так, будто ты должен умереть сейчас, а тебе неожиданно подарили еще сутки.

Жизнь устроена так дьявольски искусно, что, не умея ненавидеть, невозможно искренне любить.

**Случайность.** Жизнь тасует нас, как карты, и только случайно — и то не надолго — мы попадаем на свое место.

**Национальности.** Человек должен вмещать в себя, по возможности, все, плюс — еще нечто. Что человек на Руси ни делает, все равно его жалко.

**Революционеры.** Революции нужны, чтобы уничтожить революционеров.

**Учителя и ученики.** Наш воспитатель — наша действительность.

«Ты уехал, а цветы, посаженные тобою, остались и растут. Я смотрю на них, и мне приятно думать, что мой сынишка оставил после себя на Капри нечто хорошее — цветы.

Вот если бы ты всегда и везде, всю свою жизнь оставлял для людей только хорошее — цветы, мысли, славные воспоминания о тебе, — легка и приятна была бы твоя жизнь. Тогда ты чувствовал бы себя всем людям нужным, и это чувство сделало бы тебя богатым душой.

Знай, что всегда приятнее отдать, чем взять» (6).

«Вечера в доме Горького были школой огромного значения для нас, писателей. Столько, бывало, узнаешь за чаем или ужином, что потом и самому становится непонятно, как можно жить, не зная столь необходимых и необыкновенных вещей. Горький собирал ученых, писателей, живописцев, людей практической жизни, — это была академия узнавания, обмена опытом, академия дерзких планов и проектов.

Меньше всего говорилось о фабуле и сюжете. Горький избегал узко-профессионального, технологического разговора о литературе. В разговорах с писателем его привлекали проблемы общие, тематические...

Идеи — вот что интересовало его. Что и о чем мы будем говорить своему читателю, куда зовем его, а если не зовем, так почему же, в силу каких препятствий?

Рассказчик он был необыкновенный. Не рассказывал — лепил, коротко и сильно; слушать его рассказы было то же, что учиться писать. Для нас он как бы писал вслух. Наверное, так в академиях живописи великие художники углем набрасывают перед учениками кроки полотен, этюды лиц, приучая мгновенно схватывать натуру.

Сурово иной раз звучали горьковские уроки. Человек сердечнейший и душевный, он был жесток как учитель и за дурной рассказ, за неграмотную фразу без сожаления мог отделать любого. Литературу — и особенно русскую — он любил и знал отличнейше и высоко ценил ее идейность, подвижничество. Святыней было для него наследство великанов нашего искусства — Пушкина, Лермонтова, Белинского, Тургенева, Толстого. Он рассматривал его как национальный капитал, который следует бережливо приумножать, а не разбазаривать, и горе было тому, на чью грешную голову обрушился гнев Алексея Максимовича. В его устах слово «русский писатель» звучало торжественно и гордо. И каждый начинал вдруг осознавать себя



принадлежащим (пусть в последней шеренге) к огромной и славной армии.

Мне довелось некоторое время вести два горьковских начинания — журнал «Колхозник» и альманах, называвшийся «Год шестнадцатый», «Год семнадцатый» и так далее, и быть свидетелем того, как работал Горький со своими корреспондентами. Я сознательно употребил глагол «работать». Ибо переписка Алексея Максимовича не чем иным и не может быть названа, как только гигантски сложной работой.

...То работа с начинающим, то с неудачником-изобретателем, то с избачом по поводу чтения вслух, то с пионером по поводу стихов, то с деятелем национальной культуры относительно принципов художественного перевода или организации театра народов Советского Союза.

Однажды я сообщил, что возвращаю автору, куда-то в Сибирь, рукопись большого, но удивительно безграмотного романа.

— Женат? — насторожившись спросил Горький.

— Кто, Алексей Максимович?

— Да этот ваш автор, кто же, не мы с вами.

— Не знаю.

— А жаль!.. Кто его там знает, а? Может быть, человек женился... черт его... дети... кормить нечем... Вот он, понимаете, слышал, что за романы здорово платят, и послал. Много лет?

— Он ничего не пишет о себе.

— Мало ли что не пишет? Надо бы как-нибудь стороной узнать. Если молодой — ругайте как можно жестче. Выдержит. А ежели старый, пощадить надо. У меня один такой был — в семьдесят два года стихи начал писать. Ну, как такого ударишь?

...Прожив огромную жизнь и вырастив поколение последователей и учеников, он, мне кажется, всегда чувствовал себя еще очень молодым, почти ничего еще не пережившим человеком и искренне, всем существом завидовал людям, знающим что-нибудь такое, чего не знал он сам. Он увлекался коллекционированием изделий из слоновой кости и знал эту область в совершенстве.

Когда-то он собирал медали — и стоило послушать, что он только об этих медалях рассказывал!

Часами мог слушать он рассказы о профессиях. Однажды ночь просидел со знакомым агентом уголовного розыска, слушая воспоминания того о своей деятельности. Поэзия труда занимала его чрезвычайно и, вероятно, не просто как человека, но безусловно и как художника. До самых последних дней своих он отлично помнил хлебопекарное

дело и любил подать совет, как испечь то-то и то-то. Хорошо знал птиц. «Птицы — хорошие, люди», — шуточно говаривал он. Живя в Крыму, в Тессели, он живо интересовался местными делами. Осенью 1935 года я бывал свидетелем оживленных споров у него в Тессели о водоснабжении Южного берега, о смете Херсонского музея, о том, почему в Крыму мало шелковицы и пчел, о разведении мериносов.

Я только что вернулся с Дальнего Востока, и мои рассказы о том, что я там видел, интересовали Горького, никогда не бывшего восточнее Волги. Но о Дальнем Востоке он знал до удивления много, и часто оказывалось, что я, побывавший там, знал меньше, чем он, следивший за тихоокеанским побережьем только по литературе. Книгу Арсеньева «В Уссурийской тайге» он знал почти наизусть и долго, придирчиво расспрашивал о том, как изменилась тайга, какими растут люди. Остался недоволен, что я ничего не мог добавить к образу Дерсу-Узала, что я ничего не знал о неопубликованном наследстве Арсеньева, что не побывал в «чеховских местах» на Сахалине.

Строительство города Комсомольска занимало его чрезвычайно. О созидателях города он мог слушать часами, прищелкивая пальцами и что-то одобритительно ворча в усы.

Русский человек был его любимейшим героем, но человек советский совершенно покорило воображение.

Он часто говорил о том, что пора писать научные исследования о русском и советском характерах и, оглядывая гостивших у него литераторов, добавлял:

— Был бы я помоложе, написал бы книгу портретов. Тридцать или, скажем, пятьдесят. Отборных. И всех бы вас, молодых, обогнал. Догоняйте!..

Однажды он сказал:

— Прежде чем начать писать, я всегда задаю себе три вопроса: что я хочу написать, как написать и для чего написать...

Горький, по складу своей натуры, был агитатором. Он писал для того, чтобы действовать, и невозможно, немыслимо представить себе Горького затворником, сочинителем произведений, рассчитанных на любителя.

Вести за собой, преображать, перестраивать, обогащать, совершенствовать — вот что лежало в основе горьковского отношения к искусству» (П. Павленко) (3, с. 524–526, 530–533).

«...Каждый из присутствующих должен был выразить в одном слове свое самое заветное стремление, написать на кусочке бумаги

и бросить в вазу. Потом с большим интересом вынимали записки из вазы и читали вслух. Каждый мог подписывать или не подписывать записку по своему желанию. В одной из записок стояло слово «Власть», и оно было подписано Максимом Горьким. Как видите, Алексея Максимовича интересует власть, но не политическая, не полицейская, не дай Господь! а власть чисто духовная, основанная на духовном авторитете писателя. Максим Горький, как писатель, должен иметь такой авторитет, должен проявлять свою власть. И это для него — самое заветное стремление. Так он думал, так именно и подписал: Максим Горький, не Алексей Пешков.

...Квартира роскошная, в столовой на столе — остатки очень сытно-го завтрака, такая огромная разница с тем, что было в то время в Петербурге, во всей России. Ведь был настоящий голод! ...Вот именно, «глупый пингвин», который прячет свое «тело жирное» в роскошной квартире.

...Бог знает, сколько было у него душ

...Да и сам Горький считал, что у русского народа две души. А у него самого — по меньшей мере — две, на самом деле — больше.

...Одна из душ Максима Горького была душой, проникнутой идеями эпохи Просвещения восемнадцатого века. Он глубоко верил в силу всеобщего образования и был убежден, что все человеческие несчастья и особенно несчастья русского народа коренятся в недостатке знаний, в невежестве. Поэтому, если дать в руки народа настоящую книгу, которую он прочтет, мир пойдет по широкой и светлой дороге.

...Горький задумал издавать новый сборник, чтобы окончательно искоренить, как ему казалось, все неразумное, злое, преходящее, в противоположность “разумному, доброму, вечному”» (А. Штейнберг) (3).

12 октября 1897 г. Горький писал Екатерине Павловне [Пешковой]:

«Я люблю тебя не только как мужчина, как муж, люблю и как друг, может быть, больше как друг».

<14 (27) июня 1917, Петроград>

«Идет организация лени, трусости и всех тех подлых чувств, против которых я всю жизнь боролся и которые, кажется, погубят Русь.

В конце концов я боюсь, что, будучи пацифистом и ненавистя войну, я скоро стану орать — в наступление! Ибо необходима активность, необходимо живое отношение к жизни».

<Около 20 июня (3 июля) 1917, Петроград>

«Вообще — живу в душевном противоречии с самим собой и не вижу иного исхода, кроме культурной работы...»

<25 июля (7 августа) 1917, Петербург>

«И я уверен, что на обязанности моей лежит — более чем когда-либо — необходимость служения обществу, хотя бы в роли турка, над которым энергичные люди пробуют свою силу. Так ли? Здоровье у меня — пока — в порядке...»

...Тяжелое время. Я ожидал всего плохого — но не думал, что до такой степени плохо будет. И как мало даровитых людей, как ничтожно количество разумных работников. Ужас!

...пойми, что я должен неподвижно стоять “на славном посту”...» (неизвестные письма Максима Горького Е. Пешковой, опубликованные в журнале «Родина». Публ., вступ. ст. и прим. Л. Спиридоновой).

«У него были и прорывы в гениальность, и соскальзывание в риторике.

Горький был романтиком дна и пророчил, и поддерживал революцию.....»

...именно Горький придумал метод социалистического реализма (хотя есть подозрения, что сам термин выдумал критик Кирпотин), именно Горький во главе бригады писателей в тридцатые годы совершил пропагандистский вояж на теплоходе по Беломорканалу, построенному руками заключенных на их собственных костях...

Когда дедушка порол будущего писателя, то Цыганок подставлял под розги свою руку, и она вся была в кровавых рубцах. Так же себя вел во время революции Горький, подставляя свою руку, когда били интеллигенцию, и он спас многих» (7).

**О смерти** говорил Тимоше (жене сына): «Умирать надо весной, когда все зелено и весело». Говорил Липе: «Надо сделать так, чтобы умирать весело».

«Однажды ночью он проснулся и говорит: “А знаешь, я сейчас спорил с Господом Богом. Ух, как спорил. Хочешь расскажу?”» (О. Д. Чертова) (3).

«Максим Горький не был ни заговорщиком, ни политиком. Он был сердобольным стариком, заступником за обиженных, сентиментальным протестантом. Такова была его роль с первых дней октябрьского переворота... Он находился в переписке с европейскими писателями, его посещали иностранцы, ему жаловались обиженные, он формировал общественное мнение» (Л. Д. Троцкий) (3).

«...Последние годы Горький действительно полностью принял сталинскую политику — в том числе и политику репрессий. Вспомним хотя бы посещение им лагеря на Соловках и участие в путешествии по Беломорканалу. Вспомним его знаменитую крылатую фразу: “Если враг не сдается, его уничтожают”» (3).

«Он всегда очень живо интересовался всем, что касалось детей: он любил молодость и детство нашей страны, любил строго, требовательно и безгранично.

Мысль о том, что сейчас я буду говорить с великим писателем мира, приводила меня в страшное замешательство и смущение. Но Горький — высокий, сутуловатый, в азиатской тубетейке — встретил нас так приветливо и радушно, так заботливо усадил около своего стола, так просто начал беседу — чуть ли не с вопроса о погоде, — что уже через пять минут от моего страха и следа не осталось... Расспрашивал он жадно, интересовался мелочами, слушал внимательно. Огромная любознательность, непрестанная жажда узнавать, какая-то особая, личная заинтересованность во всем, что его окружает, — это были одни из главных свойств Горького, и это чувствовалось сразу.

Алексей Максимович сказал, что художественная интуиция — огромная сила, без которой, собственно, художника и нет; что очень часто она заменяет недостающие звенья в работе, что она и в научной работе необходима.

Я была поражена той внимательностью и серьезностью, с которой Алексей Максимович отнесся к моей реплике. И самое основное — чувствовалось, что это вовсе не исключение, а правило — необыкновенная серьезность в разговоре, серьезность и ответственность.

Идущая от самого сердца внимательность и забота о людях заставляли особенно любить Горького и быть ответственным перед ним за свои дела и поступки.

...Последнее письмо, которое я от него получила по поводу книжки стихов, оканчивалось фразой: «Не расточайте сил на «мелочи жизни».

Волнуемый каждой мелочью нашей действительности, Горький как никто умел отличать их от «мелочей» жизни и особенно — от мелочей литературного быта. Не раз в статьях своих он предупреждал молодежь о них, со свойственной ему страстью протестовал против увлечения ими» (4).

«Бог поучает человека, как ему быть богоравным и как спокойно встать рядом с Богом» (письмо Горького В. В. Розанову, 1912 г.).

«В часы усталости духа, — когда память оживляет тени прошлого и от них на сердце веет холодом, — когда мысль, как бесстрастное солнце осени, освещает грозный хаос настоящего и зловеще кружится над хаосом дня, бессильная подняться выше, лететь вперед, — в тяжелые часы усталости духа я вызываю пред собой величественный образ Человека.

Человек! Точно солнце рождается в груди моей, и в ярком свете его медленно шествует — вперед! и — выше! трагически прекрасный Человек!

И как планеты окружают солнце, — так Человека тесно окружают созданыя его творческого духа: его — всегда голодная — Любовь; вдали, за ним, прихрамывает Дружба; пред ним идет усталая Надежда; вот Ненависть, охваченная Гневом, звенит оковами терпенья на руках, а Вера смотрит темными очами в его мятежное лицо и ждет его в свои спокойные объятия...

