

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ  
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ДИЗАЙНА И ТЕХНОЛОГИИ**

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

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА:  
*ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД***

**Учебное пособие**

**2-е издание, дополненное и переработанное**

**МГУДТ**

**2012**

**УДК [159.928:7] (075)**

**А 86**

Куратор РИС

Зотов В.В.

Работа рассмотрена на заседании кафедры психологии  
и рекомендована к печати

Зав.кафедрой

Смирнова Т.П., доцент, к. психол. н.

Авторы: Н.Г. Артемцева,

Т.Н. Грекова,

Н.Л. Нагибина

Рецензент:

М.И. Воловикова, д. психол. н., профессор

**Артемцева Н.Г., Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л.** *Психология искусства: типологический подход. Учебное пособие. 2-е изд., доп. и перераб./ Артемцева Н.Г., Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л. – М.: РИО МГУДТ, 2012 - 224 с.*

*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.*

**УДК [159.928:7] (075)**

© Московский государственный  
Университет дизайна и технологии, 2012

## **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 ис-ва, 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, чрезвычайную важность представляют разработки теории бессознательного, проливающей свет на малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия.

Значительным этапом в развитии отечественной психологии искусства явилась и 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, прежде всего, 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-е и 30-е годы. Большинство из них были изданы под названием "Психология

искусства" только в 1968 году. 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 ис-ва, из мира орудий производства, из мира всей промышленности рождается и возникает субъективный мир человека». Своеобразие этого подхода согласно Эльконину, состоит 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 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. И.- одна из форм общественного сознания. 2. Умение, мастерство, знание, дело. 3. Самое дело, требующее такого умения, мастерства (Ожегов).

**Искусство** - знание, умение, развитая привычкой или обучением способность, мастерство, требующее большого умения и вкуса (Даль).

Объективных критериев, где проходит граница между настоящим искусством и его суррогатом нет. С др. стороны, как показали специальные экспериментальные исследования, большую роль в приписыванию 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 предъявлялся 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 толкование

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

Спецификой 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.

Подходы к изучению психологии искусства:

- искусствоцентрический (в центре внимания находится произведение искусства как молчащий сфинкс, а вокруг мечатся 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 ис-ва 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 связывал 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 (Нагибина Н.Л.) в психологии искусства выдвигает на первое место фигуру творца.

## **Тема 2. 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 ( *Seashore C., Kries J.,* Теплов Б.М. и другие).

Рассмотрим наиболее распространенные классификации.

Одной из наиболее всеобъемлющих и дифференцированных является, на наш взгляд, классификация Карла Сишора, 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
10. Контроль интенсивности
11. Контроль времени
12. Контроль ритма
13. Контроль тембра
14. Контроль объемности звука

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

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

### **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, учёный-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.

Готсдинер А.Л. 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, 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 музыкальных 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 когда исследователи сталкиваются с проблемой изучения более “высоких” музыкальных способностей (музыкального интеллекта, способности к музыкальной рефлексии и др.) поражает немногочисленность работ, их скорее наукообразность, чем научность и 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) как определить качество и меру эмоционального или содержательного (что для Теплова одно и то же) компонента музыки.

Из всех 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 годах 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 1 - пять джазовых оркестровых отрывков, серия 2 - пять оркестровых отрывков классической музыки, серия 3 - 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, 1-и".*

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 той или иной из вышеперечисленных стратегий. 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.

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 три 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 проградуированы 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.

Таким образом, 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. 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. Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. М., 1985.
14. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.

### **Тема 3. Литературные способности**

#### ***Вербальный интеллект и литературные способности: зона пересечения.***

Литературные способности, наряду с остальными специальными способностями, 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, что они не только ведут к чему-то вне их, но и сами в большой степени являются целью и что 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 значимую 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 берет свое начало с представлений древних философов об источнике поэтического дара и назначении поэта. Гомер в «Одиссее» называл рапсода певцом, вдохновленным богами или музами. Платон так же 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 несовершенным, 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 современнейший» (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 которых 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 другими;
- 13) соответствие поведения этическим нормам.

Отечественные авторы (В.П. Ягункова и З.Н. Новлянская) выделили следующие предпосылки к развитию литературных способностей: 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.

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 Auffassungsvermogen*) 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 золотой 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 также 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 давно прожитому 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 разъединить структуры, 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 стиля 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).

Авторской позицией является отношение к миру и осмысление своего назначения как писателя или поэта в этом мире. Так, например, Гете писал: «Даже величайший гений не далеко бы ушел, вздумай он быть обязанным всем только самому себе». По его мнению, поэт - «одновременно 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 никакой 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. Одинокий король. М., 2002.
3. Блок. Избранное. М, 1994.
4. Бердяев Н. Самопознание. М., 1991.

5. Валери П. Об искусстве. М., 1993.
6. Гете, Собр. соч., т. VII, ГИХЛ, М., 1935.
7. Гоголь Н. Поли. собр. соч., т. VIII, М., Изд-во АН СССР, 1952.
8. Достоевский Ф. Дневник писателя за 1873 и 1876 гг., М.—Л., ГИХЛ, 1929.
9. Исследование речевого мышления в психолингвистике. М. 1985.
10. Моруа А. Три Дюма. Минск, 1983.
11. Рождественская Н.В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей. М., 2000.
12. Семиотика и искусствометрия. М., 1972
13. Ягункова В.П. Формирование компонентов литературных способностей у школьников 5класса/ Вопросы психологии способностей. М. 1973

#### ***Тема 4. 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 исследований в этой области сравнительно мало. Исключение составляет лишь изучение музыкальных способностей.

Художественные (изобразительные) способности начинают активно изучаться еще в начале XX века. 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.

-Сам процесс рисования. Так, например, Ф. Ейер 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. «Успевающие в композиции» 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.

Изучалось 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. Они были отчуждены, интроспективны, мечтательны, более радикальны в своем поведении. Женщины-художницы были значительно более уверенны и властны, чем их сверстники мужчины. 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, и 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 опытни и искушены, более доверчивы и наивны, менее конформны, чем студенты других отделений.

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

- 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 (2003) в своем исследовании будущих учителей изобразительного искусства 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. Стреляу; 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 (табл. 1).

Факторный анализ позволил выявить 4 значимых фактора, вобравших в себя 83,18 % общей дисперсии. В *фактор 1* 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». *Второй фактор* 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 *фактор 3* вошли показатели тщательности разработки материала, уровня развития художественно-графических способностей и способностей к воспроизведению (зрительная память). Он обозначен как «способность к разработке художественного образа». *Фактор 4* «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 образу;

-волевые качества личности, обеспечивающие претворение замысла в действительность.

### **Литература:**

1. Киреенко 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. Мн., 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 ж. «Психологическая наука и образование, 2003г., №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 5: Биографический метод в психологии искусства**

С древнейших времен выбор психологического или искусствоведческого метода исследования в психологии искусства служит предметом различных дискурсов. Биографика - древний, многогранный исторический, психологический и искусствоведческий метод исследования.

Рассмотрим кратко их особенности.

### ***Историческая биография.***

Как метод описания и понимания человека и его души «путем соотнесения внутренних смысловых образований (переживаний) с миром культурно-исторических ценностей» (Словарь, 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, Цв., т.5, 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, вступившим 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, 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 других. 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 мужчины» трансформировались в современных политических деятелей и продолжают оставаться персонажами все новых биографий. Примером такого биографического стиля являются последняя серия «Исторические силуэты» (Американские президенты: 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 и смелость 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 (Рыбников Н.А. Биографии и их изучение. М., 1920, 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» (Тынянов Ю. Пушкин. М., 1988, 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. Ален не умер, он жив в нас» (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.

Примеры: 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-детективами», 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» (Цвейг, 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» (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 идеологической 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» (Золотусский, 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 неприятельного 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» (Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. М., 1988, 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 коморках 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» ( Стефан Цвейг, СС в 10-ти тт., 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 (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. 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.

### *Метод психологического портрета.*

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! Именно метод психологического портрета позволяет это сделать.

Проблема смыслового контура - одна из центральных при составлении психологического портрета человека. Все второстепенное должно отойти на задний план. На этом этапе, главный вопрос, который ставит себе психолог: Что в жизни этого человека самое смысловое, центральное? Для чего он живет? Как оказалось, в результате наших многолетних исследований, ценностно-мотивационная сфера завязана в тугий 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, необходимо учитывать внешний вид и условия жизни.

Исследовательская позиция - познать психику другого через безоценочное признание чужого мира значений и смыслов - составляла суть «портретного письма». Для создания психологического портрета необходимо иметь достаточное количество документальных письменных свидетельств относительно качеств личности. Дневники, письма, размышления, записанные разговоры могут служить такими документами.

*Алгоритм создания психологического портрета* 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 2-3 центральных 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

## **Литература**

1. Биографический метод в социологии: История, методология, практика. М., 1994.

2. Вдовина И.С. Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства /Феноменология искусства. М., 1996.
3. Вересаев В. Гоголь в жизни. М., 1990.
4. Винокур Г.О. Биография и культура. М., 1997.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
6. Гайденко П.П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // Вопр. литературы. 1977. №5.
7. Принципиальные соображения относительно научной биографики. М., 1971.
8. Золотусский И. Портрет «странного» гения / В.Вересаев. Гоголь в жизни. М., 1990.
9. Кон И.С. В поисках себя. Личность и ее самосознание. М., 1984.
10. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып.683. Тарту, 1986.
11. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М., 1972.
12. Рыбников Н. Биографии и их изучение. М., 1920.
13. Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазиио. Жизнь Россини. М., 1988.
14. Тынянов Ю.Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977.
15. Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5,10. М., 1993.

#### ***Тема 4. Основные положения Психокосмологии***

Мы ориентируемся на положения Психокосмологии - системы психологических типов Н.Л. Нагибиной. В данной системе типы выделяются по двум характеристикам познания рациональности – иррациональности и направленности на Мир – на Я. Напомним, что

рациональным считается вербальное логическое познание и восприятие, большей частью, осознаваемые по целям, условиям, операциям, результатам, а иррациональным – чувственное познание и мышление, оба интуитивные, сознательно мало контролируемые.

Наиболее обобщенный вариант предлагаемой типологии предполагает существование людей двух типов - с доминантной рациональной функцией или доминантной ощущающей функцией. В системе психологических типов находятся четыре рациональных типа и четыре иррациональных, также имеются четыре переходных типа, в которых иррациональный и рациональный принцип познания имеют одинаковый вес. Модель системы представляет собой единичную окружность с рациональной и иррациональной осями. Соответственно окружность имеет четыре квадранта (сектора). 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.

В Психокосмологии, как мы уже отмечали, типы образуются путем сочетания рациональности или иррациональности с направленностью познания на Мир или на Я. При этом

доминирование рационального познания не означает, что иррациональное познание совсем отсутствует. Оно также имеется у человека, но как дополнительная, вторая функция. И, наоборот, при доминировании у человека иррационального познания, дополнительной функцией будет рациональное познание. Так выделяются 8 познавательных типов:

*Доминирующие функции*

*Дополнительные функции*

**- Тип**

рациональное познание на Я + иррациональное познание на Я

– Тип А

иррациональное познание на Я + рациональное познание на Я

– Тип В

иррациональное познание на Я + рациональное познание на Мир

– Тип С

рациональное познание на Мир + иррациональное познание на Я

– Тип D

рациональное познание на Мир + иррациональное познание на Мир

– Тип E

иррациональное познание на Мир + иррациональное познание на Мир

– Тип F

иррациональное познание на Мир + рациональное познание на Я

– Тип G

рациональное познание на Я + иррациональное познание на Мир

– Тип H

Кроме того, рациональное и иррациональное познание могут быть равносильными, одинаково часто употребляемыми и развитыми. Так получаются еще 4 смешанных типа, переходных между доминантными:

рациональное познание на Я + иррациональное познание на Я

– Тип АВ

рациональное познание на Мир + иррациональное познание на Я

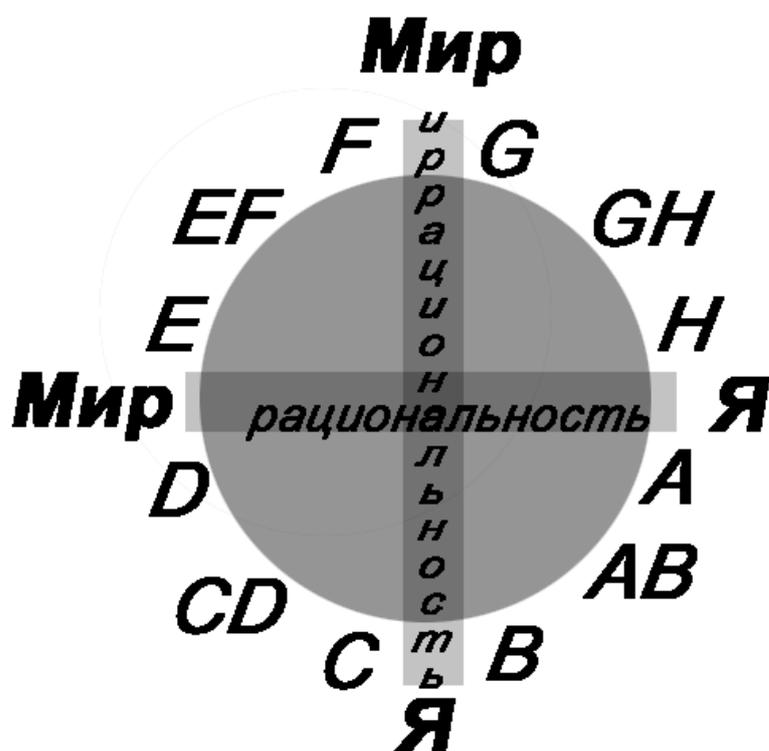
– Тип CD

рациональное познание на Мир + иррациональное познание на Мир

– Тип EF

рациональное познание на Я + иррациональное познание на Мир

– Тип GH



Как можно видеть, в данной модели системы типов в каждом из четырех секторов окружности представлены по три типа. Типы в каждом секторе являются наиболее близкими и имеющими общие признаки. При этом в двух секторах представлены типы с одинаковой направленностью только на Мир и только на Я обеих функций рациональной и иррациональной, а в двух других секторах

расположены типы с разной направленностью функций – одной на Мир, другой на Я и наоборот одной на Я, а другой на Мир.

### **Общая характеристика секторов**

*Первый сектор – гуманистический* (имеет так же условное название «любовь» исходя из основной декларируемой ценности). Типы G, GN, H. Отношение «Я и мир»: интуиция Мира, позиция «Я в Мире» (рациональная функция направлена на Я, а иррациональная на Мир).

Базовые ценности – любовь, единение с миром, обращенность к человеку с его возможностями, к обществу, проповедничество гражданских идей. Социокультурные эталоны через научение и воспитание становятся доминирующими в развитии. Важна духовность в развитии. Важны отношения с окружающими – близкими, коллегами по работе, с социумом. Социальная позиция: сопереживает, соучаствует, активно следит за ситуацией, направляя ее ход. Ролевая позиция в социуме – переживающий. Доминирующая установка в развитии - личность развивается соответственно возможностям, предоставляемым конкретным обществом. Человек по своей природе социален. Он либо объединяется с другими в духе любви и сотрудничества, либо ищет безопасности в подчинении авторитету или в конформной позиции по отношению к обществу.

*Второй сектор – артистический*, другое условное название по основной декларируемой ценности «игра». Типы А, АВ, В - чутье себя, позиция «Я в Мире» (рациональная и иррациональная функция направлена на Я). Базовые ценности здесь – игра, удовольствие, авантюризм. Социальная позиция: привлекает к себе всеобщее внимание, изучает себя через призму взаимоотношений, «Король на шахматной доске». Ролевая позиция в социуме – актер. Все развитие

рассматривается в свете собственных достижений. Доминирующая установка в развитии - попасть в цель «как в яблочко», добиться положения в обществе, известности.

*Третий сектор – авторитарный*, другое условное название «власть» Типы С, CD, D; чутье себя, позиция «Я и Мир» (рациональная функция направлена на Мир, а иррациональная на Я).

Базовые ценности – лидерство, власть, стремление к общности. Стремление объяснить объективность ситуаций и принципов развития в рамках субъективности бытия. Социальная позиция: проверяет силу своего «Я», воздействуя на окружающих; изучает себя и окружающих в разных ситуациях. Ролевая позиция в социуме – режиссер. Доминирующая установка в развитии - стремление к совершенной исполненности, абсолюту.

*Четвертый сектор – познавательный* (или «познание») Типы E, EF, F - чутье мира, позиция «Я и Мир» (рациональная и иррациональная функция направлена на Мир). Базовые ценности - познание устройства вселенной и законов ее развития, мировая гармония. В развитие важна перспектива, вера в абсолютные ценности, учет всех составляющих, опора на базовые знания и уровни. Социальная позиция: анализирует ситуацию, проверяет людей, изучает их, пассивно следит за действием. Ролевая позиция в социуме – наблюдатель. Доминирующая установка в развитии – познание мира как процесса приближения к истине.

### **Общая характеристика типов**

*Тип А. Особенности когнитивного стиля.* Восприятие: наблюдательность; конкретность. Перенесение всего на себя, восприимчивость; оценочность; «чутье» ситуации. Память: практическая; зрительная (память конкретных деталей);

ассоциативность; избирательность. Мышление: действенно-практическое, но воображение часто искажает реальность. Эгоцентрическое; стремление к оригинальности. Подчиненность определенной собственной системе: всю информацию надо разложить по полочкам, со временем возникает «зацикленность» на этой системе, негибкость установок, т.к. она оказывается перегруженной информацией.

Особенности ценностно-мотивационной сферы: завоевание положения в обществе, всеобщего уважения и внимания; борьба со страстями; стремление к самосовершенствованию; стремление к телесному комфорту и защищенности. В межличностных взаимоотношениях может потерять свое «Я», раствориться, т.к. его «Я» вмещает весь мир.

*Тип АВ.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: широкий спектр используемых стратегий. Внимание к деталям. Оценка стимулов по шкале «удовольствие-неудовольствие». «Чутье «ситуации». Память. В первую очередь запоминаются смысловые моменты. Велика роль воображения, дополняющего события прошлого. Мышление. Действенно-практическое. Анализ и синтез используется в равной степени.