И только Мысль — подруга Человека, и только с ней всегда он неразлучен, и только пламя Мысли освещает пред ним препятствия его пути, загадки жизни, сумрак тайн природы и темный хаос в сердце у него.

Я создан Мыслию затем, чтоб опрокинуть, разрушить, растоптать все старое, все тесное и грязное, все злое, — и новое создать на выкованных Мыслию незыблемых устоях свободы, красоты и — уважения к людям!

— Все в Человеке — все для Человека!» (рассказ «Человек»)

«Революция повергла его в полное моральное смятение. Первое время он ее не воспринимал. Его потрясла его неизбежная жестокость. У тех, кто видел его в те годы, создалось впечатление, что жизнь его разрушена и он агонизирует, рыдая. Ленин, любивший его, сам удалил его с поля битвы и развалин. На это время он бежал в Неаполь, в Италию, такую прекрасную и такую нежную, ставшую для него наркотиком, дурманом» (Ромен Роллан) (8).

«...новый взгляд Горький сформулировал так: «Не следует ли поискать возможности объединения реализма и романтизма в нечто третье, способное более яркими красками, говорить о ней более высоким и достойном ее тоном» (Горький. «О литературе и о прочем», 1931 г.).

В статье «Еще о механических гражданах» Горький писал:

«Пассивный романтизм, это — романтизм усталых мещан, он всегда является на сцену жизни после бурных общественных трагедий и на смену активному романтизму, который, обычно, предшествует революциям».

В статье «О том как я учился писать»:

«В романтизме необходимо различать два резко различных направления: пассивный романтизм, — он пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой внутренний мир, к мыслям о «роковых загадках жизни», о любви, о смерти, — к загадкам, которые не разрешимы путем «умозрения», созерцания, а могут быть разрешены только наукой. Активный романтизм стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж действительности против всякого гнета ее».

В 1894 г. в рассказе «Об одном поэте» поэт обращается к лирической музе с такими высокими требованиями:

«...люди забыли свое призвание быть великими: ты напомнишь о нем, ты разбудишь жажду подвига?» «Мечтать — это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед».

Через год сам Горький создал замечательный поэтический документ, всецело ответивший такому требованию: «Песнь о Соколе».

«Вас, матерей, миллионы и сотни миллионов! Зачем не крикнете вы безумным вашим детям:

«Довольно резни! Не смейте убивать друг друга. Мы родили вас для жизни, для труда, для творчества, для того, чтобы в жизни обрели мы радость, чтобы сделали ее мудрой, правой и прекрасной...»

...Матери! Жены! Вам принадлежит голос, вам принадлежит право творить законы. Жизнь исходит от вас, и все, как одна, должны вы подняться на защиту жизни против смерти...

Почему же в эти дни — дни вновь надвигающегося бедствия — не удерживаете вы сыновей ваших от проклятой бойни? Почему не поднимаете вы голоса в защиту жизни против тех, что жаждет разрушения и гибели? Почему?» (2, т. 24, с. 248).

### **Восприятие.**

Велика роль интуиции, направленной на постижение связей и отношений в социуме и предметном мире. Каждый человек, каждый предмет имеет для этого типа свое лицо, свой характер, достоин понимания и любви.

«Слова были знакомы, но славянские знаки не отвечали им: «земля» походила на червяка, «глаголь» на сутулого Григория, «я» — на ба-

бушку со мною, а в дедушке было что-то общее со всеми буквами азбуки» (1, с. 46).

### **Мышление.**

Мысль чужда всему логически формальному, отвлеченному. Мысль и сердце всегда связаны. Гибкость, независимость, феноменологизм в мышлении. Много граней между черным и белым.

«В такие минуты [грустных вечеров бабьего лета] рождаются особенно чистые, легкие мысли, но они так тонки, прозрачны, словно паутина, и неуловимы словами. Они вспыхивают и исчезают быстро, как падающие звезды, обжигая душу печалью о чем-то, ласкают ее, тревожат, и тут она кипит, плавится, принимая форму на всю жизнь, тут создается ее лицо» (1, с. 75).

### **Ценности.**

«И есть другая, более положительная причина, понуждающая меня рисовать эти мерзости. Хотя они и противны, хотя и давят нас до смерти расплющивая множество прекрасных душ, — русский человек все-таки настолько еще здоров и молод душою, что преодолевает и преодолет их.

Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой» (1, с. 137).

### **Особенности развития.**

«Эти «потом», положенные ею [матерью] одно за другим, казались мне лестницею куда-то глубоко вниз и прочь от нее, в темноту, в одиночество, — не обрадовала меня такая лестница» (1, с. 124).

### **Познание.**

«Жди, когда господь твоего сердца коснется, дело твое тебе укажет, на тропу твою приведет, — понял? А кто в чем виноват — это дело не твое. Господу судить и наказывать. Ему, а — не нам!» (1, с. 60–61).

«В детстве я представляю себя ульем, куда разные простые, серые люди сносили, как пчелы, мед своих знаний и дум о жизни, щедро обогащая душу мою, кто чем мог. Часто мед этот бывал грязен и горек, но всякое знание — все-таки мед. (1, с. 79).



## **Власть.**

«Пел он редко, но власть его буйных песен была всегда одинаково неотразима и победна; как бы тяжело ни были настроены люди, он поднимал и зажигал их... У меня эти песни вызывали горячее чувство зависти к певцу, к его красивой власти над людьми; что-то жутко волнующее вливалось в сердце, расширяя его до боли, хотелось плакать и кричать поющим людям:

«Я люблю вас!» (1, с. 304).

## **Задания для семинара**

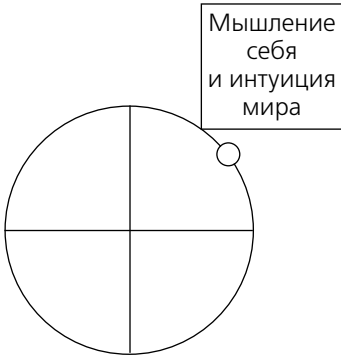
1. Составьте психологические портреты предъявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данного типа.

## **Литература**

1. Горький М. Детство. В людях. Мои университеты. М.: Художественная литература, 1985.
2. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24.
3. М. Горький в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1955.
4. На всю жизнь: Памяти М. Горького // Берггольц О. Собр. соч.: В 3 т. Л.: Художественная литература, 1988.
5. Павленко П. Страницы воспоминаний. А. М. Горький.
6. Письмо Горького сыну // Юность. 1963. №3.
7. Строфы века. Антология русской поэзии / Сост. Е. Евтушенко. Минск–М.: Полифакт, 1995.
8. Московский дневник Ромена Роллана // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 181.

## Тема 16. ТИП ГН

Положение  
в системе



Ключевые  
слова

*Человек  
Личность  
Ценности  
Отношение  
Сомнение  
Любовь  
Впечатление  
Общение  
Многоликость  
Мечты  
Абсурд  
Существование  
Трепет  
Чувства  
Духовность  
Вызов*

Представители  
типа в искусстве

*А. П. Чехов  
Ж. П. Сартр  
Ф. Шуберт  
Э. Мане  
В. Серов*



*Надо быть ясным умственно,  
чистым нравственно  
и опрятным физически.*

ЧЕХОВ

## **Особенности когнитивного стиля**

### **Восприятие.**

Объективное, эстетизм, эмоционально окрашенное, чувство сопереживания, эмпатичность, импрессионистичность, одушевление природы и неживых предметов.

Символичность. Растворенность в образе. Будит воображение.

«Он хочет писать потому, что краски и формы доставляют ему невыразимое наслаждение. Это наслаждение носит чисто визуальный характер: оно изначально обусловило творческое призвание и само диктует теперь живописное восприятие. Ничего умозрительного, только инстинктивное. Мане не рассуждает, а если и рассуждает, то не слишком погружаясь в рефлексии. Да и способен ли он рассуждать? Его уму присуща скорее живость, чем глубина. Он только видит — видит его глаза» (8).

«Он написал то, что видел, что ласкало его глаз, который деспотически им управлял. Он просто попытался передать здесь некоторые свои впечатления, если воспользоваться словом, время от времени звучащим теперь в устах художника. Он, Мане, был искренен, когда писал, и только» (8).

«Правильно только одно, — говорит он Прусту, — делать сразу то, что видишь. Вышло — так вышло. А нет — надо начать сызнова. Все остальное — чепуха» (9).

Вот почему он так любит бродить по улицам, схватывать на лету то, что видит там, фиксировать в блокноте мимолетные впечатления — «пустячок, профиль, шляпку».

О Шуберте биографы вспоминают:

«...он обнаруживает острую наблюдательность, способность метко, а если нужно и зло характеризовать окружающих его людей. Яркий свет на его отношении к тупому, косному духовенству проливает, например, его письмо к Фердинанду, Игнацу и Терезе Шуберт: «Это такие ханжи, такие скотины, каких ты и представить себе не можешь;

глупы как старые ослы, грубы как буйволы. Ты бы послушал их проповеди! (...) С церковной кафедры здесь так и сыплются слова “лодыри”, “сволочи” и т. п., так что диву даешься. Принесут череп покойника, покажут и говорят: “Эй вы, рябые рожи, когда-нибудь и вы будете так же выглядеть!”» (6, с. 165).

«Бодрствует и слух композитора, охотно откликающийся на оригинальные венгерские народные мелодии; пройдет немного времени, и они обогатят язык Шуберта и в плане сочных жанровых зарисовок, и в плане создания образов героического прошлого» (4, с. 43).

### **Память.**

Чувственная, с романтическим оттенком, объективность наделается символическим контекстом, что приводит к типологизации, укрупнению смысловых черт.

### **Мышление.**

Мышлению свойственна гибкость, недосказанность, принятие парадоксов.

А. П. Чехов в «Записных книжках» пишет:

«Мы хлопочем, чтобы изменить жизнь, чтобы потомки были счастливы, а потомки скажут по обыкновению: прежде лучше было, теперешняя жизнь хуже прежней» (1, с. 87); «Мой девиз: мне ничего не нужно» (1, с. 87); «Мне хочется, чтобы на том свете я мог думать про эту жизнь так: то были прекрасные видения...» (1, с. 88); «Очевидно, есть прекрасное, вечное, но оно вне жизни; надо не жить, слиться с остальным, потом в тихом покое равнодушно смотреть...» (1, с. 90); «...надоело — тяжело, опостылело; порвать, кричать, бороться, но что толку? Ничего не изменишь» (1, с. 91); «Господи, даже в человеческом счастье есть что-то грустное!» (1, с. 91); «Надобно воспитывать в людях совесть и ясность ума» (1, с. 91); «Умеренный либерализм: нужна собаке свобода, но все-таки ее нужно на цепи держать» (1, с. 91); «Беда в том, что самые простые вопросы мы стараемся решать хитро, а потому и делаем их необыкновенно сложными. Нужно искать простое решение» (1, с. 98).

О Мане говорят:

«Он не просто познает живопись. Он осознает свои собственные стремления. Живопись — его подлинная стихия. Он ощущает себя в ней с легкостью» (10).

«Не могло быть ничего более интересного, чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обостряли наш ум, стимулировали

наши бескорыстные и искренние стремления, давали нам запас энтузиазма, поддерживающий нас в течение многих недель, пока окончательно не формировалась идея. Мы уходили после этих бесед в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей, с мыслями более четкими и ясными» (10).

«Остроумные выходки этого жизнерадостного, да к тому же еще и такого умного юноши их развлекают. Пусть он зубоскал, пусть любит едкие сарказмы, пусть за плечами у него самые экзотические приключения – на самом деле он необычайно простодушен. Он еще ребенок – «всему удивляется, радуется пустякам». Но это вовсе не значит, что он легкомыслен и всегда весел. Его настроение часто и резко меняется. Но ему прощают все. Шарм его неотразим, и многие поддаются его обаянию» (10).

## **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Людям этого типа свойственны стремление к гармоничному существованию, к духовности, красоте и возвышенности чувств и бытия, к комфорту и эстетизму, склонность к компромиссам. Любовь к любви.

«Желание служить общему благу, должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (Чехов) (1, с. 12); «Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде (1, с. 17).

### **Стремление быть любимым современниками.**

«Как ему хочется стать одним из тех художников, кем все восхищаются, чьи имена у всех на устах, кого обхаживают торговцы, но ведь он не может не презирать живописцев, пользующихся подобными привилегиями» (8).

«Хочешь не хочешь, но всем этим господам в зеленых фраках ты должен понравиться. От произнесенного ими «да» или «нет» зависит карьера или гибель тех, кто жаждет признания. Мане лихорадит – он хочет стяжать свои первые лавры.

Ему двадцать восемь лет, он жаждет похвал, хочет услышать ропот восхищения, каким встречают обычно знаменитого художника. Заво-

евать известность, ловить завистливые взгляды, слышать свое имя на устах тысячной толпы, иметь право сказать: «Я — Мане» — ах, какое это наслаждение!» (8).

«Мане хотел бы понравиться, он просто должен понравиться тем, кто принадлежит к числу друзей его родных. Но способен ли он на это? Его глаза слишком правдивы, непримиримы, и рука волей-неволей должна повиноваться им.

Мане, человек хорошо воспитанный, право же, он всегда помышлял только об одном — нравиться публике.

Полное враждебности безразличие, проявляемое и публикой, и критиками, глубоко печалит, удручает Мане» (8).

Дега говорит о нем с насмешкой: «Я решительно полагаю, что в нем больше тщеславия, чем ума».

«Дорогой мой, если бы наград не было, то я бы их учреждать не стал, но они существуют, и надо добиваться всего, что может выдвинуть нас из толпы. Это необходимый этап, да к тому же еще и оружие... Я не награжден? Но ведь это не моя вина, и, уверяю вас, если я смогу, то добьюсь этого; сделаю все возможное» (8).

«Шуберт в большей степени нуждался в духовном общении в широком, а не в узкопрофессиональном смысле слова, в человеческом и слушательском, а не композиторском отклике.

Сохранилось немало описаний «шубертиад». Они донесли до нас много характерных черточек Шуберта — человека и художника, детали его взаимоотношений с близкими людьми, живой отзвук той любви и восхищения, которые возбуждал в окружающих этот скромный, на первый взгляд даже невзрачный человек» (4, с. 37).

## **О любви.**

«Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (1, с. 15); «Любовь есть благо. ... Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной, то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей» (1, с. 17); «Когда любишь, то какое богатство открываешь в себе, сколько нежности, ласковости, даже не верится, что так умеешь любить» (1, с. 41); «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» (2, с. 58); «Я ей не прощаю того, что я любил ее» (2, с. 75); «если хочешь, чтобы тебя любили, будь оригинален» (2, с. 79).