Ценностно-мотивационная сфера. Стремление к первенству, к удовольствию. Тяга к ярким событиям и страстям. Стремление манипулировать людьми. Стремление к внешнему блеску и красоте. В типе много театральности. Во взаимоотношениях, в любви процесс важнее, чем результат: необходима драматургия процесса.

*Тип В.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: поглощающее, с большой долей субъективности. Творческое – направлено на построение желаемого образа. Оценочное,

чувственное. Память несет чувственный компонент, окрашивая восприятие в черно-белые тона. Чаще предаваться воспоминаниям неприятно. Мышление. Играет подчиненную роль. Мысль точная, улавливает суть явления. Стремление к крайностям. Субъективность.

Ценностно-мотивационная сфера. Вся духовная жизнь подчинена определенной цели, которая принимает волевой характер. Чувство неполноценности и его компенсация направляют волевой импульс. Цели, как правило, максимальные, на грани человеческих возможностей. Самооценка часто значительно ниже уровня притязаний, отсюда повышенная тревожность. Культ удовольствия, но могут неожиданно перейти к крайнему аскетизму. В любви – стремление к сильным чувствам и страстям.

*Тип С.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: высокая эмоциональная насыщенность. Стремление к крайним оценкам. Стимулы оцениваются по шкалам: «светлое – темное», «защищенность – угроза». Субъективность. Интуитивное схватывание целого. Гиперболичность. Память ярко эмоциональная. Велика возможность играть образами памяти, трансформируя их. Мышление. Стремление подчинить детали целому. Свобода логики. Культ творчества. Тяга к мистицизму. Интерес к субъективному «Я», попытка подчинить объективность, распространить законы своего «Я» на всю воспринимаемую реальность.

Ценностно-мотивационная сфера. Стремление понять себя и мир, а так же навязать свою волю миру. Стремление возвыситься над этим миром. Стремление к сильным чувствам и страстям. Ценность свободы. Внутренняя оценка важнее внешней. Постоянная борьба – с собой, с ситуацией... Любовь и страдание – тесно связаны.

*Тип CD.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: широкий спектр стратегий. Эмоциональная окрашенность. Субъективность, избирательность. Память яркая, образная. Запоминаются как конкретные детали, так и настроение. Подобна яркой вспышке, выхватывающей событие из прошлого. Мышление. Гибкость. Действенно-практический интеллект. Стремление к трансформациям чувства и образа. Склонность к сюжетным построениям. Переход от конкретности к абстрактно-философским построениям.

Ценностно-мотивационная сфера. Интерес к собственному «Я» и разным взаимодействиям с реальным миром. Высокое стремление к достижению своих целей. Желание подчинять события и ситуации своим намерениям. Игра, авантюризм, театральность имеют для него ценность как сами по себе, так и в качестве механизмов для достижения поставленных целей. Стремление к уюту, защищенности. Потребность в любящих и уважающих людях.

*Тип D.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: приоритет визуальной информации. Элементы всегда воспринимаются как части, встроенные в более крупную систему. Память яркая, образная. Каждое явление или событие соотносится с предшествующим и последующим в ряду процессов становления и развития. Мышление конструирующее, логическое. «Зацикленность» на определенных идеях, мнительность. Поиск общих принципов мироздания. Страстность в мышлении. Фантазирующее с реальностью, сюжетное мышление.

Ценностно-мотивационная сфера. Поиск любви и уважения. Самосовершенствование, возвышение над другими, желание быть

первым. Поиск смысла жизни, единых смысловых основ бытия и природы.

*Тип E.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: приоритет зрительной информации. Системность: элементы воспринимаются как части более крупной системы. Память яркая образная. Каждое явление или событие соотносится с предшествующими или последующими в ряду процессов становления и развития. Мышление конструирующее. Опора на знания, накопленные поколениями. Опора на объективные признаки. Поиск общих принципов мироздания.

Ценностно-мотивационная сфера. Самосовершенствование, просветительство; познание устройства вселенной; вера в абсолютные ценности; достижение признания и уважения.

*Тип EF.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: широкий спектр стратегий. Любой предмет или человек несет в себе, помимо конкретности, символическое наполнение. Синестетичность. Память яркая образная; архитипическая; запоминается эмоционально-чувственный тон. Мышление чувственное; эстетическое удовольствие от игры с образом.

Ценностно-мотивационная сфера. Самореализация, самосовершенствование. Низменное привлекает наравне с возвышенным. Чувственно-оценочно-познавательный интерес к любым формам существования.

*Тип F.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: беспристрастное наблюдение. Целое доминирует над частями. Оценочность восприятия направлено на перспективу: что с данной ситуацией можно сделать. Память часто цепляется за какое-то недавнее событие, проигрывает его множество раз, высвечивая оттенки и детали, укрупняя основные линии. Эмоциональный тон

таких воспоминаний достаточно острый. Мышление направляется восприятием и памятью, предвосхищая события.

Ценностно-мотивационная сфера. Самореализация. Ценность познания мира и людей. Ценность приобщения к трансцендентальным смыслам.

*Тип G.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: эмпатичность, включенность в ситуацию в качестве наблюдателя и помощника. Велика роль интуиции. Каждый предмет, каждый человек имеет для этого типа свое лицо, свой характер, достоин понимания и любви. Соединение рассматривается как единство – социальное упрощение. Память. Люди, события, эпоха прокручиваются в сознании подобно мысленному кино. Мышление чуждо всему логически формальному, отвлеченному. Умение войти в личностные смыслы другого. Много граней между черным и белым. Гибкость, опора на собственное мнение с учетом чужого.

Ценностно-мотивационная сфера. Стремление к высоким целям и идеалам. Желание увлекать и вести за собой. Духовность. Желание всеобщей любви и признание собственных заслуг.

*Тип GH.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: широкий спектр стратегий. Объективность, эстетизм, эмоциональная окрашенность, эмпатичность. Настоящее всегда связано с прошлым и стремится в будущее. Символичность. Восприятие будит воображение. Память. Чувственная, с романтическим оттенком. Мышление. Гибкость. Романтическая устремленность вместе со скептицизмом.

Ценностно-мотивационная сфера. Стремление к гармоничному существованию. Стремление к духовности, к признанию, к

возвышенности чувств и бытия. Любовь к любви. Стремление к комфорту и эстетизму.

*Тип Н.* Особенности когнитивного стиля. Восприятие: приоритет зрительной информации. Антропоморфизм. Стереоскопичность, геометричность. Память. Ассоциативность. Переживание собственных ушедших состояний и эмоций, попытка их вернуть и прочувствовать вновь. Мышление. Образность. Фантазирование под влиянием доминирующей эмоции, как уход от реальности к желаемому. Опора на авторитеты. Власть чувств. Главные чувства: собственной значимости, любви тщеславия, гордости, зависти.

Ценностно-мотивационная сфера. Желание любить и быть любимым. Стремление быть первым, признанным людьми. Сопричастность. Проблема синтеза идеальной и физической любви. Стремление сделать человека и общество лучше.

### **Литература:**

1. Нагибина Н.Л. и др. Популярная психология типов. Часть 1. –М-Берлин.: изд-во ПДР, 2009
2. Нагибина Н.Л. Психологические типы личности: влияние на музыкальную деятельность и обучение музыке. Дисс. ...доктора психол. наук. - М.: МГУ, 2002.
3. Нагибина Н.Л. Психология музыкального искусства в портретах. Часть 2. М-Берлин.: изд-во ПДР, 2010.
4. Нагибина Н.Л. Психология типов. Системный подход. Психодиагностические методики. Часть 1. М.: Изд-во "Институт молодежи", 2000г
6. Психология искусства. Музыка: Научно-популярное издание / научный ред. Н.Л. Нагибина: Изд-во ПДР, 2011.

## Тема 6: Тип А

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
	<p> <b>Удовольствие</b>  <b>Неудовольствие</b>  <b>Состояние</b>  <b>Защита</b>  <b>Юмор</b>  <b>Хитрость</b>  <b>Игра</b>  <b>Интерес</b>  <b>Секс</b>  <b>Бессознательное</b>  <b>Разум</b>  <b>Знания</b>  <b>Самопознание</b>  <b>Самолюбование</b> </p>	<p> <b>М.П. Мусоргский</b>  <b>Д. Шостакович</b>  <b>Н.В. Гоголь</b>  <b>Сальвадор Дали</b>  <b>М. Жванецкий</b>  <b>М. Шемякин</b>  <b>В. Юдашкин</b> </p>

### Психологический портрет типа

#### 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»- вспоминал, например, Гоголь. Восприятие также характеризуется непосредственностью. Окружающие объекты «давят», они очень выпуклы, «кричат» всеми своими деталями.

Неконтролируемое и контролируемое фантазирование (в зрительных образах) – характерно для представителей этого типа. Ассоциативное мышление создает эмоциональный фон для восприятия, все пропускает через себя, прислушивается к своему организму, оценивает ощущения. Под влиянием воображения часто преувеличивают 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» ( Гоголь/ ЖЗЛ, с.25).

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, Духовная проза).

Остро воспринимается комизм окружающей действительности, и при этом всегда оценивается очень критично. Вообще им присуща известного рода трезвость в оценке искусства; лишь в том случае, если они всеми струнами души свой признают произведение прекрасным, тогда оно и получает наименование прекрасного. “Стройность во всем, вот что прекрасно!”, - сказал бы любой из представителей типа А.

*Память.* Для памяти характерен высокий иррациональный компонент. Они хорошо помнят то, что несет для них 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.

*Мышление* конкретное, наглядно-образное, действенно-практическое, эгоцентрическое. Искажая реальность в своем воображении, они стремятся к сверх-оригинальности. При этом они подчинены собственной, вполне определенной системе и даже «заиклены на ней». Тем не менее, система эта подвижна, может

периодами меняться ими. Так, например, современники Гоголя вспоминают такую историю: Будучи в Риме, он начал что-то рассказывать об Испании. Ему заметили, что он мастер 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 гущей... «Вот сейчас и видно, - сказали 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.

Представители этого типа обладают удивительно тонким, наблюдательным умом, который виден во всех их продуктах творчества, их сочинениях.

#### *Особенности ценностно-мотивационной сферы.*

Ценность познания себя, здоровье, семья, дом, уважение окружающих, интересное яркое общество, веселое и интересное времяпровождение, комфорт, приключения, саморазвитие. Им свойственен деятельностный подход к потребностям: сильное и динамичное «хочу» ищет опредмечивания. Они стремятся к завоеванию положения в обществе, всеобщего внимания и уважения. Гоголь, например, отмечал, что «быть в мире и ничем не обозначить своего существования – кажется ужасным».

#### **Поведенческий портрет**

*Внешний вид.* Взгляд увлеченный самоуверенный, выражающий энтузиазм владельца, призывающий к вниманию, иногда по-детски игривый, иногда по-взрослому «сквозь очки».

Они необычайно дорожат внешним блеском, обилием и разнообразием красок в предметах, пышными, роскошными очертаниями, эффектом в картинах и природе. Гоголь, например, «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, с.141). Н.Д. Белозерский вспоминает Гоголя немножко сутуловатым, «с походкою, которою всего лучше выражает слово петушком» (1, с. 89). Им также бывает свойственна двойственность внешнего облика. Соученики Гоголя сохранили о нем воспоминание, как о страшном неряхе. Он решительно пренебрегал своей внешностью и принаряжался только дома, где, видно, были люди, на которых особенно желал производить впечатление (П.А. Кулиш, 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.14). Наружность его щеголеватая до изысканности (П.А.Плетнев, 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.)

Показывая мне свой портрет Гоголь заметил: «писать с меня весьма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений» (П.В.Анненков, 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, с.522).

Одежду представители этого типа воспринимают как театральный костюм. Их поведение часто во многом зависит от того, какой на них надет костюм.

*Скромность - сверхвозвеличивание себя.*

«Я чувствую какую-то робость возвращаться одному, - пишет Гоголь Аксакову из Рима. - Мне тягостно и почти невозможно 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, с.286).

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

*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 наторщились, скрегочет зубами, пена изо рта, падает, бросается и бьет мебель - взбесился! ... Оставалось одно средство: позвать четырех служащих при лицее инвалидов, приказали им взять Гоголя и отнести отлично разыгрывая там роль бешеного (Т.Г.Пащенко, 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, 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, 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, с.342). 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, 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).

*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, с.458).

*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).

*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” (ЖЗЛ, 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» (ЖЗЛ, 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 разве ту 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 образование и, оказывая должное усердие, может с пользой справлять свою должность» (ЖЗЛ, с. 101).

#### *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 границею, тошнит по России, а не успеешь приехать в Россию, как уж тошнит от России»(1, с.212).

### **Творческий портрет Н.Гоголя.**

#### *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, с.370)

#### *Импровизация и выношенность*

Совсем другое творчество и импровизация: все то же, что смелый и пьяный. (Гоголь, 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»(с.471-472).

#### *Сравнение письма с живописью*

«Художественное создание и в слогe 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, 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».

### **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. - Мн.: Народная асвета, 1980.
5. Золотусский И. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1979.

### **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.

## Тема 7: Тип АВ

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
	<p> <b>Удовольствие</b>  <b>Адреналин</b>  <b>Паутина</b>  <b>Защита</b>  <b>Юмор</b>  <b>Маски</b>  <b>Игра</b>  <b>Чертик</b>  <b>Интерес</b>  <b>Секс</b>  <b>Авантюризм</b>  <b>Самопознание</b> </p>	<p> <b>И. Стравинский</b>  <b>В. Гюго</b>  <b>А. Дюма</b>  <b>А. Ватто</b>  <b>А. Тулуз-Лотрек</b>  <b>Н. Михалков</b>  <b>Д. Донцова</b> </p>

### Психологический портрет типа

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, умор, 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.

#### 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.

« 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 овеяно все это, какое разнообразие всегда безошибочно точных тонов! И все и всегда увлекательно!» (из письма Дюма-сына к Ж.Санд) (3, с 345).

«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», - писал Стравинский (5, с.216).

В каком бы месте не находился Лотрек, он всегда, внимательно глядясь в окружающих, выискивал разные типажи, и найдя, говорил: «Шикарный тип!». «Его безжалостная наблюдательность фиксирует и красоту жизни и философию порока. Благодаря выразительности его рисунка, она приобретает значение показательного урока клинической морали», - говорили о Лотреке (10, с.166).

*Память.* В первую очередь запоминаются смысловые моменты. Велика роль воображения. Чувственно - игровой элемент придает памяти активный характер.

«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)

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 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) .

"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 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.**

Это люди знающие толк в удовольствиях, стремящиеся все превратить в увлекательную, интригующую игру. При этом они являются центром всего действия, главным героем.

Дюма любил устраивать развлечения с переодеванием, сменой масок, разыгрыванием сценок и сам участвовать в них. В костюмированных балах в его доме бывали 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-Лотрека с раннего возраста всегда привлекали игра и переодевание: в клоунов, женщин, церковного служку, в японца или имама, проповедующего перед воображаемой аудиторией. Позднее под псевдонимом Толо - Сегрог он принимает участие в 1886 году 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 *Батинь-аль, три с половиной года до Рождества Христова*. Этот опыт он повторил в 1889, написав для подобной выставки *«Портреты несчастной семьи, зараженной сифилисом»*, под тем же псевдонимом.

Стремление к внешнему блеску и красоте, потребность быть в центре внимания свойственна представителям этого типа. Они любят жизнь, друзей, подарки, приключения, веселую компанию.

«Дюма очень мягок, и им очень легко руководить, он нисколько 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. 3, с. 292).

Окружение Стравинского 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.

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

В силу переходности в людях типа АВ сочетаются открытость и тайна, искренность и непреднамеренное фантазирование, природное добродушие и острый умор, 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 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, 252).

Стравинский «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).

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

Внешностью Дюма выделялся среди современников. 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). В Стравинском современников поражало то, «что он ужасно маленького роста, но страшно шикарный. Он носит шелковое белье, монокль и т. д. Вместо жилетки у него вязаные 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).

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 блестели 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 плавание. 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)

### **Творческий портрет представителей типа**

*Цель творчества* - увлечь слушателя, доставить ему удовольствие, доставить самому автору удовольствие чувственного фантазирования.

«Заставляет ли Дюма думать? – Редко. – Мечтать? – Никогда. Лихорадочно 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).

Стравинскому представление об искусстве как форме служения, было чуждо. «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, стр.57).

«Чистая живопись нашла в Тулуз-Лотреке своего героя, того, кто знал, что она должна быть участницей всех авантюр перевоплощения. 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» (10, с. 167)

#### *Характеристики творчества:*

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

*Жорж Санд—Дюма-сыну, Ноан, 10 марта 1862 года:*  
«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»(3, с.296).

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

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.

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. Тулуз-Лотрек утверждал, что между требованиями правдивости (в современном смысле) и требованием, предъявляемым к картине, можно найти компромисс. Он чутко реагировал на спросы современной публики. Когда репродуцирование 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.

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

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.

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, стр. 54).

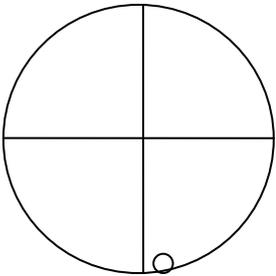
### **Литература**

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. т.2, 3. -М., 2000
7. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни, Л., 1967
8. Тулуз-Лотрек. Серия «Мир шедевров». М., 2001.
9. Фреш К. Тулуз-Лотрек. М., 2002
10. Шахназарова Г. Проблемы музыкальной эстетики. М. 1975

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 6: Тип В

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
 <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;"> <p>Мышление и интуиция себя</p> </div>	<p>Удовольствие Неудовольствие Инстинкты Защита Юмор Игра Достижение Соперничество Воля Красота Сила Энергия Цель Состояние</p>	<p>Р.Вагнер Г. Гендель Ф. Гойя Рубенс М. Булгаков М. Цветаева В. Высоцкий В. Шукшин В.Зайцев</p>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие* чувственно-активное, образно-действенное. Высоко развита интероцепция – передача информации с рецепторов внутренних органов

«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: запасаает впрок новые впечатления и в то же время преобразует и компанует старые, отстоявшиеся» (Левшин, 4, 174).

*Память* окрашивает восприятие в черно-белые тона.