### **О счастье.**

«Для ощущения счастья обыкновенно требуется столько времени, сколько его нужно, чтобы завести часы» (1, с. 26); «За дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье» (1, с. 27); «Чем культурнее, тем несчастнее» (1, с. 29); «Жизнь расходится с философией: счастья нет без праздности, доставляет удовольствие только то, что не нужно» (1, с. 29).

### **Об искусстве.**

«Бедное многострадальное искусство!» (1, с. 47); «Публика в искусстве любит больше всего то, что банально и ей давно известно, к чему она привыкла» (1, с. 50).

#### **Мане считал:**

«В искусстве следует всегда принадлежать своему времени, делать то, что видишь, не беспокоясь о моде».

#### **Биографы пишут о Мане:**

«Сам он делает в рисовальном классе только то, что видит. Он одинаково далек и от реализма и от романтизма» (10).

#### **Многоликость Мане:**

«И вправду в нем как бы сосуществует одновременно несколько натур: живой, элегантный молодой человек, который развлекается, шутит и состязается в остроумии с бездельниками, завсегдатаями Бульвара; мальчик, который покорно слушается своего папеньку и аккуратно, каждый день в определенный час возвращается в родительский дом на улице Клиши; тайный возлюбленный Сюзанны и тайный отец; ученик Кутюра, изнемогающий от желания скорее заполучить награды, медали, попасть в Институт; и наконец, тот Мане, о каком еще никто не догадывается, — искатель новых путей, сосредоточенный и беспокойный, человек, чьи глаза видят то, чего другим видеть не дано» (10).

## **Поведенческий портрет**

### **Внешность.**

Главное во внешности для них — ухоженность.

И. Е. Репин о Чехове:

«...Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества. Мне он казался несокрушимым силачом по складу тела и души» (2, с. 149–150).

Мане, по воспоминаниям Золя, был

«...тщательно одетый... скорее маленького, чем высокого роста, со светлыми волосами, розоватым цветом лица, быстрыми умными глазами, подвижным, временами немного насмешливым ртом; лицо неправильное и выразительное, необъяснимо сочетающее утонченность и энергию. К тому же по манере вести себя и разговаривать — человек величайшей скромности и доброты» (7).

«Пружинящая легкая походка, правильные черты лица, светлый тон кожи, успевшей за время восьминедельного морского путешествия покрыться легким загаром, живой взгляд, красиво очерченный рот, складывающийся в насмешливую улыбку, — Эдуард более чем привлекателен» (8).

### **Черты характера.**

И. А. Бунин о Чехове:

«Точен и скуп на слова был он даже в обыденной жизни. Словом он чрезвычайно дорожил, слово высокопарное, фальшивое, книжное действовало на него резко; сам он говорил прекрасно — всегда по своему, ясно, правильно. Писателя в его речи не чувствовалось, сравнения, эпитеты он употреблял редко, а если и употреблял, то чаще всего обыденные и никогда не щеголял ими, никогда не наслаждался своим удачно сказанным словом.

К «высоким» словам чувствовал ненависть.

...Случалось, что собирались у него люди самых различных рангов: со всеми он был одинаков, никому не оказывал предпочтения, никого не заставлял страдать от самолюбия, чувствовать себя забытым, лишним. И всех неизменно держал на известном, расстоянии от себя.

Чувство собственного достоинства, независимость были у него очень велики» (2, с. 520–522).

В. В. Вересаев вспоминает о Чехове:

«...Кабинет Антона Павловича. Большой письменный стол, широкий диван за ним. На отдельном столике, на красивом картонном щите, веером расположены фотографические карточки писателей и ар-



тистов с собственноручными надписями. На стене печатное предупреждение: «Просят не курить».

Чехов держался очень просто, даже как будто немножко застенчиво. Часто покашливал коротким кашлем... На меня он произвел впечатление удивительно деликатного и мягкого человека. Объявление «Просят не курить» как будто повешено не просто с целью избавить себя от необходимости говорить об этом каждому посетителю, мне казалось, это было для Чехова единственным способом попросить посетителей не отравлять табачным дымом его больных легких. Если бы не было этой надписи и посетитель бы закурил, я не представляю себе, чтобы Чехов мог сказать «Пожалуйста, не курите, — мне это вредно» (2, с. 673, 675).

«Мане принадлежит к числу очень нервных людей, реагирующих на малейшее событие и почти без всяких промежуточных стадий переходящих от энтузиазма к унынию, от подавленности к возбуждению. Мане — легкомысленный человек, фронт — не принадлежит к числу тех, кому ведомы сильные страсти. Ни в чем. Он вполне довольствовался бы чем-то средним — и в любви, и в жизни, и в искусстве. Его всюду устроило бы нечто поверхностное. Ах! Если бы только не эти его глаза — его счастье и несчастье, глаза, делающие из него живописца! Гений, творческая мощь, созидание ради будущих поколений, — как все эти слова и то, что скрывается за ними, далеки от него! Как чужды ему глубина, серьезность, та крайняя серьезность, что составляет обычно основу судеб великих людей!

Всегда такой любезный, жизнерадостный, не позволяющий язвительности даже в остротах, он ожесточается. Под влиянием оскорблений становится злым, жестким. Он говорит жестокие вещи» (10).

«Сражаться, пойти на решительный шаг, выступить против отца, постараться вырвать у него согласие вопреки всем препятствиям? Увы! Пусть Мане способен на всякие дерзкие выходки, но такая смелость не в его характере... Мане предпочитает лавировать» (10).

Товарищ Шуберта по конвикту Антон Хольцапфель, до конца жизни сохранивший нежную привязанность к композитору, пишет:

«Я вижу его редко, да мы и не очень подходим друг к другу, так как мир его совсем другой и должен быть таковым. Его несколько резкая натура идет ему несомненно на пользу и поможет ему стать настоящим человеком и зрелым художником» (4, с. 58).

«Болезнь обострила его восприимчивость, заставила его пристальней всмотреться в жизнь, требовательнее отнестись к себе и своему

окружению. Поскольку в характере Шуберта общительность парадоксальнейшим образом уживалась со скрытностью, даже наиболее близкие друзья не были посвящены в вызванное заболеванием тяжелое душевное состояние композитора» (4, с. 58).

### **Отношение к Человеку.**

«Доброму человеку бывает стыдно даже перед собакой» (1, с. 17); «Порочность — это мешок, с которым человек рождается» (1, с. 34); «Не так связывает любовь, дружба, уважение, как общая ненависть к чему-нибудь» (1, с. 35); «Сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать» (1, с. 40); «Человеку нужен весь земной шар» (1, с. 41); «Большинство, масса всегда останется глупой... умный пусть бросит надежду воспитать и возвысить ее до себя» (1, с. 41); «Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо!» (1, с. 62); «умирает в человеке лишь то, что поддается нашим пяти чувствам, а что вне этих чувств, что, вероятно, громадно, невообразимо высоко и находится вне наших чувств, остается жить» (1, с. 67); «Ни одна наша смертная мерка не годится для суждения о небытии, о том, что не есть человек» (1, с. 86); «О, если бы такая жизнь, чтобы становилось все моложе и красивее» (1, с. 91); « Боже мой, как все эти люди страдают от умствования, как встревожены покоем и наслаждением, которое дает им жизнь, как они неусидчивы, непостоянны, тревожны; зато сама жизнь такая же, как и была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам.» (1, с. 98); «До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока не отыщет своего бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет бога, то жить не для чего, надо погибнуть» (1, с. 98); «человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек» (1, с. 98); «Беда в том, что самые простые вопросы мы стараемся решать хитро, а потому и делаем их необыкновенно сложными. Нужно искать простое решение» (1, с. 98).

### **Отношение ко времени.**

Значимость будущего.

А. П. Чехов отмечал в «Записных книжках»:

«Если вы будете работать для настоящего, то ваша работа выйдет ничтожной; надо работать имея в виду только будущее. Для настоящего человечество будет жить только разве в раю, оно всегда жило

будущим» (1, с. 15); «...надо изображать жизнь не такую, какая она есть, и не такую, какая она должна быть, а такую, какая она в мечтах» (1, с. 22); «Пусть грядущие поколения достигнут счастья: но ведь они должны же спросить себя, во имя чего жили их предки и во имя чего мучились» (1, с. 34); «Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно» (1, с. 52); «...в прошлом нас уже нет, и оно кажется прекрасным» (1, с. 54); «не рассчитывайте, не надейтесь на настоящее; счастье и радость могут получаться только при мысли о счастливом будущем, о той жизни, которая будет когда-то в будущем, благодаря нам» (1, с. 91).

## Творческий портрет

### Особенности творчества А. П. Чехова.

«Есть писатели, у которых каждое произведение в отдельности блестяще, в общем же эти писатели неопределенны, у других же каждое произведение не представляет ничего особенного, но зато в общем они определены и блестящи» (1, с. 49).

«Речь его всегда обличена в удивительно красивую... до наивности простую форму, и эта форма еще больше усиливает значение речи. Как стилист, Чехов недосыгаем».

«...чем короче, тем лучше», «умею коротко говорить о длинных предметах».

Не «идейку», а глубочайшее общественное содержание найдем мы в каждом зрелом произведении Чехова, не мимолетный отклик на минутную злобу дня, а подлинное постижение современности и устремленности к будущему характерны для творчества Чехова, не шарж, а тончайший реализм, то есть правда жизни без всяких натяжек и условностей.

«Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (1).

В структуре чеховского рассказа реализована система намеков, подсказывающих нужную литературную ассоциацию или «субъективный элемент»; повествование соотносено с памятью, то и дело перекликается с прочитанным, знакомым и памятным:

«Мельник Алексей Бирюков, здоровенный, коренастый мужчина средних лет, фигурой и лицом похожий на тех топорных, толстокожих и тяжело ступающих матросов, которые сняты детям после Жюль Верна» («На мельнице»); «Скорей, пишет, по трактирам буду шататься да крохи подбирать, чем перед Плюшкиным унижаться. А? Это отца-то родного!» («В приюте для неизлечимо больных и престарелых»); «...В вагон входит высокая палкообразная фигура в рыжей шляпе и щегольском пальто, сильно напоминающая... жюль-верновских корреспондентов» («Счастливчик»).

Персонажи Чехова цитируют Толстого, ссылаются на Тургенева, Достоевского, живут в образе классических героев, напоминающая то Печорина, то Базарова, то Анну Каренину. Чехов полагался на читателя, но на читателя искушенного; тут важен определенный интеллектуальный уровень, ниже которого связи обрываются, а понимание исключено.

Взаимоотношение характера и обстоятельств, в сущности своей подвижное, раскрывается в своеобразной диалектике портретных сравнений: приспособляясь к среде или сливаясь с ней, персонаж меняется психологически и внешне; в тексте возникают уподобления, связывающие его с неживой природой (полная адаптация характера в рассказе «В ссылке» — «камень», «глина») или с миром животных, насекомых, гадов.

«Обыкновенно выражение ее старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много бьют и плохо кормят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие. С этих странных, нехороших глаз и началось горе» («Горе»).

«А больше всего я натерпелся и поношений разных вынес от этого вот сига копченого, от этого вот ...крокодила!» («Торжество победителя»).

«Его обросшее волосами и изъеденное рябинами лицо и глаза, едва видные из-за густых, нависших бровей имеют выражение угрюмой суровости. На голове целая шапка давно уже не чесанных, путаных волос, что придает ему еще большую, паучью суровость» («Егер»).

Необходимо отметить, что именно портретные характеристики, основанные на выделении главных признаков внешности, на детализации, являются своеобразным инструментом проникновения в душевный мир персонажей. Важно для Чехова, чтобы внутренний мир героя произведения и его внешность были гармоничны. Каждая выделенная Чеховым деталь портретной харак-

теристики подчеркивает черту характера, особенности биографии или профессии персонажа («Необыкновенный», «На пути», «Красавицы»).

### **Особенности творчества Мане.**

«...Живописное единство достигается в них не подчинением всех элементов картины условному общему тону, а гармонизацией обобщенных цветовых пятен.

Открывает подлинную красоту и поэзию в повседневном течении жизни, неповторимой индивидуальности каждого персонажа, стремится передать окружающий мир в его динамическом единстве, в его изменчивых состояниях.

Мане был исследователем жизни буден.

Он повинуетса собственному темпераменту – нарочито подчеркивает каждый силуэт, выявляя тем самым его контраст по отношению к силуэту соседнему. Последовательное чередование темных и светлых пятен дает ритм, сообщающий изображенной сцене движение» (10).

### **Особенности творчества Шуберга.**

«...Стремление композитора превратить в узел напряжения каждую деталь текста, что ведет к обособленности отдельных эпизодов, заставляя усмотреть в этих песнях следы... эмоционального натурализма... Правда, теперь они составляют компоненты единой стилистической системы и нацелены на воплощение подлинно циклопических образов, вызывающих в какой-то мере к подобной преувеличенности выражения. С особой рельефностью следование деталям, рождающее цепь сплошного, не будет преувеличением сказать, импровизационного модулирования, дает о себе знать, например, в четвертом разделе монолога «Прометей»; не случайно он отнесен автором к жанру речитатива» (4, с. 380).

«В каждом очередном совершенном образце вокальной лирики Шуберт изыскивает новые возможности решения этого симбиоза. Поскольку осмысление специфических качеств вокальной лирики как области воплощения внутреннего мира человека неизбежно направляло фантазию композитора в русло освоения и углубления песенных принципов, их характерные особенности все ошутимее проникают в сквозные замыслы, способствуя их большей обозримости, доступности. Это находит отражение как в интонационном облике произведений, так и в их структуре» (4, с. 381).

«И несомненно, что воспринятая у классиков твердая убежденность в осмысленности бытия, близкая к оптимистическому в своей основе взгляду на жизнь народа, не могла не стать для Шуберта существенным оплотом в борьбе с сомнениями, разочарованием, резиньжацией. Не обеспечивая преодоления разлада с действительностью, она служит все же заметным противовесом последнему, позволяя в условиях недостижимости поставленной художником цели настаивать на правомочности жизнеутверждающих идеалов. Именно такое столкновение идеального и реального образует концепционный стержень инструментальных сочинений Шуберта» (4, с. 386).

\*\*\*

На наш взгляд, наиболее полно отражает особенности типа письмо А. П. Чехова к Н. П. Чехову (март, 1886 г., Москва). Перечень особенностей воспитанных людей мог бы служить манифестом типа ГН:

«Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1. Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки...

...Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних...

2. Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом.

3. Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам они чаще молчат.

4. Они не унижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: «Меня не понимают!» или: «Я разменялся на мелкую монету!»... потому что все это бьет на дешевый эффект, пошло, старо, фальшиво...

5. Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства со знаменитостями...

...Делая на грош, они не носятся с своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили...

6. Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде... дышать дрянным воздухом...

...Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из Фауста.

...Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час...» (2, с. 83–85).

### **Задания для семинара**

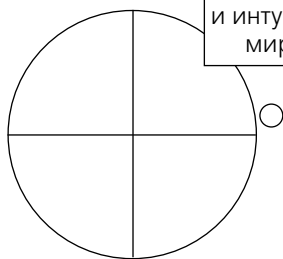
1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.
4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Антон Чехов. Записные книжки. М., 2000.
2. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1960.
3. Воспоминания о Шуберте / Сост. Ю. Хохлова. М., 1974.
4. Вульфийус П. Франц Шуберт. М., 1983.
5. Гольдшмит Г. Франц Шуберт: Жизненный путь. Л., 1970.
6. Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1982.
7. Золя Э. Эдуард Мане. Париж 1867 год. Л., 1985.
8. Перрюшо А. Жизнь Мане. М., 1988.
9. Пруст. А. Эдуард Мане. М., 1965.
10. Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965.
11. Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М.: Гослитиздат, 1956.

## Тема 17. ТИП Н

Положение  
в системе



Мышление  
себя  
и интуиция  
мира

Ключевые  
слова

*Синтез  
Развитие  
Чувства  
Любовь  
Дружба  
Общение  
Просветительство  
Свет  
Ритм  
Порядок  
Ухоженность  
Взаимопомощь  
Нарциссизм  
Разумный эгоизм  
Прогресс  
Личность*

Представители  
типа в искусстве

*И. С. Тургенев  
Стендаль  
Ф. Лист  
С. В. Рахманинов  
И. И. Шишкин  
И. К. Айвазовский*





## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ С. ЕСЕНИНА

*Дар поэта — ласкать и корябать,  
Роковая на нем печать.  
Розу белую с черной жабой  
Я хотел на земле повенчать.  
Пусть не сладились, пусть не сбылись  
Эти помыслы розовых дней.  
Но коль черти в душе гнездились —  
Значит, ангелы были в ней.*

С. Есенин

Поэт и человек с непростой судьбой, живший в сложное время начала XX века, оставивший яркий след в русской поэзии и поэзии — читаемый и любимый.

С. А. Есенину свойственно экстравертированное отношение к миру, вся его психическая энергия направлена на объект, а не на субъект. Можно назвать ряд известных имен наших современников — людей данного типа с этой психологической установкой — эстрадные певцы Басков, Лещенко, Малинин, Леонтьев, джазовый музыкант Алексей Кузнецов. Создавая психологический портрет Кузнецова, Н. Л. Нагибина представила обобщенный образ этого типа: «масло» — растительное масло, выжатое из подсолнухов, которые всегда тянутся к солнцу и были его земным отражением. Масло в салате дает особый вкус, соединяя помидоры, огурцы, зелень...» (2, с. 5). Этот образ близок и Есенину.

### Особенности когнитивного стиля

#### **Восприятие.**

Для Есенина характерно объективное восприятие мира, комбинирование объективных составляющих.

«Слишком я любил на этом свете все, что душу облакает в плоть».

Зрительность (культ глаза, торжество зрения) — центральная характеристика мировосприятия Есенина.

«О моя утраченная свежесть, Буйство глаз и половодье чувств».

**Антропоморфизм.**

Природа не была чем-то отвлеченным, всегда связывалась в поэзии Есенина с человеком. Птицы, животные, деревья, цветы наделяются человеческими характеристиками. Черемуха у него «спит в белой накидке», «плачут вербы, шепчут тополя»; «туча кружево в роще связала», «пригорюнились девушки-ели», «словно белую косынку подвязалась сосна», «плачет метель, как цыганская скрипка».

**Внимание к деталям, их укрупнение, выпуклость, осязаемость.**

«Вьется сажа над заслонкою, В печке нитки попелиц, А на лавке за солонкою — Шелуха сырых яиц» (стихотворение «В хате»). «Я иду долиной. На затылке кепи, В лайковой перчатке смуглая рука».

**Синестетичность восприятия** — в создании образа участвуют все органы чувств. Есенинский образ звучит, обладает запахом, цветом, движением, ощущением:

«Пахнет рыхлыми драчёнами»; «И в душе, и в долине прохлады»; «Дальний плач тальянки, Голос одинокий».

Особенно любимыми у Есенина были синий и голубой цвета: «заметался пожар голубой»; «солнца струганые дранки загораживают *синь*», «вечером лунным, вечером синим» «низкий дом с голубыми ставнями»; «ситец неба такой голубой»

**Мышление и воображение.**

**Образность.**

«В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувствование и образность...» (5, с. 166 ).

Увлечение образностью послужило причиной сближения Есенина с имажинистами вначале его творческого пути. Впоследствии он с ними разошелся в подходе к трактовке и пониманию образа. Для имажинистов образ — самоцель, а стихотворение — «толпа образов». Для Есенина — каждый стих — это единый организм, который наполнен звуками, красками, дыханием.

«Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах. Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства. Это моя особенность, и этому у меня можно учиться так же, как я могу учиться чему-нибудь другому у других» (5, с. 166).

Опора на внимательное отношение к действительности. Опора на авторитеты.

Для Есенина первым авторитетом в литературе был Гоголь, позднее Пушкин. Сильное впечатление осталось от первой встречи с Блоком, который, по словам самого Есенина, «научил его лиричности». Некоторое время находился под влиянием крестьянского патриархального поэта Н. Клюева.

«Пушкин – самый любимый мною поэт. С каждым годом я воспринимаю его всё больше и больше как гения страны, в которой я живу» (4, с. 461).

#### Чувства.

«Тогда впервые с рифмой я схлестнулся. От сонма чувств вскружилась голова. И я сказал: коль этот зуд проснулся, Всю душу выплещу в слова».

Игра, комбинация, анализ переживаний синтезируется в сильную и яркую эмоцию, которая сама уже диктует поведение. Процесс совместного действия ума и чувства Стендаль назвал «кристаллизацией чувств»: «Дайте поработать уму влюбленного в течение двадцати четырех часов, и вот что вы увидите. В соляных копей Зальцбурга, в заброшенные глубины этих копей кидают ветку дерева, оголившуюся за зиму; два или три месяца спустя ее извлекают оттуда, покрытую блестящими кристаллами; даже самые маленькие веточки, которые не больше лапки синицы, украшены бесчисленным множеством подвижных и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать. То, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами» (2, с. 14).

Рациональная эмоция. «Не жалею, не зову, не плачу, Все пройдет, как с белых яблонь дым. Увяданья золотом охваченный, Я не буду больше молодым. Я теперь скупее стал в желаньях, Жизнь моя, иль

ты приснилась мне, Словно я весенней гулкой ранью Проскакал на розовом коне».

Главные чувства: собственной значимости, любви, тщеславия, гордости, зависти.

«Было время, когда из предместья Я мечтал по-мальчишески – в дым, Что я буду богат и известен И что всеми я буду любим»;

### **Память.**

Ассоциативность.

«Бежал жеребенок очень долго, но под конец стал уставать, и на какой-то станции его поймали. Эпизод для кого-нибудь незначительный, а для меня он говорит очень много. Конь стальной победил коня живого».

Позднее этот эпизод лег в основу «Сорокоуста»:

«Милый, милый, смешной дуралей, Ну куда он, куда он гонится? Неужель он не знает, что живых коней Победила стальная конница?»

Переживание собственных ушедших состояний и эмоций, попытка их вернуть и прочувствовать вновь.

«Когда-то у той вон калитки Мне было шестнадцать лет. И девушка в белой накидке Сказала мне ласково: «Нет!»

Есенин постоянно возвращался к воспоминаниям детства, родного села Константиново, природы родного Рязанского края.

«Я покинул родимый дм, Голубую оставил Русь. В три звезды березняк над прудом теплит матери старой грусть».

«И в душе, и в долине прохлады, Синий сумрак, как стадо овец. За калиткою смолкшего сада Прозвенит и замрет бубенец».

## **Особенности ценностно-смысловой сферы**

**Отношение к миру.** Центр его Я и центр мира органически совпадают.

Желание любить и быть любимым. Желание быть первым, признанным людьми. Желание славы.

«Тогда в мозгу, Влеченьем к музе сжатом, Текли мечтанья в тайной тишине, Что буду я известным и богатым И будет памятник стоять в Рязани мне» («Мой путь»).

**Сопричастность.** Быть в гуще событий, идти в ногу со временем, самому строить новое общество.

В начале революции атмосфера общественной жизни захватила Есенина: он участвовал в революционной агитации среди рабочих, читал свои стихи на сходках, подписывал обращение группы социал-демократов в большевистскую фракцию Государственной думы и даже подвергался тайному полицейскому надзору.

«Я верил... Я горел.. Я шел с революцией, Я думал, что братство не мечта и не сон, Что всё во единое море сольётся, Все сонмы народов, и рас, и племен».

Позднее он писал:

«Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал» (5, с. 242 )

**Просветительство. Стремление показать прелесть бытия, если оно правильно устроено.**

«Живое слово пробудит заснувшую душу, и проснется она, и пойдет смело к правде, добру и свободе» (5, с. 206).

**Любовь.**

Перед Есениным всегда стояла проблема синтеза идеальной и физической любви. Но в реальной жизни получить этот синтез ему не удавалось. Его привлекали два типа женщин. С одной стороны — известные, признанные обществом. Его жены — Зинаида Райх (Мейерхольд), Айседора Дункан, Татьяна Толстая грели его честолюбие. Но ни с одной из них он не был долго. Проходил этап «кристаллизации чувств», и наступало разочарование.

«В 1921 г. я женился на А. Дункан и уехал в Америку, предварительно исколесив всю Европу, кроме Испании».

«Изадора прекраснейшая женщина, но врет не хуже Ваньки. Все ее банки и замки, о которых она пела нам в России, — вздор. Сидим без копейки, ждем, когда соберем на дорогу обратно в Москву» (Мариенгофу, Нью-Йорк, 1922 г.) (5, с. 118)

«С новой семьей (Толстая) вряд ли что получится, слишком все здесь заполнено «великим старцем», его так много везде, и на столах, и в столах, и на стенах, кажется, даже на потолках, что для живых людей места не остается. И это душит меня» (Вержбицкому, Москва, 1925 г.) (5, с. 167).

С другими женщинами были плотские страсти, но, фактически, ни одна конкретно не стала для него единственной, как Лиля Брик для Маяковского.

«Днем, когда солнышко, я оживаю. Хожу смотреть, как плавают медузы. Провожая отъезжающие в Константинополь пароходы и думаю о Босфоре. Увлечений нет. Один. Один. Хотя за мной тут бабы гоняются. Как же? Поэт ведь! Да какой еще, известный. Все это смешно и глупо» (5, с. 261).

Но его поэзия полна любовной лирики, где обобщенный образ женщины идеализируется, и уже не важно, признана она обществом или находится на дне этого общества. Она — это часть его жизни, ее любовь — это его спасение, забвение, восторг и безысходность, ликование до небес и мрак ночи.

Многие строчки есенинской любовной лирики стали афоризмами:

«Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье. Когда кипит морская гладь — Корабль в плачевном состоянии» («Письмо к женщине»).

«Коль гореть, так уж гореть сгорая» («Видно, так заведено навеки»).

«Молодая, с чувственным оскалом, Я с тобой не нежен и не груб. Расскажи мне, скольких ты ласкала? Сколько рук ты помнишь, сколько губ?» («Ты меня не любишь, не жалеешь»).

С Галиной Бенеславской, которая боготворила Есенина, у него были доверительные дружески деловые отношения — она была его секретарем, следила за изданием его стихов, помогала сестрам, когда Есенин отсутствовал в Москве, вела его финансовые дела. Когда Есенина похоронили, она не пережила этого и застрелилась на его могиле — такова была сила любви этой женщины.

### **Дружба.**

На протяжении своей короткой жизни Есенин в силу крайней экстравертированности имел много знакомых и друзей, относился к ним с любовью и доверием, нуждался в их помощи и советах. Среди особенно близких были — Гриша Панфилов (по церковной школе, с которым потом велась регулярная переписка). Анатолий Мариенгоф (поэт-имажинист, написавший воспоминания о Есенине «Роман без вранья»), Клюев (поэт патриархальной деревни, который ввел его в литературное сообщество).

## **Семья.**

«Родные хотели, чтоб из меня вышел сельский учитель» (5, с. 166).

«Отец не верил, что можно прожить на деньги, заработанные стихами. Ему казалось, что ничего путного из этого не выйдет» (из письма сестры.)

Есенин всегда чувствовал ответственность за будущее своих сестер:

«Живи и гляди в оба. Ты только должна учиться, учиться и читать. Язык держи за зубами на все исключительно, на все отвечай «не знаю». Обо мне, о семье, о жизни семьи, о всем, что очень интересно знать моим врагам, отмалчивайся» (сестре Александре, Венеция, август 1922 г.) (5, с. 115).

Младшей, любимой сестре Шуре он оплачивал занятия музыкой, любил слушать ее пение, посвятил ей несколько известных стихов.

Особенно нежно он относился к матери и к своему деду.

«Старушка милая Живи, как ты живешь. Я нежно чувствую твою любовь и память».

«Голубчик! Дедушка! Я вновь к тебе пишу...»

## **Религия.**

«Христос для меня совершенство. Но я не так верую в него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одаренного светлым умом и благородною душою, как в обрезаец в последовании любви к ближнему» (5, с. 35)

«Я не религиозный человек и не мистик... Я просил бы читателей относиться ко всем моим Исусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии» (3, с. 166).

## **Смерть.**

В его стихах мотив смерти появлялся неоднократно:

«Я устал себя мучить бесцельно, И с улыбкою странной лица Полюбил я носить в легком теле Тихий свет и покой мертвеца...».

«Себя, усопшего, в гробу я вижу Под аллилуйные стенания дьячка. Я веки мертвому себе Спускаю ниже, Кладя на них Два медных пяточка».

«Чтоб за все за грехи мои тяжкие, За неверие и благодать, Положили меня в русской рубашке Под иконами умирать».