«Одолевают воспоминания, а они всегда немножко размагничивают» (Булгаков, 4, 136). «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, 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, 33).

*Мышление* играет подчиненную роль. Мысль точная, афористичная, улавливающая суть явления.

«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 существовало как одно из его звеньев – его творческое юношеское воображение» (Паустовский К., 4, 96).

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

Несмотря на конкретность, в познании велик субъективный компонент: восприятие и мышление имеют энергетический заряд цели, которую необходимо достичь любой ценой.

### **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

*Жизнь - театральное действие.* Каждый отрезок жизни определяется конкретными целями. Цели, как правило, максимальные, на грани человеческих возможностей.

«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, 99).

#### *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, 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 такая привязанность к жизненному комфорту» (Н. Булгакова, 4, 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!» (Булгакова Е.С., 4, 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, 102).

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

«И вновь тяну лямку... вновь работаю в ненавистной мне атмосфере среди ненавистных людей. Мое окружение настолько мне противно, что я живу в полном одиночестве», - писал Булгаков в 1917 году (5, 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, 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, 229).

*Внешний вид* - 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, выутюженные 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, неизменно держа руки рукова в рукав!» - вспоминал Эм. Миндлин, бывший в то время литературным секретарем московской редакции «Накануне» (3, 43-44).

«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», - вспоминает Л.Е. Белозерская (4, 193-194).

### *Страстный мистификатор*

«Булгаков устроил у меня на даче неслыханную мистификацию, - вспоминал Паустовский, - прикинувшись перед незнавшими его людьми военнопленным немцем, идиотом, застрявшим в России после 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 начал читать “Мой дядя самых честных правил» (4, 103).

### **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»(3, с.44).

«Он был до мозга костей театральным человеком, и стихия театра поглащала 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, 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» (Левшин В., 4, 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, 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, 27).

*Ощущение себя «волком»*

В проекте письма к Сталину Булгаков писал: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, но все равно не похож на пуделя» (5, 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

восемнадцать до двадцати минут. Переписка его на машинке, включая сюда и хихиканье с машинисткой, - восемь минут. Словом, в полчаса все заканчивалось» (Белозерская Л.Е., 4, 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» (Раабен И., 4, 128, 130).

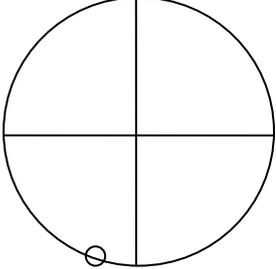
### **Литература**

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. Книга 1, Л., 1991.

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 9: Тип С

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
 <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-top: 10px;"> <p>Мышление мира и интуиция себя</p> </div>	<p><b>Воля</b>  <b>Свобода</b>  <b>Творчество</b>  <b>Бездна</b>  <b>Сверхчеловек</b>  <b>Власть</b>  <b>Страсть</b>  <b>Борения духа</b>  <b>Одиночество</b>  <b>Тьма</b>  <b>Свет</b>  <b>Жизнь</b>  <b>Смерть</b>  <b>Хаос</b>  <b>Гармония</b></p>	<p><b>Ф.М. Достоевский</b>  <b>М.А. Врубель</b>  <b>А. Скрябин</b>  <b>И. Брамс</b>  <b>Е.Миронов</b>  <b>В.Кандинский</b>  <b>Коко Шанель</b></p>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие* эмоционально насыщено, синестетично – образы очень реальны, они звучат, пахнут, ощущаются тактильно. Присутствует высокая нюансированность собственных чувств при восприятии.

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

*Схватывается основной тон* - «Слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте» (Врубель, 4, 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 киля – мокрая, бархатисто-зеленая как спина какого-нибудь морского чудища, с заплатами из свежего дерева, шелковистым блеском на солнце, напоминающим поверхность Кучуровских 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).

*Творческая и экспансивность* - «Новые идеи наполняли сознание, вытесняя предшествующие образы, не успевшие конкретизироваться в изобразительной форме. Психологически такой процесс понятен для творчески-экспансивной природы, 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, 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, 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, 93).

### **Особенности ценностно-мотивационной сферы.**

Основная ценность для представителей этого типа - *борьба с окружением и с самим собой*. К примеру, жизненная судьба Врубеля 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, 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, 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.» (4,144).

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

*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, 63).

«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, 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. 73).

*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, 144).

*От сверхгордости к свехуничижению* - «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, 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 епитамью, хотел покарать себя, отказывался от пищи» (3, 132).

*Борьба с Богом* - Образ Демона проходит через все творчество Врубеля. «Врубель и Демон стали синонимами» (4, 44).

### **Творческий портрет**

*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, 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 Дервиза и Серова. «Мы трое единственные понимающие серьезную акварель в Академии», - заявлял в 1883 году Врубель (4, 35).

*Стремление к вечному, глубинному, духовному* - «У него нет ни одной натуралистически жанровой картины» (4, 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. 83). «Тематическое творчество Врубеля вращалось в кругу самых различных веков и народов. И к какой бы исторической области не прикасался Врубель, везде, во всем он чувствовал себя «как дома», не только внешне воспроизводя эпоху, но и проникая в самое сокровенное былой культуры» (4, 83). «Врубель никогда не рисовал смеха. Его портреты сосредоточенны и самоуглубленны» (1, 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, 64-65).

*Чувство композиции* - «Я недурно рисую и у меня талант композиции (Врубель, 4, 88). «При наличии нескольких вариантов одного произведения Врубель шел от экспрессивной формы к более спокойной, от развернутости к сомкнутости, от рассеянной композиции к завершенной» (4, 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, 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, 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. «Врубель находит, что серый день красивее и более подходит к его артистической натуре», - вспоминает Е.И. Ге (4, 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 цветовых плоскостей. Отсюда окраска скульптур, играющая значительную роль. Врубель создает цветовую гамму аккордами цветов, одновременным звучанием ряда цветовых пятен, причем весь эффект сосредоточивается не на самих пятнах как таковых, а на взаимоотношениях между ними – на интервалах» (4, 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, 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, 449).

*Процесс работы* - «Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое – картину или портрет, ведь портрет тоже можно написать не в реально, 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, 322). «Почти все свои большие панно, пишет Яремич, - Врубель создавал очень часто даже без предварительного наброска, а прямо на сажженных полотнах, чему я был неоднократно сам очевидцем» (4, 50).

## **Литература**

1. Алпатов М. Врубель /Искусство. Ред. Алпатов и др. М., 1969.
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.

## **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 9: Тип CD

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
	<p> <b>Атмосфера</b>  <b>Аромат</b>  <b>Борьба</b>  <b>Власть</b>  <b>Дух</b>  <b>Символ</b>  <b>Любовь</b>  <b>Театр</b>  <b>Режиссер</b>  <b>Стихия</b>  <b>Целеустремленность</b>  <b>Непредсказуемость</b>  <b>Маски</b>  <b>Царственность</b>  <b>Шутовство</b>  <b>Избранность</b>  <b>Гамлет</b> </p>	<p> <b>Дж. Байрон</b>  <b>В. Шекспир</b>  <b>Рембрандт</b>  <b>Дж. Верди</b>  <b>М.Ю.Лермонтов</b>  <b>Лучано Паваротти</b>  <b>Мадонна</b> </p>

### Психологический портрет типа

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

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, 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 обстоятельств я взялся за сам материал, и если у него отнять эту его особенность, я не смогу сделать к нему музыку»(2, 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»(2,313).

*Мышлению* свойственна гибкость. Интуиция и рациональность 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 присоединилось 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, 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, 354).

### **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Людам 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* - «всей 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, 301).

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

#### *Творческий процесс*

Удодов Б.Т. пишет, что «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).

О Верди пишут биографы, что «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 центре 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 устанавливает как центр, так и границы узкого мира. За этой границей, куда не проникают лучи, ничего не существует.

*Стиль творчества* - Мелихова Л.С. отмечает, что лермонтовская «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 (*Рембрандта*) 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»(4, с.260).

#### *Основные мотивы (темы)*

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.

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.

Философско-символические: одиночества, странничества, памяти и забвения, обмана, мщения, покоя, гармонии мироздания, исповедально-молитвенные, богоборческие, свободы и воли, действия и подвига, время и вечность, любовь, смерть, судьба, Родина. Нравственно-философские: цель жизни, счастье, страдание.

Психотип у творческого человека проявляется в самых ранних пробах пера:

### **Безумие и Писатель.**

Ты разобьешь свои мечты.  
Из слов создашь зиму.  
Ты упадешь в плохие сны,  
Сказав, что я навек уйду.

Ты в прах развеешь времена.  
Сотрешь ты звезды с неба.  
И, право, хоть боишься ты меня,  
Но это все - моя победа.

В какой-то миг сойдешь с дороги.  
Отправишься в далекие края.  
И, разбудив в себе пороки,  
Ты все-таки забудешь про меня.

Блуждая по иссушенным пескам,  
И окунаясь в зелень леса,  
Ты будешь подниматься к облакам  
Где заиграла серафимов месса.

Потом, поддавшись слову беса,  
В Аид спускаться будешь ты.  
А там играет чья-то пьеса  
Про разводящие мосты.

И побывав в Аду и в Рае,  
Вернешься к грешным людям ты.  
Вернешься, в свежем ярком мае  
И наконец-то склеишь все мечты.

Я постою в сторонке, посмотрю,  
С лирической улыбкой на губах.  
Я ведь давно тебя уж жду.  
И прихожу пока что только в снах.

Я не отстану, не уйду.  
Ты все же вспомнишь про меня,  
Когда в ночи к тебе приду  
И позову, рукой маня.

Мария Арт., 14 лет.

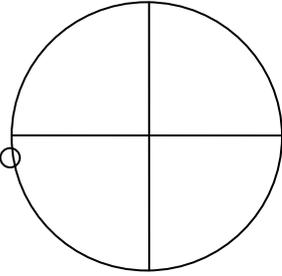
#### Литература:

1. Белинский В.Г. Полн.собр.соч.в 13-ти т., т.Х1, М.,1956
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира./Пер. с нем.- М.: Радуга, 1996 (стр.309-457)
3. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России. Собр.соч. Т.1. М., 1956
4. Калинина А. Рембрандт// В кн. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт: Биографические очерки. – М.: 1993. Стр.253-319.
5. Лермонтов М.Ю. Сочинения в двух томах. – М.: Правда,1988.
6. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
7. М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. М.,:1964.
8. Соловьев В. С. Лермонтов//В кн. «Философия искусства и литературная критика» - М.: Искусство, 1991.

Задания для семинара:

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 11: Тип D

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
 <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-top: 10px; width: fit-content;"> <p>Мышление мира и интуиция себя</p> </div>	<p><b>Мысль</b> <b>Страсть</b> <b>Воля</b> <b>Рабство</b> <b>Смысл</b> <b>Опыт</b> <b>Жизнь</b> <b>Борьба</b> <b>Природа</b> <b>Дух</b> <b>Власть</b> <b>Единое</b> <b>Народ</b> <b>Личность</b></p>	<p><b>А.Дюрер</b> <b>А.С. Пушкин</b> <b>Л.Н. Толстой</b> <b>В.В. Верещагин</b> <b>Балакирев</b> <b>Бетховен</b></p>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Способность воспринимать реальность, переводя в музыкальный контекст-основа когнитивного стиля.*

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.

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

*Мышление* помогает устранять недостатки природы - «Слабости природы созданы ею же, и разум-повелитель должен силою своею покорить их и стараться устранить их» (Дневник, 2, с. 433).

*Идеальный мир и реальный мир* - Стремление в реальном мире воплощать свои высокие планы часто заканчивается неудачей. Тогда на выручку приходит фантазия, жизнь духа. «Будучи стеснен во всех отношениях, я готов был доказать обратное изречению: «дух ничего не стоит»» (2, с. 539).

### **Ценностно-мотивационная сфера**

Тематика писем демонстрирует основные линии интересов Бетховена: издание и исполнение своих произведений; достижение положения в обществе; достижение материального благосостояния; состояние здоровья; воспитание племянника.

*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 немощь, гений мой восторжествует...»(записная книжка, 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 обязано 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»(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...» (в письме к адвокату, 2, 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» (Дневник композитора, 2, с. 374).

Бетховен постоянно осознавал и чувствовал в себе могучий неукротимый дух. «Ни один царь, ни один король, - писала Беттина Брентано своему другу Гете, - не сознает так своего могущества, не чувствует, что вся могучая сила кроется в нем самом, как этот Бетховен!» (2, с. 87).

«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.

*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 (9сер. 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).

### **Творческий портрет Бетховена**

«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).

Наибольший интерес Бетховен проявляет к следующим темам: тема героической борьбы за свободу реализуется в 3-ей, 5-ой, 9-ой симфониях, увертюрах «Эгмонт», «Кориолан»; тема верности в любви раскрывается в опере «Фиделио»; 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, ферматы, 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).

*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). «Необходимо очень тщательно относиться 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» (Цвейг, т. 10, 1993, с. 360-361).

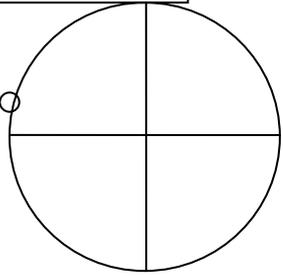
### Литература

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1971.
2. Корганов 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.

### Задания для семинара

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 11: Тип Е

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;">мышление и интуиция мира</div> 	<b>Восприятие</b> <b>Информация</b> <b>Прогресс</b> <b>Процесс</b> <b>Система</b> <b>Карьера</b> <b>Дух</b> <b>Бог</b> <b>Свет</b> <b>Взаимодействие</b> <b>Познание</b> <b>Просвещение</b> <b>Уважение</b> <b>Признание</b>	<b>М.В. Ломоносов</b> <b>Г. Державин</b> <b>Н.Г.Чернышевский</b> <b>Т. Манн</b> <b>Н.К. Рерих</b> <b>С. Прокофьев</b> <b>Н.Римский – Корсаков</b> <b>Билл Гейтс</b>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие.* «У всех вещей есть своя аура. Чуткий дух подбирает в окружающих предметах близкую ауру» (Рерих, 2, 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, котороре сливается с любовью к истории» (1, 17).

«Ничто и никаким способом не приблизит так к ощущению древнего мира, как собственноручная раскопка и прикасание, именно первое непосредственное касание к предмету большой древности» (Рерих, 1, 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, 10).

*Мышление.* «Мысль управляет миром. Прекрасно сознавать, что прежде всего, мы ответственны 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, благостной 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, 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, 44). «Мысля о творчестве надо признать наибольшее, наисветлейшее и наисвязующее» (Рерих, 2,76). «В осознании предметов лежит гармония их» (Рерих, 2, 91).

### **Ценностно-мотивационная сфера.**

*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, 25).

*Стремление к проповеди мира, истины, прекрасного, к высотам сознания* - «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 сердце-то тоскует по храму прекрасному, по Иерусалиму Небесному, по Светлому Китежу и по всем горным Обитателям Духа» (Рерих, 2,77).

*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, 90).

*Стремление к свету и духовности* - «Надо светиться, надо рождать и усиливать свет сердца. Сосияния и созвучия сердца в свободе

познания усилиются взаимно. Безмерна мощь объединенных благом мыслей» (Рерих, 2, 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, 189).

*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»(1, 15). «Познание складывается дерзанием, внутренними особыми накоплениями. Подходы к Единому Знанию так многообразны» (Рерих, 2, 171).

*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, 197). Рерих был не лишен тщеславия. «Люблю, чтобы меня хвалили», - записывает он в дневнике (1,24). О также прекрасный организатор и общественник: «Идеальный секретарь, незаменимый

секретарь Общества. Общества, поставившего своей целью развитие искусства в России и поощрение тех, кто способен это искусство развивать» (1, 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... Член Реймской Академии, почетный член Венского сецессиона, сосыетер Парижского салона... Нет числа учреждениям, комиссиям, пригласительным билетам на заседания, почетным дипломам с изображением корон и самих коронованных особ, щитов, гусиных перьев, кубков, мечей и шлемов» (1, 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: обуянный гордыней» (1, 104). Молва о седобородом русском идет далеко за пределы Кулу. Его зовут – Учитель-Гуру-Гурудиев» (1, 270-272).

### **Творческий портрет Н. Рериха**

*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, 109). «На каменных скрижалях написало человечество свои первые слова, слова общечеловеческие», - записывает Рерих (1, 105).

*Реализм, заключенный в символические формы характерен для письма Рериха.* «Натурализм есть слепое подражание природе, тогда как реализм выражает сущность действительности» (Рерих, 1,282). «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, 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, 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, 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, 289).

*Выделяет общую идею и настроение:* «Он не выделяет, не раскрывает индивидуальности, напротив – сливает их в общую массу, объединенную единым «настроением»» (1, 50). «Эскиз и «Идолами» меня радует – он сильный, яркий, в нем ни драмы, ни сантиментов, а есть здоровое языческое настроение» - записывает Рерих в своем дневнике (1, 60).

«Мир. Истина. Прекрасное» – девиз Рериха, которым он подписывал многие свои произведения.

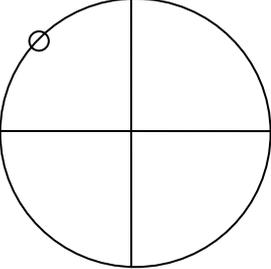
## **Литература**

1. Полякова Е.И. Рерих. М., 1973.
2. Рерих Н. Путь жизни, М., 1991
3. Рерих Н. Цветы Мории. М., 1988.

Задания для семинара:

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 12: Тип EF

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;">мышление и интуиция мира</div> 	<b>Восприятие</b> <b>Наблюдение</b> <b>Тайна</b> <b>Свет</b> <b>Взаимодействие</b> <b>Познание</b> <b>Мистика</b> <b>Гармония</b> <b>Свобода</b> <b>Космос</b> <b>Многоликость</b> <b>Вдохновение</b> <b>Эстетика</b> <b>Символ</b>	<b>Леонардо да Винчи</b> <b>В. И. Гете</b> <b>И.С. Бах</b> <b>А. Ахматова</b> <b>Чарли Чаплин</b> <b>Г. Гессе</b> <b>А. Кончаловский</b> <b>В. Дудин</b> <b>К. Райкин</b> <b>В. Набоков</b> <b>Ю.Чугунов</b>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие* должно опираться на предварительное знание.