Неуравновешенность психики, неустроенность жизни, метания, недостаточное признание его таланта привели его к само-

убийству. В ночь с 27 на 28 декабря 1925 г. Есенин повесился на ремне от чемодана в ленинградской гостинице «Англетер». Последние слова перед смертью он написал на салфетке:

«В этой жизни умереть не ново, Но и жить, конечно, не новей».

### **Природа, антропоморфизм.**

Выросший на Рязанской земле и с детства тесно общаясь с природой, Есенин очень тонко чувствовал ее красоту. Она была для него живым организмом, который рождается, растет и умирает, поет и шепчет, грустит и радуется.

### **Стремление сделать человека и общество выше и лучше.**

«Все люди — одна душа... Для всякого есть одна истина: Я есть ты. Если бы люди понимали это, а особенно ученые-то, то не было крови на земле и брат не был бы рабом брата. Не стали бы восстанавливать истину насильем. Живи так, как будто сейчас же должен умереть, ибо это есть лучшее стремление к истине» (5, с. 206).

### **Родина.**

«Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве». (5, с. 231).

«Если крикнет рать святая: «Кинь ты Русь, живи в раю! — Я скажу: «Не надо рая, Дайте родину мою».

Болью полны его пророческие слова:

«А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам, И Русь все так же будет пить, плясать и плакать под забором».

Но это была его Русь, и он желал ей лучшей доли:

«Я не знаю, что будет со мною... Может, в новую жизнь не гожусь. Но и все же хочу я стальной Видеть бедную, нищую Русь».

Он принял революцию, но «скорей стихийно, не сознательно». Он остался в прошлом одной ногой и, стремясь догнать стальную рать, скользил и падал другой. Но несмотря на свои сомнения, Есенин был истинным патриотом.

**Цель искусства и творчества:** переделать мир, трансформировать людские души.

«Быть поэтом — это значит то же, Если правды жизни не нарушить, Рубцевать себя по нежной коже, Кровью чувств ласкать чужие души»



### **Гуманистическая направленность. Просветительство.**

Есенин был подлинным гуманистом, стремился воспевать лучшее в человеке, возвысить его в звании «Человек».

«Человек! Подумай, что твоя жизнь, когда на пути зловещие раны. Богач, погляди вокруг тебя. Стоны и плач заглушают твою радость. Радость там, где у порога не слышны стоны. Жизнь в обратной колее. Счастье— удел несчастных, несчастье — удел счастливых» (4, с. 206).

### **Патриотизм.**

«Но и тогда, Когда во всей планете Пройдет вражда племен, Исчезнет ложь и грусть, — Я буду воспевать Всем существом в поэте Шестую часть земли С названьем кратким «Русь».

## **Поведенческий портрет**

«Жить нужно легче, жить нужно проще, Все принимая, что есть на свете»

«Казаться улыбчивым и простым — самое высшее в мире искусство».

Крестьянские корни Есенина были сильнее той городской среды, в которой он оказался в Москве, а затем в Питере. Несмотря на свою коммуникабельность и стремление к бесконфликтности в отношениях, он для многих был «чужаком» из русской глубинки. Есенин это остро чувствовал и бросал вызов своим эпатажным поведением.

«Я нарочно иду нечесаным, С головой, как керосиновая лампа на плечах, Ваших душ безлиственную осень Мне нравится в потёмках освещать» («Исповедь хулигана»).

**Театральность и нарочитость в поведении** помогала скрывать горечь и неудовлетворенность жизни.

«Посмотрим — кто кого возьмет! И вот в стихах моих забила В салонный вылощенный сброд Мочой рязанская кобыла» («Мой путь»).

«Мое имя наводит ужас, Как заборная, грубая брань» («Ты прохладой меня не мучай»).

Под влиянием доминирующей эмоции или чувства выстраивается линия поведения.

### **Романтизм — реализм.**

В нем одновременно уживался романтик и жесткий, до цинизма, реалист.

«Пусть твои полузакрыты очи И ты думаешь о ком-нибудь другом, Я ведь сам люблю тебя не очень, Утопая в дальнем дорогом... И ничто души не потревожит, И ничто ее не бросит в дрожь, — Кто любил, уж тот любить не может, Кто сгорел, того не подождешь».

**Стремление к собственному комфорту** как одна из важных типологических черт Есенина определяла его внутренний психологический настрой и психическое состояние в данный момент времени. Поэтому он мучился и страдал от неустроенности быта. И если бы не присущий ему нарциссизм и болезненное честолюбие, он мог бы удовлетворить потребность к комфорту и с Айседорой Дункан, и тем более с Татьяной Толстой.

### **Светлое «Я» — темное «Я».**

Трагизм раздвоения на светлое и темное проходит через всю жизнь и поэзию Есенина.

«Белая роза» и «черная жаба», которую он мечтал повенчать, черти и ангелы, которые «гнездились в душе» порождали устойчивый мотив неудовлетворенности, разочарования, ощущение пустоты, скуки, уныния, приводящие к депрессивным состояниям. Практически, все стихи цикла «Москва кабацкая», «Исповедь хулигана», «Кобыльи корабли» наполнены этим мотивом:

«Что-то всеми навек утрачено, Май мой синий! Июнь голубой! Не с того ль так чадит мертвячиной Над пропащею этой гульбой».

Но здесь и желание выбраться из этого омута:

«И уже говорю я не маме, А в чужой и хохочущий сброд: «Ничего! Я споткнулся о камень, Это к завтраму все заживет!»

И как всегда — он искал в природе пристанище и спасение.

«Может, завтра совсем по-другому Я уйду, исцеленный навек, Слушать песни дождей и черемух, Чем здоровый живет человек»

**Духовное Я — физиологическое Я. Стремление к органичности. Здоровое тело — здоровый дух.**

«Москва, начало 1913 г. «По личным убеждениям я бросил есть мясо и рыбу, прихотливые вещи, как-то: вроде шоколада, какао, кофе не

употребляю и табак не курю. Этому всему будет скоро 4 месяца» (Из письма к Г. Панфилову) (5, с. 203).

### **Внешний вид.**

Ухоженность, вкус, стиль в одежде.

«Говорят, я очень похорошел. Вероятно, оттого что я что-то увидел и успокоился. Волосы я зачесываю как на последней карточке. Каждую неделю делаю маникюр, через день бреюсь и хочу сшить себе обязательно новый, модный костюм, лакированные ботинки, трость, перчатки. Это все я купил уже, от скуки хоть франтить буду. Это очень интересно. Назло всем не буду пить, как раньше. Буду молчалив и корректен. Вообще хочу привести всех в недоумение. Уж очень мне не нравится, как все обо мне думают. Пусть они выкусят» (Галине Беневской, Батум, декабрь, 1924 г.) (5, с. 149).

### **Образ жизни.**

«Наше безалаберное российское житие, похожее на постоянный двор, каждый раз выбивало перо из рук. Я удивляюсь, как еще я мог написать столько стихов и поэм за это время» (5, с. 243).

Один из его современников сказал, что Есенина погубила «чаруса» — болото, которое манит своим разноцветьем и постепенно засасывает. У Есенина постоянно были попытки выбраться из этой «чарусы», в письмах часто встречаются фразы:

«В Москве себя я чувствую отвратительно. Хочется куда-нибудь уехать» (5, с. 249).

«Живу я как-то по-бивуачному, без приюта и без пристанища, потому что домой стали ходить всякие бездельники. Им, видите ли, приятно выпить со мной! Я не знаю даже, как отделаться от такого головотяпства, а прожигать себя стало совестно и жалко» (5, с. 250); «...делать мне в Москве нечего. По кабакам ходить надоело» (5, с. 272).

«Где ты, радость? Темь и жуть, грустно и обидно. В поле, что ли? В кабаке? Ничего не видно».

«Много женщин меня любило, Да и сам я любил не одну, Не от этого ль темная сила Приучила меня к вину?».

«Не больна мне ничья измена, И не радуется легкость побед, Тех волос золотое сено Превращается в серый цвет».

Грусть и радость, чередуясь в жизни, отражались и поэзии.

«Был я весь, как запущенный сад, Был на женщин и зелие падкий. Разонравилось пить и плясать И терять свою жизнь без оглядки»;

«Припадок кончен, Грусть в опале. Приемлю жизнь, как первый сон»

### **Развитие.**

В развитии для людей этого типа характерно сравнение себя с деревом, с его корнями и плодами.

«Сажая под окошком ветлу или рябину, крестьянин уже делает четкий и строгий рисунок своего быта... Северный простолюдin не посадит под свое окно кипариса, он посадит только то дерево, которое присуще его снегам и ветру».

В одном из последних стихотворений Есенин, томимый тяжелыми предчувствиями, олицетворяет свою жизнь с кленом:

«Клен ты мой опавший, клен заледенелый, Что стоишь, качаясь, под метелью белой?.. Сам себе казался я таким же кленом, Только не опавшим, а всюю зеленым».

«Стихи писать начал лет с 9, читать выучили в 5. Период учебы в сельской учительской школе не оставил на мне никаких следов. В 1913 г. я поступил вольнослушателем в Университет Шанявского в Москве. В это время у меня была написана книга стихов «Радуница». Обо мне заговорили, и меня начали печатать чуть ли не нарасхват. Первый период революции встретил сочувственно, но больше стихийно, чем сознательно» (из автобиографии Есенина) (5, с. 184).

## **Творческий портрет**

### **Характеристика творчества.**

Творчеству присущи агитационность, массовость, социальная направленность:

«Хочу я быть певцом и гражданином, Чтоб каждому, как гордость и пример, Быть настоящим, а не сводным сыном В великих штатах СССР».

### **Ориентация на собственное состояние:**

«Я сердцем никогда не лгу».

**Реализм — романтизм.** Его реализм всегда имеет романтический оттенок.

«Я реалист, и если есть что-нибудь туманное во мне для реалиста, то это романтика, но романтика не старого нежного и дамообожательного уклада, а самая настоящая земная, которая скорее преследует авантюристические цели в сюжете, чем протухшие настроения о Розах, Крестах и всякой прочей дребедени» (5, с. 166).

**Его герои — двойники авторского «Я».** В поэме «Черный человек» он вывел образ «темной» силы, своего двойника. В диалоге с ним он не щадит себя, называет «забудыгой», «прохвостом», его внутренний голос требовательный и безжалостный. Но все же ему хочется победить «черного человека»:

«Я взбешен, разъярен, И летит моя трость Прямо к морде его, В переносицу...».

В пьесе «Страна негодяев» — его двойник — Номах.

«А когда-то, когда-то... Веселым парнем, До костей весь пропахший степной травой, Я пришел в этот город с пустыми руками, Но зато с полным сердцем И не с пустой головой».

### **Особенности языка и стиля.**

«Поэтическое ухо должно быть тем магнитом, которое соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова разных образных смыслов, только тогда это и имеет значение».

Реальность, конкретность, осязаемость характерны для образного строя Есенина.

«Слова — это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека; слово неотъемлемо от бытия. Оно — попутчик быта» (5, с. 442).

Гениальный мастер пейзажной лирики, он воспринимал природу, как универсальную ценность человека. Она — не застывший пейзажный фон: она живет, действует, она любимый герой поэта:

«О сторона ковыльной пуши, Ты сердцу ровностью близка, Но и в твоей таится гуще Солончаковая тоска».

Эпитеты, сравнения, метафоры в лирике Есенина существуют не сами по себе и не ради красоты формы. К примеру, один только его месяц имеет множество ликов — «ягненок кудрявый — месяц гуляет в голубой траве»; «рыжий месяц жеребенком запрягался в наши сани»; «посмотри: во мгле сырой месяц, словно желтый ворон... вьется над землей».

«Искусство для меня — не затейливость узоров, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить» (3, с. 37).

### **Творческий процесс.**

У него был «архив» — ящик, куда он складывал листки со словами, фразами, рифмами. Когда у него не находилось нужной рифмы, он подбирал их из этого запасника. Упорядоченности в работе не было, писал по настроению — во многом процесс творчества зависел от внешних жизненных обстоятельств. Сочинял на ходу, экспромтом, писал на салфетках в кабаках, дарил знакомым на листочках, писал даже на стенах Сретенского монастыря и «тигулевки». Плодотворным был период его пребывания в Батуми и Тифлисе в 1924г.

«Гая, милая, «Персидские мотивы» это у меня целая книга в 20 стихотворений. Печатайте все, где угодно. Я не разделяю ничьей литературной политики. Она у меня своя собственная — я сам. «Письмо к женщине» отдайте в «Звезду», тоже 2 рубля строчка. На днях пришлю «Цветы» и «Письмо к деду». Найдите в «Заре Востока» «Письмо от матери» и «Ответ». Суйте во все журналы. Я скоро завалю Вас материалом. Так много и легко пишется в жизни очень редко. Это просто потому, что я один и сосредоточен в себе» (из письма к Галине Бенеславской. Тифлис, 1924 г.) (5, с. 173).

### **Современники о Есенине.**

Маяковский называл Есенина «златокудрый Лель» и понимал его значение как поэта.

Горький подчеркивал гуманизм, сердечность и лиризм самого Есенина:

«Это орган, созданный природой исключительно для поэзии» (3, с. 39).

Серафимович писал:

«Такой чудовищной способности изображения тончайших переживаний, самых нежнейших, самых интимнейших — нет ни у кого из современников».

### **Задания для семинара**

1. Составьте психологические портреты предьявляемых на видеороликах персонажей.
2. Найдите в цитатах ключевые слова типа.
3. Определите особенности познания для данного типа.

4. Определите особенности ценностно-смысловой сферы для данного типа.
5. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данного типа.

### **Литература**

1. Бельская Л. Л. Песенное слово. М., 1990.
2. Нагибина Н. Л. Мастера российского джаза. Алексей Кузнецов. М., 2000.
3. Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин. М., 1959.
4. Есенин С. Избранное. Л., 1970.
5. Есенин С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 3.

## Тема 18

# ОБЩИЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ, ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ «ТИПА» ДРУГИМ «ТИПОМ»\*

Так уж сложилось, что в руки нам попала замечательная повесть В. Катаева «Трава забвенья», где лирический герой (сам автор), будучи представителем типа GH, создает психологические портреты двух своих современников, двух великих русских поэтов — Бунина (тип H) и Маяковского (тип G). Примечательным оказалось, что все три персонажа по типологии Н. Л. Нагибиной относятся к одному сектору — «гуманистическому». Проведенный психологический анализ демонстрирует не только наличие общих, типологических и индивидуальных компонентов восприятия человека человеком в процессе общения, но также и особенности восприятия личности рационального типа (Бунин — H) и иррационального типа (Маяковский — G) переходным типом (Катаев — GH).