«А такое счастливое строение глаза, которое создает восприимчивость к цвету и чувство цветовой гармонии, необходимо иметь от рождения» (1, 176). «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, 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», Гете, 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, 37). «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 дышит 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. Р. 10).

*Опора на внутреннее зрение и внутренний слух -* «Он обладал поразительной способностью слышать музыку "внутренним слухом". Партитуры и "голоса" были для него звучащей музыкой» (7, 12).

*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, 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. I, 26 г).

*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).

*Необходимость 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. I. 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 Гете 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 Гете (6, 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

*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, 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, 201).

*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 запечатлеть 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 Гете 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, 38).

*Стремление к постоянным переменам* - «Когда один из долголетних друзей упрекнул Гете, что он высказывает суждения, противоположные тому, что говорил раньше, поэт возразил: «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, 155).

*Вечный поиск страданий и стремление привлечь внимание к тайне* - «Счастье обычно сравнивают с шаром – ведь он тоже быстро катиться; 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 счастливцев, не может долго привлекать к себе внимание. Всякое довольство, всякая умиротворенность, из чего бы они не проистекали, - просты. Счастливых 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, 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 вертикальные 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 выпад со стороны, к любому уколу суеты. Жесткий рисунок лица, сжатые губы. Суровость в выражении глаз.

В портрете Хаусмана Бах - жизнелюбивый семьянин, общительный музыкант, капельмейстер, гордый и на шутливые экспромты, и на сложно-ученые выдумки. Опытный портретист

разрешил "загадку Баха" в ключе жизнелюбия» (7, 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, 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 тетрадях покоились десятки

органных произведений и кантат. Он обращался в них ко всей Вселенной, он беседовал с Небом.

В городском архиве Веймара хранится документ об этой мстительной выходке герцога. Запись гласит: «6 ноября концертмейстер и гофорганист Бах был арестован в судебно-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, 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, 56).

*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, 203).

### **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, 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, 156).

*Строгость и гармония* - «В панегириках Баху последующих времен красота его органных 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 всеильно захватывает слушателя» (7, 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, 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» (7,140).

*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, 168)

«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», - писал Гете (1, 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 Гете. 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 Гете 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, 222).

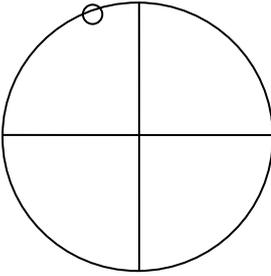
### **Литература**

1. Гете И.-В. Об искусстве. М., 1975.
2. Гете И.-В. Поэзия и правда. М., 1969.
3. Гете И.-В. Собрание сочинений. 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. Избранные труды. В 2-х ч. М., 1997
6. Людвиг Э. Гете. М., 1965.
7. Морозов С.А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1975.
8. Уоллэйс Р. Мир Леонардо. М., 1997.
9. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Пер. с нем. Е. Сазоновой. М., 1974.
10. Швейцер Л. И. С. Бах. М, 1964.

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

### Тема 13: Тип F

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;">мышление и интуиция мира</div> 	<b>Система</b> <b>Познание</b> <b>Нравственность</b> <b>Самоуважение</b> <b>Гармония</b> <b>Свобода</b> <b>Идея</b> <b>Простота</b> <b>Музыка</b> <b>Относительность</b> <b>Закономерность</b> <b>Ответственность</b> <b>Космос</b>	<b>В.А. Моцарт</b> <b>Рафаэль Санти</b> <b>Б. Шоу</b> <b>С. Цвейг</b> <b>Д. Энгр</b> <b>Лесков</b> <b>Бажов</b> <b>Бородин</b> <b>Эдит Пиаф</b> <b>В. Спиваков</b> <b>А. Миронов</b>

#### Психологический портрет типа

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.*

«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 некой 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.5 1).

Его музыкальное творчество было единой формой его существования, смыслом всей жизни, содержанием его природы и его судьбой.

### **Когнитивный стиль**

*Восприятие* – преобладание позиции беспристрастного наблюдателя. Интуитивно схватывается общее настроение и состояние дел. 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* 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* - 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)

### **Поведенческий портрет**

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, 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 остротами, 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 сопереживать 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 удивительно 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, прирожденное 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.

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).

В период первого кризиса он создает оперу «Идомея», 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»

### **Особенности ценностно-мотивационной сферы**

Моцарт покорно принимал удары своей 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 прирожденными 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, бескорыстие, 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 зодчего, 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* - У Моцартов была патриархальная здоровая семья. Мать сглаживала суровость строгого отца. С сестрой они всегда были друзьями. Хорошо относились к прислуге и в письмах передавали «приветы и поцелуйчики» 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 знаменитого 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 льстивость 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 М.к отцу от 15декабря1781г.) (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. 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 и 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. 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 конкретно, ни одна из женщин 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 - как упоительная гроза юности, еще не осознаваемая любовь 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.

*Творческий стиль.* 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)

*Простота как высшая художественная цель, как результат полного овладения 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).*

*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, 118)

Моцарт больше всего любил играть и сочинять ночью. Нотная 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 1787года – 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)

«Именно Моцарт был тем человеком, который мог бы написать музыку к моему «Фаусту» - писал Гете.

Высочайшее достижение искусства Моцарта – сплавлять трагизм и комедийность, 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.

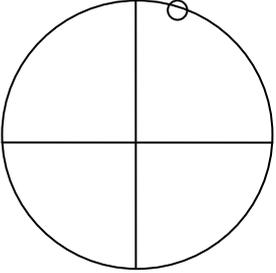
## **Литература**

1. Аберт Г. В.А.Моцарт. Книга 1, ч.1. М., 1990
2. Аберт Г. В.А.Моцарт. Книга 1, ч.2. М., 1990
3. Аберт Г. В.А.Моцарт. Книга 2, ч.1. М., 1990
4. Аберт Г. В.А.Моцарт. Книга 2, ч.2. М., 1990
5. Асафьев Б. Музыка и современность. ст. Об опере. Избранные статьи. 2изд. Л., Музыка. 1985.
6. Белза И.Ф. Моцарт М., 1956
7. Вейс Д. Возвышенное и земное. Роман о жизни Моцарта и его времени. М. 1992 735с
8. Кремнев Б. Моцарт. М., 1958. – 286.
9. Нагибина Н.Л. Мастера рссийского джаза.. с. 25 Психологические портреты. Владимир Данилин. М, 2000.
10. Немечек. Жизнь В.А.Моцарта. 576с.
11. Стендаль Ф. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. М., 1988 640с
12. Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. М., 1892
13. Чичерин Г. Моцарт. М.1924.

## **Задания для семинара**

- 1.Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тип G

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">Мышление себя и интуиция мира</div> 	<b>Эрос</b> <b>Мир</b> <b>Герой</b> <b>Любовь</b> <b>Вера</b> <b>Надежда</b> <b>Истина</b> <b>Человек</b> <b>Мечта</b> <b>Энергия</b> <b>Цель</b> <b>Рост</b> <b>Красота</b> <b>Сила</b> <b>Самопознание</b>	<b>В. Маяковский</b> <b>Ж.Санд</b> <b>Ф. Шопен</b> <b>П. И. Чайковский</b> <b>М. Горький</b> <b>Дж. Лондон</b> <b>Р.Роллан</b> <b>Репин</b> <b>Ренуар</b> <b>Г.- Х. Андерсен</b> <b>Г. Дунаевский</b>

### Психологический портрет типа

#### Когнитивный стиль

*Люди этого типа стремятся к высоким целям и идеалам. Желание увлечь и вести за собой становится основной целью.*

*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 бабушку 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).

### **Ценностно-мотивационная сфера**

«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 преодолеет 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. (Горький, 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).

*Цель* - Когда много спрашивают - мало думают и плохо помнят. Нужно жить всегда влюбленными во что-нибудь недоступное тебе. Человек становится выше ростом от того, 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.

«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» (Письмо Горького сыну//Журнал «Юность», 1963, № 3.)

П. Павленко. Страницы воспоминаний. А. М. Горький:

«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 узкопрофессионального, 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 обрушивался 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», — шутливо 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 создателях 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. (М.Горький в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М.: 1955, 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» (А.Штейнберг. Две души Горького)

«...квартира роскошная, в столовой на столе - остатки очень сытного 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.» (А.Штейнберг. Две души Горького)

«Бог знает, сколько было у него душ.» (А.Штейнберг. Две души Горького)

«Да и сам Горький считал, что у русского народа две души. А у него самого - по меньшей мере - две, на самом деле – больше» (А.Штейнберг. Две души Горького)

«...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» (А.Штейнберг. Две души Горького).

Горький задумал издавать новый сборник, чтобы окончательно искоренить, как ему казалось, все неразумное, злое, преходящее, в противоположность "разумному, доброму, вечному"(А.Штейнберг. Две души Горького).

Неизвестные письма Максима Горького Екатерине Пешковой:

(Публикация, вступительная статья и примечания доктора филологических наук Лидии Спиридоновой. Журнал "Родина")

12 октября 1897 года Горький писал Екатерине Павловне: "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 ненавидя войну, я скоро стану оратором - 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"..."»