Определенные традиции психологического анализа истоков художественной и литературной композиции, зависимости концептуальных форм поэзии и литературы от их грамматических форм накоплены к первым десятилетиям XX века в отечественной науке. Так, А. Н. Веселовский (1838–1906) указывал, что поэтические эпитеты обладают огромной силой воздействия именно потому, что созданы путем наделения способов художественной выразительности человечески-духовным содержанием. А. А. Потебня (1835–1891) уделял много внимания изучению психологии художественного восприятия, отмечая, как всякий раз что-то меняется в самой мысли, когда она входит в сознание. К числу продуктивных необходимо отнести разработанный им механизм апперцепции, раскрывающий роль объективных и субъективных факторов построения художественного произведения в процессе восприятия.

Значительную роль для понимания личности и творческого стиля художника слова играют средства и факторы текстообразо-

---

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 04-06-00298а.



вания. Прозаическая строфа служит важным показателем для выявления художественной манеры писателя. «У каждого большого писателя, — пишет Г. Я. Солганик, — существует более или менее постоянный тип прозаической строфы, тип организации большого контекста, тесно связанный с его художественным методом, способом познания и видения действительности» (4, с. 199).

В. П. Катаев принадлежит к писателям, которые идут в ногу с жизнью. Своим шагом, своей походкой. «Размах шага менялся не раз, и походка не оставалась неизменной. Неизменной, как правило, была потребность, идя в ногу, вместе с тем сказать свое слово и по-своему» (5, с. 74).

В. П. Катаев хочет установить свою зависимость от исторического процесса. Он выбирает жанр с границами подвижными и эластичными, со светофорами, открытыми навстречу машине времени, которая свободно возвращается в прошлое, прорывается в будущее, останавливается в настоящем.

Настоящее — это и будущее и прошлое. «По отношению к прошлому будущее находится в настоящем. По отношению к будущему настоящее находится в прошлом», — пишет В. Катаев в «Траве забвенья» и добавляет: «Так где же нахожусь я сам?».

Проблема времени — всегда проблема своего места в нем. Она уже не отпустит писателя. Он будет возвращаться к ней, обретая себя в детстве, юности, взрослых годах, во встречах с людьми, которые — он сам утверждает — сформировали его писательскую сущность: Буниным и Маяковским («У них у обоих учился я видеть мир...», «Они оба стоят рядом в моей памяти, и ничего с этим не поделаешь»).

Быть современным, жить своим временем и быть активным участником совершающегося, сочувствовать, сопереживать лучшим веяниям времени — такова идея всего творчества В. Катаева и «Травы забвенья», в частности.

В повести «Трава забвенья» структура текста опирается на различные ассоциации, но в основном — на ассоциацию по контрасту. Благодаря этому в повести реализуется «принцип бинарной семантической оппозиции», который Ю. М. Лотман считает основным принципом внутренней организации текста.

В повести перед нами возникают два образа: Бунин и Маяковский. Поместив обе эти фигуры в центре повествования и тем очертив противоположные полюсы, В. Катаев показал, как в про-

цессе, в движении, в борьбе, в отталкивании и взаимосвязанности лиц, событий, идей на сломе двух эпох формировался характер молодого художника — лирического героя книги.

Сам В. Катаев говорит, что «ассоциативное мышление — основной образ мыслей нормального человека. Язык, ритм, композиционные приемы — это форма мышления писателя» (6).

Основной темой повести является тема памяти. Противопоставление названия повести всему содержанию заложено в организацию смысла всего произведения. Это противопоставление передано с помощью антонимов память/забвенье, помнить/забыть, вспомнил/забыл.

Тема памяти представлена в повести по принципу привативной оппозиции, так как то, что важно, существенно и запомнилось одним персонажам, оказалось совсем забытым другими. Антонимы помогают более глубокому пониманию личности автора и его персонажей. Например, антонимическая пара раб/свободный использована для передачи душевного состояния Маяковского, в котором он находился в конце своей жизни:

«Поэт, неустанно боровшийся за освобождение человека от всех видов духовного рабства, незаметно для самого себя превратился в раба... Теперь он как бы вдруг на моих глазах сбросил с себя эти оковы и стал безгранично свободным...» (1, с. 104).

А в следующей сцене посредством антонимов передается сложное психологическое состояние Маяковского:

«На этот раз он ограничился лишь тем, что с нескрываемым презрением покосился на юбилейный прибор и, отодвинув в сторону легковесный серебряный подсвечник, присел боком на угол стола, обтянутого зеленым сукном, и в такой позе — полустоя — сказал, отвечая на мой вопросительный взгляд:

— Ни за чем. Пришел просто так. Вы удивлены? Напрасно. Посидеть с человеком. Как гость. Хотите — «будем болтать свободно и раскованно»?

И в ту же минуту надолго замолчал, ушел глубоко в себя» (1, с. 88).

Существенным для молодого лирического героя повести оказывается содержание противопоставления, образованного антонимической парой богатство/бедность:

«Повинуясь неподвижному взгляду Бунина, мы вложили в его протянутые руки свои сочинения: Вовка вложил только что напечатанную

за свой счет книжечку декадентских стихотворений — на бумаге верже с водяными знаками и в обложке в две краски — под названием «Блелый венок», а я общую тетрадь, которую вытащил из-за гимнастического пояса с сильно побитой металлической бляхой» (1, с. 5).

«Бунин был дачник столичный, изысканно-интеллигентный, в дорогих летних сандалиях, заграничных носках, в просторной, хорошо выглаженной холщовой рубаше с отложным воротником, со сложенным вдвое стальным пенсне в маленьком наружном карманчике, подпоясанный не пошлым шелковым шнурком с потрепанными кистями — как, например, у моего папы, — а простым, но тоже, видать, очень не дешевым кожаным поясом...» (1, с. 28).

«Сидя на стуле и заложив ногу за ногу, он весьма светски беседовал с папой, одетым почти так же, как Бунин, с той лишь разницей, что холщовая рубаша отца была более просторна, застирана и подпоясана крученым шелковым поясом с махрами, а сандалии были рыночные дешевые и надеты на босу ногу»(1, с. 134).

В приведенных отрывках возникают внутритекстовые противопоставления: «книжечка» Вовки Дитрихштейна — «общая тетрадь» Вали Катаева; внешность Бунина — внешность отца Катаева, в основе которых ассоциативный контраст: аристократизм, богатство — бедность. В двух последних отрывках этот ассоциативный контраст реализуется более сложным способом. Здесь наблюдаются такие ряды слов: «холщовая рубаша отца застирана» — у Бунина «хорошо выглаженная холщовая рубаша»; подпоясана «шелковым поясом» у отца — «очень не дешевым кожаным поясом» у Бунина; «рыночные дешевые» сандалии — «в дорогих летних сандалиях» (здесь даже языковая антонимическая пара — дешевый/дорогой); «надеты на босу ногу» — «в заграничных носках».

Особенно ярко реализовано в повести основное противопоставление: Иван Бунин — Владимир Маяковский.

Именно в такие отношения ставятся В. Катаевым даже имена собственные Бунина и Маяковского: «Короче говоря, нужно было быть не Буниным, а по крайней мере Маяковским!»(1, с. 85).

К общеизвестному выражению «столько-то лет тому назад» В. Катаев создал антоним «столько-то лет тому вперед», хотя есть и общеизвестный антоним «столько-то лет спустя»:

«Впоследствии — много лет тому вперед — я пришел к убеждению, что в России всегда был, есть и будет всего один — единственный бес-

смертный поэт, национальный гений, в разное время носящий разные имена»(1, с. 72).

«Теперь — больше сорока лет тому вперед — я перебирал (или перебираю?) обветшалые листки с ломко-осыпающимися краями, как бы сожженными серной кислотой времени» (1, с. 60).

Особое место среди средств создания образности занимает оксюморон — словосочетание, в котором объединяются слова, несоместимые, с точки зрения логики, по значению. Например: «шуточный дебош» (1, с. 88); «страшный почитатель»; «со сладким ужасом» (1, с. 55); «забавные безобразия» (1, с. 88).

В повести «Трава забвенья» реализована возможность семантического противопоставления в пределах одного слова, т. е. энантиосемия. С замиранием сердца юный автор схватывает высказывание Бунина о том, что «заумное есть глупость» (1, с. 7).

«Сколько раз до сих пор я видел обыкновенного уличного шарманщика, но только теперь, взглянув на него глазами Бунина, понял, что и шарманщик поэзия, и его обезьянка поэзия, и дорога... тоже поэзия» (1, с. 17).

Рассмотрим такой отрывок:

«На фотографии — под папиросной бумагой, как невеста под фатой, — было изображение Бунина, который несколько боком сидел в каком-то железном садовом кресле, схватившись сухими руками за подлокотники и вытянув вперед к зрителям ногу, заложенную за ногу так, что заграничные полуботинки оказались на первом плане и вышли неестественно большими со всеми своими подробностями: толстой подошвой, дырочками вокруг союзок, кожаными шнурками, завязанными бантом, в то время как характерная голова академика с выдающимся дворянским затылком вышла несколько менее крупной, чем мне бы хотелось; даже отборный садовый гравий на переднем плане вышел куда более выразительно, чем все остальные аксессуары» (1, с. 6).

В этой строфе-предложении, очень типичной для рассматриваемой повести, четко видна композиция. Это описание фотографии Бунина (зачин). Далее описание внешности писателя как своеобразная средняя часть строфы. Концовка практически отсутствует, хотя интонационно и по смыслу угадывается в последней фразе строфы.

В повести представлена серия описаний внешности Бунина и Маяковского. И хотя внешнее сходство или различие в реаль-

ной действительности не являются доминирующими во взаимоотношениях людей, в лирическом художественном произведении и они могут оказаться функционально важными, так как в них формируется наличие или отсутствие одного из признаков противопоставления. Рассмотрим прозаические строфы — описания внешности Бенина и Маяковского.

**Бунин:**

«Перед нами предстал сорокалетний господин — сухой, желчный, щеголеватый — с ореолом почетного академика по разряду словесности. Потом уже я понял, что он не столько желчный, сколько геморроидальный, но это не существенно» (1, с. 5).

«Он стоял передо мной по-прежнему сухой, желчный, столичный, недоступный — мой прежний Ив. Бунин... молчаливо рассматривал меня во всех подробностях, будто собирался тут же, не сходя с места, описать»(1, с. 20).

«Рядом со мной на ступеньках сидел в полотняной блузе совсем не тот Бунин — неприятно-желчный, сухой, высокомерный, — каким его считали окружающие. В этот день передо мной как бы на миг приоткрылась его душа — грустная, очень одинокая, легко ранимая, независимая, бесстрашная и вместе с тем до удивления нежная» (1, с. 30).

**Маяковский:**

«Передо мной стояла большая фигура очень высокого человека в фетровой шляпе, и я услышал слова, сказанные знакомым голосом — баритональным басом, — который как бы мягко сходил на низы»(1, с. 87).

«Его по-украински темно-карие, несколько женские глаза — красивые и внимательные — смотрели снизу вверх, отчего мне всегда хотелось назвать их «рогатыми» (1, с. 88).

«В углу его крупного, хорошо разработанного рта опытного оратора, эстрадного чтеца с прекрасной артикуляцией и доходчивой дикцией, как всегда, торчал окуроч... причем механически двигались туда и сюда энергичные губы и мощный подбородок боксера» (1, с. 88).

«Передо мной... стоял уже почти памятник, во всяком случае на его знаменитом лице лежали чугунные тени хмурого апрельского предвечерия, холодного и сырого» (1, с. 89).

«Взвинченный, веселый, изысканно-вежливый, сверкающий всеми красками своего неповторимого юмора, Маяковский в парижском пуловере... с наголо остриженной головой... победно улыбался» (1, с. 91).

Оба портрета передаются посредством описательных строф, которые начинаются совершенно одинаково. Это создает эффект особой лиричности. Скрытые, тончайшие качества характера двух столь разных поэтов охарактеризованы одними и теми же словами: «нежная, легко ранимая душа». Это обнаруживает глубокое понимание человеческой сущности каждого из них. Рисуя эти образы в противопоставлении, В. П. Катаев подчеркивает то общее, что свойственно обоим поэтам, реализуя таким образом в своем произведении закон единства и борьбы противоположностей. Примечательно, что сходные черты расположены в строфах симметрично.

Противопоставление внешности здесь ассоциативно переходит в противопоставление характеров. Некоторые детали в характерах, если рассматривать их изолированно, несущественны, но в произведении, пронизанном ассоциативно-смысловыми связями, они служат основой формирования противопоставления по признаку масштабности. Так, представление о громадности Маяковского смыкается с представлением о его доброте, щедрости, широте натуры, и, напротив, многократные упоминания о сухости, желчности Бенина соединяются с ироническим рассказом о его скупости. Сравним:

Бунин:

«Я еще никогда не ел у Буниных. Они не отличались хлебосољством, были скуповаты. По-моему, они даже не держали кухарку, а столовались у соседей, куда иногда за компанию затаскивали и меня пить чай или ужинать... Тут Бунин, не стесняясь, наваливал мне на тарелку всякой еды... Если же за столом было вино, купленное в складчину, то Бунин забирал в полное свое распоряжение одну бутылку красного удельного, а остальные – как хотят...» (1, с. 31).

Маяковский:

«Надо было знать манеру Маяковского покупать! Можно было подумать, что он совсем не знает дробей, а только самую начальную арифметику, да и то всегда лишь два действия – сложение и умножение...

– Заверните, почтеннейший, еще два кило копченой «московской». Затем: шесть бутылок «Абрау-Дюрсо», кило икры, две коробки шоколадного набора, восемь плиток «Золотого ярлыка», два кило осетрового балыка, четыре или даже лучше пять батонов швейцарского сыра одним большим куском, затем сардинок...» (1, с. 93).

Катаев в повести размышляет о трагической судьбе поэтов. Осмысление причин трагического конца двух великих поэтов у В. Катаева неразрывно связано с осмыслением их отношения к Революции и ко Времени. Бунин — сухощавый, желчный, высокомерный, строгий, с нежной душой — так и не смог смириться с революцией, не смог понять и принять ее. Маяковский — веселый, язвительный, с огромным чувством юмора и тоже с нежной душой — принимал и понимал революцию. А конец трагичен у обоих.

Схожесть их характеров обнаруживается не только в сугубо человеческих качествах, но и там, где речь идет о требовательности и талантливости художников.

Бунин:

«Я был поражен точностью, краткостью, вещественностью, с которой Бунин, как бы тремя ударами кисти, среди моих слепых общих строчек вдруг изобразил мастерскую своего друга Федорова, выбрав самые что ни на есть необходимые подробности: этюдники, холсты. Шляпа. Мольберт. Какой скупой словарь!» (1, с. 14).

«Сила Бунина-изобразителя заключалась в поразительно быстрой, почти мгновенной реакции на все внешние раздражители и в способности тут же найти для них совершенно точное словесное выражение» (1, с. 44).

Маяковский:

«Гениально просто, но именно в этом и заключается самая суть поэзии» (1, с. 92).

«Никогда еще не видел я Маяковского таким растерянным, подавленным, куда девалась его эстрадная хватка, убийственный юмор, осанка полубога, поражающего своих врагов одного за другим неотразимыми остротами, рождающимися мгновенно» (1, с. 107).

Но картина резко меняется, когда решается вопрос о понимании социальной роли писателя, его гражданственности. Оба писателя — люди тонкой души, редкого дарования, но один — боец, другой — нет.

В. П. Катаев цитирует отрывок из книги И. А. Бунина «Лица»:

«И это написал автор поразительных по силе и новизне рассказов «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Братья».

В. Катаев пишет о Маяковском:

это был: «поэт, неустанно борющийся за освобождение человека от всех видов духовного рабства...» (1, с. 105). Владимир Маяковский

воспринимался как памятник еще при жизни: «Мы обращались с ним, как с бронзовым. Уже как с памятником»(1, с. 114).

Здесь реализуется противопоставление: внешний вид и внутренний мир Бунина:

«Бунин молча слушал, облокотившись на лаковый столик, и я со страхом ожидал на его лице признаков раздражения или – чего доброго – прямой злости. Но его глаза были утомленно сужены, устремлены куда-то вдаль, будто он и впрямь видел над по-верхарновски черными фабричными трубами кровавый, революционный рассвет, – и вся его фигура, даже расслабленные пальцы руки, в которых он держал дымящуюся папиросу над медной чашкой пепельницы, выражали глубокое огорчение, почти нескрываемую боль»(1, с. 54).

В произведении «Трава забвенья» часто встречаются прозаические строфы, в основе которых лежит противопоставление прежде/теперь:

1. «Он был не такой как всегда, не эстрадный, не главарь, притихший, милый, домашний» (1, с. 110).

2. «Было нечто многозначительное в том, что слово «Осень» писалось с большой буквы, как имя собственное. Тогда это мне чрезвычайно нравилось. Теперь же представляется манерным. Но все равно – стихи были прекрасны» (1, с. 26).

В первом случае В. Катаев подчеркивает, что раньше Маяковский был эстрадным чтецом, главарем, а теперь стал милым, домашним, показывая таким образом душевное состояние поэта. Во-втором случае В. Катаев противопоставляет свои собственные прежние взгляды нынешним.

Традиционное общеязыковое слово в художественном произведении приобретает неожиданные изобразительные возможности, обрастает новыми психологическими значениями. Слово как элемент художественного текста получает психологическую и образно-экспрессивную интерпретацию. «Дать предмету, лицу или явлению адекватную номинацию, «окрасить» его надлежащим образом, значит, выявить нечто для него характерное. Вопрос наименования в этом смысле есть вопрос познания» (Гак, 1972).

В повести В. Катаев, говоря о Бунине, чаще всего употребляет его фамилию, но иногда называет иначе. Так, при описании наружности Бунина, В. П. Катаев употребляет два раза наименование «Бунин», потом «сорокалетний господин» (наименова-



ние на основании возраста), далее — местоимение «он», следом за этим пишет: «Чехов называл его в шутку господин Букишон» (1, с. 5).

Этот персонаж получает обобщенное и неопределенное наименование («человек»), индивидуализированное имя (Иван Алексеевич), по возрастным признакам («сорокалетний господин»), по объективному отношению к субъекту (академик Бунин), по субъективному отношению к нему именующего (он существо почти сказочное), по характеру его занятий (писатель Бунин). Элементы цепочки функционируют в тексте дистантно.

Каждый персонаж в тексте обладает своим лексико-психологическим полем. В повести В. П. Катаев дает серию различных описаний Бунина и Маяковского. Почти каждое описание уместается в одно предложение. Полное представление об этих столь разных людях и поэтах возникает лишь в результате суммирования всех мимолетных впечатлений.

Вот каким предстает, например, Бунин — писатель и человек:

«Перед нами предстал сорокалетний господин — сухой, желчный, щеголеватый — с ореолом почетного академика по разряду словесности... он не столько желчный, сколько геморроидальный» (1, с. 5); «Мой Бунин был мало известен...» (1, с. 17); «... известный своей беспощадной строгостью...» (1, с. 17); «Он стоял передо мной по-прежнему сухой, желчный, столичный, недоступный — мой прежний Ив .Бунин... молчаливо рассматривал меня во всех подробностях, будто собирался тут же, не сходя с места, описать»(1, с. 20); «Здесь был весь Бунин с его точностью, лаконизмом, желчностью и ненавистью к дилетантскому искусству»(1, с. 21); «Он остался в России, охваченной для него, беспощадной революцией» (1, с. 21); «Это был какой-то новый для меня, пугающий Бунин, почти эмигрант или, пожалуй, уже вполне эмигрант, полностью и во всей глубине ощутивший крушение, гибель прежней России, распад всех связей...» (1, с. 21); «Если стихи поэта есть некоторое подобие его души, — а это, несомненно, так, в том случае, конечно, что поэт подлинный, то душа моего Бунина, того Бунина, к которому я шагал вдоль большефонтанского берега, корчилась в адском пламени, и если Бунин не стонал, то лишь потому, что все-таки еще надеялся на близкий конец революции» (1, с. 27); «Рядом со мной на ступеньках сидел в полотняной блузе совсем не тот Бунин — неприятно-желчный, сухой, высокомерный, — каким его считали окружающие. В этот день передо мной как бы на миг приоткрылась его душа —

грустная, очень одинокая, легко ранимая, независимая, бесстрашная и вместе с тем до удивления нежная» (1, с. 30); «Был он при этом как-то необычно тих, задумчив, углубленно-строг и в то же время горестно-нежен, как человек, одиноко переживающий какую-то непоправимую душевную утрату... Так себя чувствует человек, потерявший много крови... Я думаю, это было чувство утраты Родины» (1, с. 31), «Бунин был невероятно любопытен, и ему нужно было всегда, во всех подробностях знать окружающую его жизнь, видеть все своими беспощадно зоркими глазами» (1, с. 35).

Совокупность скупых и пространных описаний в целом создает образ Ивана Алексеевича Бунина. Его искания и стремления как человека и как художника слова вырисовываются из структуры повести, если рассматривать лексико-психологическое поле в целом. Все качества Бунина даны сквозь призму отношения к нему В. Катаева.

Есть в повести место, где автор дает общую характеристику своего учителя. Нечто вроде притчи о Волке и Козе:

«...голый дуб, трепещущий от звездного блеска, и под ним одна, одна, совершенно одна, до ужаса одна отбившаяся в эту морозную полночь Коза: старая, со впалыми жесткими боками, русская нищая коза с мудрым, иссохшим, истерзанным лицом Ивана Бунина, с исплуканными глазами великомученицы и в то же время великой грешницы, блудницы, не имеющей силы отвести взоров от карающих божьих глаз, которые расцветают, грозно горят на железном морозе, словно глаза какого-то древнего, мерцающего инеем волка-оборотня, и этот поджарый, щелкающий желтыми зубами волк есть в то же время как бы еще одно новое воплощение все того же Бунина — одновременно и Козы с глазами Будды, и Волка, и жертвы, и узкобородого палача в длинной до земли кавалерийской шинели, и дьявола, и Бога» (1, с. 57).

Так, в речевой структуре образа Бунина доминирует лексика, содержащая психологическое противопоставление: с одной стороны, профессиональная требовательность, строгость, неутомимая наблюдательность, талант и вследствие этого высокое мастерство («Как изобразитель он рос и к концу жизни достиг высшей степени пластического совершенства»), художественное совершенство; а с другой — гражданская несостоятельность.

Если в портретных характеристиках Бунина встречаются пространные описания, то Маяковский описан очень скупо. Од-

нако лексико-психологическое поле Маяковского не менее насыщено. В. Катаев как бы все время сравнивает Маяковского раньше и Маяковского теперь. Это сравнение свидетельствует о глубоком понимании душевного кризиса великого поэта, что находит отражение и на лексическом уровне.

Рассмотрим некоторые характеристики Маяковского, составляющие лексико-психологическое поле данного персонажа:

«Передо мной стояла большая фигура очень высокого человека в фетровой шляпе... человеку очень известному и популярному... нынче он что-то не весел, озабочен, будто все время прислушивается к чему-то...» (1, с. 87); «...Маяковского – футуриста, новатора, главаря..» (1, с. 89); «Уже знаменитый на весь мир поэт» (1, с. 90); «Взвинченный, веселый, изысканно-вежливый, сверкающий всеми красками неповторимого юмора» (1, с. 91); «Он всегда оставался только человеком – великим художником слова, новатором – революционером с очень сложным характером и нежной, легко ранимой душой» (1, с. 98); «Чугунно шагал по эстраде...» (1, с. 100); «...он жаждал революции радостной и скорой» (1, с. 113); «...никогда не смейте просить поэта прочесть что-нибудь старое, вчерашнее. Нет хуже оскорбления. Потому что у настоящего мастера каждая новая вещь должна быть лучше прежних. А если она хуже, то значит, поэт кончился... И говорить ему об этом – феерическая бестактность!.. Фе-е-ри-чес-кая!» (слова Маяковского) (1, с. 102).

Доминирующими в речевой структуре образа Маяковского являются слова «громадный», «чугунный», «бронзовый», словосочетания «громадный рот оратора», а также слова, однокоренные с лексемой «борец».

Широкие возможности получают в повести «Трава забвенья» лексические повторы как средство нагнетания эмоциональной напряженности, средство создания психологически обусловленной художественно-эстетической атмосферы в произведении.

Повторением слова создается эмоциональный нажим на нем. Повторяющееся слово – это психологически выделенное, акцентированное слово.

Так, например, психологическое состояние Бунина передается с помощью повторения эмоционально-ударного слова:

«Он остался в России, охваченной страшной для него, беспощадной революцией» (1, с. 21), «Эти стихи Бунин написал, пророчески ощущая приближение страшной для него революции, с которой он не

мог примириться до самой своей смерти» (1, с. 26), «Это была настоящая Россия, а не та, которую выдумал Бунин, поддавшийся постыдному страху перед революцией...» (1, с. 48), «Я думаю, в этом страхе перед революцией была главная трагедия Бунина...» (1, с. 48).

Путем изображения персонажа, его индивидуального сознания в художественном произведении выражается отношение автора к действительности и к героям своих произведений. Акцент на тех или иных особенностях изображаемых персонажей носит типологический характер, обогащает понимание личности самого автора (в данном случае — также и лирического героя повести).

«Он был один в этом мире, испытывая странное чувство освобождения, от которого захватывало дух и вместе с тем не только не давало желанной свободы, но, наоборот, приковывало к земле страшной силой такого горя, самую возможность которого он даже не мог себе представить. Но все же это была свобода, и для того, чтобы она стала полным освобождением — совершенной идеальной свободой — надо было освободиться от всего материального, что связывало его с отцом.

...Пчелкин стоял, отчужденно прислонившись к двери, курил самокрутки, слезы текли по его юношеским щекам, жгучее наслаждение свободой... клокотало в горле...

Пусть он вступит в новую жизнь, освобожденный от всех чувств и вещей» (1, с. 77).

### **Задания**

1. Найдите ключевые слова для психотипов В. Маяковского, И. Бунина.
2. Определите психотип автора повести В. Катаева (лирического героя Пчелкина).
3. Перечислите наиболее значимые для Вас качества данных типов.

### **Литература**

1. Катаев В. Трава забвенья // Новый мир. 1967. №3.
2. Гак В. Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование // Вопросы французской филологии: Сб. трудов. М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1972.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

4. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое). М.: Высшая школа, 1973.
5. Кардин В. Сюжет для небольшой статьи // Вопросы литературы. 1974. №5.
6. Катаев В. Бесконечность прошлого, бесконечность будущего... // Литературная газета. 1984. 7 сентября.

## КОНТРОЛЬНОЕ ЗАДАНИЕ

Сравните строки Г. Р. Державина и А. С. Пушкина и определите психотип каждого из них.

### Г. Р. Державин

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,  
Металлов тверже он и выше пирамид;  
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,  
И времени полет его не сокрушит.

Из безвестности я тем известен стал,  
Что первый я дерзнул в забавном русском слого  
О добродетелях Фемиды возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о Боге,  
И истину царям с улыбкой говорить.

### А. С. Пушкин

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Пояснение.

А. С. Пушкин и Г. Р. Державин по-разному ставили вопрос о роли и месте поэта в будущем.

1. Державин уверен в том, что его будут чтить как представителя «рода славянов». Пушкин уверен, что его будут помнить, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит», т. е. не только славяне, но и «финн, и ныне дикой тунгус, и друг степей калмык», подчеркивая интернациональные черты своей поэзии.

2. Певец феодальной монархии Державин уверял, что он заслужил бессмертие тем, что «истину царям с улыбкой говорил». Опальный поэт Пушкин обращал свои взоры в будущее.

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТИПЫ И СТИЛЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ТВОРЧЕСТВА (ЛИТЕРАТУРНОГО, МУЗЫКАЛЬНОГО  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО)**  
(сводная таблица)

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>А-тип</b>	«Выставлять жизнь лицом, а не трактовать о жизни», доставлять удовольствие себе и читателям (зрителям, слушателям)	Спонтанная импровизационность подчиняется многократно строгой корректурке, каждая роль «проигрывается» при создании, мягкая сатира, юмор, сценичность, зрительность образов, речь выразительная, цветистая, с частым использованием диалектов и неологизмов	Образность музыкального мышления, речевые интонации в музыке, импровизационность стиля, гармоническое разнообразие и насыщенность сопровождения создают колорит образа, отдельные гармонические комплексы — звуковые пятна — важнее общей системы функциональных	Насыщенная цветовая основа, точная линия, внимание к деталям, гротескная манера, картины-головоломки (Дали, Малевич)	Основные темы: сюжетные картины, человеческие страсти, глубина и реализм жизни, восторженное чувственное восприятие природы, ее ярких красок



Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>А-тип</b>			связей, злободневность тематики, гротеск, экспериментирование с музыкальным языком		
<b>АВ-тип</b>	Увлечь читателя (зрителя, слушателя), доставить ему удовольствие, описать общество и его нравы во всей полноте, доставить самому автору удовольствие чувственного фантазирования	Сюжеты наполнены игрой эротических страстей. Авантюризм или интриганство главных героев. Темпо-динамические характеристики повествования создают особое настроение, подчиняют и увлекают читателя	Эклектичность стиля, изменчивость «манеры», стабильность темпо-ритмической основы, стремление организовывать поток чувств рамками ритма, стилизаторская эстетика близкая эстетике «Мира искусства»	Смелая выразительная угловатость линий, оригинальность замыслов, богатство и сила колористической фантазии	Человеческие страсти и пороки, развращенная утонченность, театральность, перемешничество, декоративность

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>В-тип</b>	Создание определенного положения для себя, вскрытие фальши системы ценностей, существующих в обществе, удовольствие от пребывания в мире фантазии	Автобиографичность многих произведений, интерес к собственному «Я», разящая сатира, театральность, «фантастический реализм», цинизм в отношении общественных ценностей, синестетичность, импровизационность, подчеркнутое стремление к нестандартности	Эмоциональная выразительность мелодической линии, примат гармонии в мелодической линии, глубокий драматизм, изобразительность, сценичность, импровизационность подчинена чувству формы, реформаторство в области музыкальной драмы, красочность и «имитативность эффектов», богатая галерея картин природы и человеческих страстей	Чувство насыщенности и полноты жизни, богатство ярких красок, декоративность, скульптурное величие человеческих форм	Люди, пышные женщины и сильные царственные мужчины, природа, жизнь в ее земной красоте и первозданности, глубина и сила страстей

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>С-тип</b>	«Искусство для искусства», состязание с обществом, самореализация	Автобиографичность, психологичность, сила и извращенность страстей, философствование, импровизационность, мрачность палитры, преобладание негативных характеристик в оценках героев, скрытая сентиментальность	Сочетание хрупкости и мощи музыкально-выразительных средств, постоянная смена настроений, ритмическое богатство, гармоническая изысканность и утонченность, мистический характер образов, универсальность и философский пафос концепций, синтез музыки и света, синтез гармонии и мелодии	Всегда присутствует определенный тон, выражающий основное отношение автора, иллюзия света, композиционная декоративность, необычные колористические решения	Природа сквозь призму личного чувства, внутренняя первобытная сила и символизм изображаемых персонажей, красота и величие человеческих чувств и страстей

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>CD-тип</b>	Игра, общение с читателями (зрителями, слушателями), воздействие на них, доставление удовольствия себе и другим, уход от реального мира в творимый самостоятельно	Стилистическая вариативность, импровизационность, насыщенность символическими образами, «растерзанная сентиментальность», театральность. Гиперболизм страстей	Стилистическая вариативность, форма задается особенностями темы и несет на себе черты импровизационности, гармоническое богатство создает особую импрессионистичность игры настроений, энергий. Мелодия и гармония равнозначны. Стремление создавать особую атмосферу творимых образов, игра пространством.	Борения света и тени, «небо и земля, свет и мрак в едином пространстве несмирившегося духа»	Эмоциональная и поэтичная природа, философские и живописные поэмы, цари и крестьяне, грешники и святые

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>D-тип</b>	Прикладное значение, служит решению жизненно важных задач, воспитывает и направляет людей	Философские отступления занимают около половины текста, поиск смысла жизни у многих героев, страсти сильные, но контролируются рассудком, часто вызывают конфликт с морально-этическими принципами, оценочность в характеристиках событий и героев, проповедничество, реализм, народность	Симфонизм музыкального мышления, драматизм, тяготение к философской содержательности, сложная система взаимоотношений образов, часто очень конфликтных и противоборствующих, большое значение имеет тональный план, разработка тем несет содержательную нагрузку	Главное в картине — мысль, картина должна решать этическую проблему, ее понижывает критический пафос, точная, но тенденциозная передача объективной реальности	Исторические картины с символическим идейным содержанием, монументальный реализм, программность и сюжетность полотен

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>Е-тип</b>	Приобщает к духовно высокому, воспитывает	Эпичность повествования, «символический реализм», проповедничество, интерес к истории, особенностям быта, поведения, психологического склада, традициям и мифам у разных народов и конкретных личностей	Образная конкретность музыкального мышления, развитие тематического материала не ведет к коренным интонационным преобразованиям, гармоническое мышление отличается строгостью и ясностью, новой системой ладогармонических средств, предпочтение чистых тембров в оркестре, широкое использование системы лейтмотивов	Единство эмоционального аккорда красок, историческая точность деталей, символизм	Былина, легенда, сказание, эпическая природа, человек и природа связаны единым настроением, лирический эпос, благоговейное созерцание природы

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>EF-тип</b>	Проникновение путем особого рода познания, творческой интуиции в систему смысла мироздания, игра комбинациями чувств и образов	Стилевое разнообразие, философские отступления, мифологичность, интерес к таинственному, интерес к собственному «Я», связь со Вселенной	Стилевое разнообразие, исследовательский интерес к звуковым и гармоническим возможностям музыкального языка. Музыкальная техника подчиняется чувству. Тема — некий сплав мелодического и гармонического начала. Тема должна содержать «тайну», гармоническим возможностям придает особое значение. Музыка достаточно сложна из-за чувственной нюансированности и философского содержания контекста	Создание различного рода иллюзий восприятия, декоративность, символизм, частое использование зелено-голубых оттенков.	Основные темы: динамика поз, возможности человека и богатство природы, необычное и таинственное

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>Ф-тип</b>	Приобщение к смыслу мировой гармонии, поиск своего места в общей системе	Эстетство, объективный психологизм, интерес к чужим судьбам, динамичность повествования, чувство формы, преобладание позитивных характеристик в оценках героев, опора на объективность событий	Преобладание мелодического начала, утонченная выразительность звукоизвлечения, «идеал благородной простоты», индивидуализация образов, стремление к типизации действующих лиц, изящество, преобладание музыки над текстом	Изящество и эстетичность, чистота и точность линии, классичность и чувственность, красота и гармония форм	Человек и его внутренний мир, многофигурные композиции, тонкая передача психологических нюансов,



Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>G-тип</b>	Раскрывать в людях лучшие стороны и возможности, поиск путей оптимального взаимопонимания	Герои ищущие, стремящиеся к переосмыслению и перестройке своей судьбы, динамичность повествования, доступность для масс, яркость и выпуклость характеристик, опора на объективность.	Преобладание мелодического начала, доступность для понимания, высоко эмоциональный лиризм, раскрытие музыкальных образов в динамике, обобщенно-психологический характер программности симфонических произведений, типичность образов природы и человеческих характеров	«Чувство бесконечного внимания и доверия к реальной действительности» (Ренуар), острое чувство современности, широкое, свободное письмо, теплые цвета	Красота человека и природы, психологизм в портретах, интерес к личностям, обращение к драматической ситуации, взятой из повседневной жизни или из истории

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>GH-тип</b>	Будить чувства, мысль, совесть, любовь, возвышаться над житейской обыденностью	Современность, вариативность, эмоциональность, импрессионизм, незавершенность, опора на реальность, мимолетность бытия	Тонкая поэзия чувств, широкий спектр музыкальных образов, «классический романтизм», в музыке господствует мелодия, колористичность гармонического мышления, тяготение к красочности в оркестровке, богатство модуляций и отклонений. Музыка и слово важны в равной степени	Красота линии, спонтанный легкий артистизм, импрессионистичность, тонкий изысканный колорит	Современник в разных пейзажных и социальных контекстах, мимолетные настроения, интимно-лирические портреты

Тип	Цель искусства и творчества (характеристики)	Литературное творчество (характеристики)	Музыкальное творчество (характеристики)	Изобразительное творчество	
				характеристики	основные темы
<b>Н-тип</b>	Переделать мир, трансформировать людские души, увлечь других в высоты духа и чувств и увлечься самому	Агитационность, массовость. Социальная направленность, реализм с романтическим оттенком. Герои — двойники авторского «Я». Процесс творчества отличает импровизационность. Без общего плана, но постепенно прорабатывая каждый кусок текста до идеала	«Воодушевленный лирический пафос», яркость и доступность музыки, «открытость» чувства, обращенность к широкой аудитории, выражение того или иного внутреннего душевного состояния обычно соединяется с отображением окружающей действительности; чаще это картины природы или исторического национального прошлого, импровизационность стиля	Уравновешенная композиция, гармония светотени и цвета, точное воспроизведение конкретных форм растительного мира и настроений природы, изящество и выразительность фактурного решения, романтизм	Пейзажи в любое время года, монументально-романтический образ природы, серьезность и сосредоточенность настроений героев, одухотворенность и полнота жизни

## SUMMERY

The book offers an original typology of the person. It expands and specifies the K. Jung's psychological types. Each person possesses both rational and irrational components. It is proved empirically that in normal persons there are not only relations of domination, but also of equivalence between them, that earlier in psychology was not considered possible. These relations allow to allocate three kinds of types: types with dominant rational function, types with dominant irrational function and types in which there is a balance between rational and irrational functions. Besides it is shown that the rational and irrational functions may be directed towards the world or the self. The combination of rationality – irrationality of functions with their world – self discribet allows for 12 types that are depicted on the circle model below.

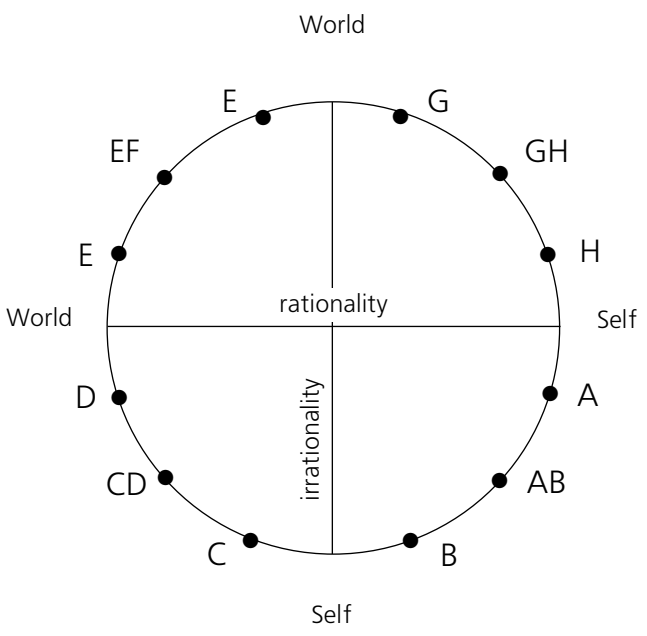
It is persuasively proved that the psychological type influences not only cognitive style, but also motivational sphere and style of creativity.

<b>The sector in the model of the Sistem</b>	<b>The goal of creativity</b>	<b>Main topics</b>	<b>Expressive means</b>
The irrational function is directed towards the world, rational function – towards Self	to develop human traits in man to change the society to glorify the life	the present day man, his life, feelings, problems the harmony in nature and man relationships	bright and warm tones elegance of form romantism
The irrational function is directed towards Self, rational function – towards Self	to help man to understand his Self to show the life as arena of passions to entertain	human passions the play of colors and forms vices in all the varieties of manifestation	bright color spots saturated earthly tones combinational freedom grotesque, satire

<b>The sector in the model of the Sistem</b>	<b>The goal of creativity</b>	<b>Main topics</b>	<b>Expressive means</b>
The irrational function is directed towards Self, rational function – towards the world	to join the man to the universal sence to make man think and suffer to shake the man	struggle of light and darkness, body and soul passions development	high dramaticity light and color effects pathos of emotionality
The irrational function is directed towards the world, rational function – towards the world	to show the action of social and universal laws to show the man as a part of nature	the human spirit and its ability the man in context of history the harmony of the universe	aspiration for generalization priority of classics laconicism of form

### The representatives of the

<b>Type</b>	<b>Composers</b>	<b>Painters</b>	<b>Writers</b>
G	P. I. Tchaikovsky	I. Repin	J. London
GH	F. Schubert	E. Mane	A. P. Chekhov
H	F. List	Pussen	Stendal
A	M. P. Musorgsky	Salvador Dali	N. V. Gogol
AB	I. Stravinsky	A. Tuluz-Lotrek	M. Tven
B	R. Vagner	Rubens	E. Heminguej
C	A. Skryabin	Mikelandzhelo	F. M. Dostoevsky
CD	G. Verdi	Rembrandt	G. Byron
D	Bethoven	A. Djurer	L. N. Tolstoy
E	Prokofev	N.K. Rerich	T. Mann
EF	I. S. Bah	Leonardo da Vinci	Gyote
F	V. A. Mozart	Rafael Santi	B. Show



## Оглавление

Тема 1. ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОЛОГИЮ ИСКУССТВА .....	3
Тема 2. СПЕЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ .....	7
Способности и музыкальное восприятие .....	7
Литературные способности .....	15
Художественные (изобразительные) способности .....	21
Тема 3. БИОГРАФИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА: ПЕРЕСЕЧЕНИЕ МЕТОДОВ	28
Тема 4. ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА	39
Тема 5. МЕТОД ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА .....	42
Тема 6. ТИП А .....	44
Тема 7. ТИП АВ .....	60
Тема 8. ТИП В .....	77
Тема 9. ТИП С .....	86
Тема 10. ТИП CD .....	97
Тема 11. ТИП D .....	112
Тема 12. ТИП E .....	128
Тема 13. ТИП EF .....	140
Тема 14. ТИП F .....	152
Тема 15. ТИП G .....	166
Тема 16. ТИП GH .....	178
Тема 17. ТИП H .....	192
Тема 18. ОБЩИЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ, ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ «ТИПА» ДРУГИМ «ТИПОМ» .....	208
Контрольное задание .....	222
Психологические типы и стилевые характеристики творчества (литературного, музыкального и изобразительного) (сводная таблица) .....	224

*Учебное издание*

Нагибина Наталия Львовна  
Артемцева Наталия Георгиевна  
Грекова Татьяна Николаевна

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА:  
ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

*Учебное пособие*

Редактор *Т. Л. Ожиганова*  
Техническое редактирование и верстка *И. В. Васильевой*

Подписано в печать 12.05.2005. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Тираж 100 экз. Печ. л. 15,0. Изд. №027. Заказ № .

Издательство Московского гуманитарного университета,  
111395, Москва, ул. Юности, д. 5/1.