«У него были и прорывы в гениальность, и соскальзывание в риторику. 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» (Строфы века. Антология русской поэзии. Сост. Е.Евтушенко. Минск-Москва, "Полифакт", 1995)

*О смерти* говорил Тимоше (жене сына): «Умирать надо весной, когда все зелено и весело». Говорил Липе: «Надо сделать так, чтобы умирать весело». О. Д. Черткова: «Однажды ночью он проснулся и говорит: «А знаешь, я сейчас спорил с Господом Богом. Ух, как спорил. Хочешь расскажу?»».

Л. Д. Троцкий: «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».

«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 тюбетейке — 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"».

«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 создания 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 устоев свободы, красоты и - уваженья к людям!

- Все в Человеке - все для Человека!» (рассказ «Человек»)

В 1894 году в рассказе «Об одном поэте» поэт обращается к лирической музе с такими высокими требованиями: «люди забыли своё призвание быть великими: ты напомнишь о нём, ты разбудишь жажду подвига?» «Мечтать - это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали как колокол набата, тревожили всё и, сотрясая, толкали вперёд». 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 её мудрой, правой и прекрасной...»

«Матери! Жёны! 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?» (Горький М. Собр. Соч. В 30-ти т. М., 1953, т.24, с.248)

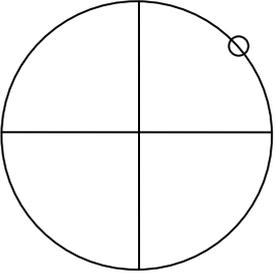
### **Литература**

1. Горький М. Детство. В людях. Мои университеты.– М.: Художественная литература, 1985.
2. Горький М. Собр. Соч. В 30-ти т. М., 1953, т.24
3. М.Горький в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М.: 1955
4. На всю жизнь: Памяти М. Горького (Ольга Берггольц. Собрание сочинений в трех томах. Ленинград, "Художественная Литература", 1988.)
5. Павленко П.. Страницы воспоминаний. А. М. Горький
6. Письмо Горького сыну//Журнал «Юность», 1963, № 3
7. Строфы века. Антология русской поэзии. Сост. Е.Евтушенко. Минск-Москва, "Полифакт", 1995. (Максим Горький)

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 16: Тип GH

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">Мышление себя и Интуиция мира</div> 	<p> <b>Человек</b>  <b>Личность</b>  <b>Ценности</b>  <b>Отношение</b>  <b>Сомнение</b>  <b>Любовь</b>  <b>Впечатление</b>  <b>Общение</b>  <b>Многоликость</b>  <b>Мечты</b>  <b>Абсурд</b>  <b>Существование</b>  <b>Трепет</b>  <b>Чувства</b>  <b>Духовность</b>  <b>Вызов</b> </p>	<p> <b>А.П. Чехов</b>  <b>П. Сартр</b>  <b>Ф. Шуберт</b>  <b>Э. Мане</b>  <b>В. Серов</b>  <b>Д. Элиингтон</b>  <b>М. Глинка</b>  <b>Л. Гурченко</b>  <b>Ш. Азнавур</b>  <b>В. Катаев</b> </p>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие* - Объективное, 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 – видят 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, что «он обнаруживает острую наблюдательность, способность метко, а если нужно и зло характеризовать окружающих его людей. Яркий свет на его отношение 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 наделяется символическим контекстом, что приводит к типологизации, укрупнению наиболее смысловых черт.

*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).

«Он не просто познает живопись. Он осознает свои собственные стремления. Живопись – его подлинная стихия. Он ощущает себя в ней с легкостью» - говорят о Мане (10).

«Не могло быть ничего более интересного, - вспоминал Моне, - чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обострили 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**

*Людам этого типа свойственны: стремление к гармоничному существованию, стремление к духовности, к красоте и возвышенности чувств и бытия, к комфорту и эстетизму, склонность к компромиссам. Любовь к любви.*

Чехов - «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» (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.

Завоевать 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 волея-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).

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, «тщательно одетый», был, по воспоминаниям Золя, «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)

*Поведенческий портрет* - 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).

«...Кабинет Антона Павловича. Большой письменный стол, широкий диван за ним. На отдельном столике, на красивом картонном щите, веером расположены фотографические карточки писателей и артистов 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» - вспоминает В.В.Вересаев (2,с.673,675).

*Черты характера* - «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)

Так, 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).

*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 такою, какая она есть, и не такою, какая она должна быть, а такою, 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).

*А.П. Чехов о творчестве.*

«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, тог 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».

В структуре чеховского рассказа реализована система намеков, подсказывающих нужную литературную ассоциацию или «субъективный элемент»; повествование соотнесено с памятью, то и дело перекликается с прочитанным, знакомым и памятным:

Персонажи Чехова цитируют Толстого, ссылаются на Тургенева, Достоевского, живут в образе классических героев, напоминая 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!» («Горжество 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, путанных волос, что придает ему еще большую, паучью суровость» («Егерь»).

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 характеристики 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 повинуетя 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)

*Творчество Шуберта* - «...стремление композитора превратить в узел напряжения каждую деталь текста, что ведет к обособленности отдельных эпизодов, заставляя усмотреть в этих песнях следы того эмоционального натурализма, который так ярко сказался в его ранних монодиях. Правда, теперь они составляют компоненты единой стилистической системы и нацелены на воплощение подлинно циклопических образов, взывающих в какой-то мере к подобной преувеличенности выражения. С особой рельефностью следование деталям, рождающее цель 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, стр.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 осязательнее проникают в сквозные замыслы, способствуя их большей обозримости, доступности. Это находит отражение как в интонационном облике произведений, так и в их структуре» (4, стр. 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, резиньяцией. 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).

*О любви* - Чехов: «Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть»(1с.15); «Любовь есть благо. ... Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной, то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей»(1с.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).

*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).

*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* - Чехов: «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);

«В искусстве следует всегда принадлежать своему времени, делать то, что видишь, не беспокоясь о моде»- считал Мане. 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).

На наш взгляд наиболее полно отражает особенности типа письмо А. П. Чехова к Н. П. Чехову (март, 1886, Москва). Перечень особенностей воспитанных людей мог бы служить манифестом «типа GH»:

«Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

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...

Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом.

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.

Они не унижают себя стою 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...

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...

Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде... дышать дряным 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...»(12, с. 83-85).

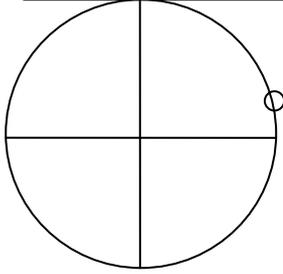
## **Литература**

1. Антон Чехов. Записные книжки.-М., 2000
2. А. П. Чехов в воспоминаниях современников", Гослитиздат, М., 1960
3. Воспоминания о Шуберте. 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. Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1956.

## **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## Тема 17: Тип Н

Положение в системе	Ключевые слова	Представители типа в искусстве
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">Мышление себя и интуиция мира</div> 	<p>Синтез Развитие Чувства Любовь Дружба Общение Просветительство Свет Ритм Порядок Ухоженность Взаимопомощь Нарциссизм Разумный эгоизм Прогресс Личность</p>	<p>И.С. Тургенев Стендаль В. Скотт Ф. Лист С.В. Рахманинов И.И. Шишкин И.К. Айвазовский Есенин Блок Бунин Пол Маккартни Э. Успенский Ю. Саульский А. Кузнецов</p>

### Психологический портрет типа

#### Особенности когнитивного стиля

*Восприятие* - 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 косынкой 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 прохлада»; «Дальний плач тальянки, Голос одинокий»; Особенно любимыми у Есенина были синий и голубой цвет: «заметался пожар голубой»; «солнца струганные дранки загораживают *синь*», «вечером лунным, вечером синим»» «низкий дом с голубыми ставнями»; «ситец неба такой голубой»

*Мышление и воображение* - Увлечение образностью послужило причиной сближения Есенина с имажинистами вначале своего 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.

«В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувство и образность...» (5, с.166 ).

«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 копиях Зальцбурга, в заброшенные глубины этих копеек 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»;

*Для памяти свойственна 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?».

#### *Поведенческий портрет*

«Жить нужно легче, жить нужно проще, Все принимая, что есть на свете» (Есенин); «Казаться улыбчивым и простым – самое высшее в мире искусство» («Черный человек»).

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 подожжешь».

Как одна из важных типологических черт Есенина - *стремление к собственному комфорту* - определяло 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» (Вечер черные брови насопил)

*Духовное Я – физиологическое Я. Стремление к органичности. Здоровое тело – здоровый дух.* - 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. Москва, начало 1913 г.; 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 Бенеславской, Батум, декабрь, 1924; 5, стр. 149)

*Образ жизни* - «Наше безалаберное российское житие, похожее на постоялый 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 тебя. 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 головоулетства, 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. Принимаю жизнь, как первый сон» (Весна)

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 простолюдин не посадит под свое окно кипариса, он посадит только то дерево, которое присуще его снегам и ветру» (5,с.444).

### **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» (Стихотворение «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.

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

мною 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, забытие, 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* - В силу крайней экстравертированности, на протяжении своей короткой жизни Есенин 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 (5, стр. 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 образец в последовании любви к ближнему» (5, стр.35)

*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 насилием. 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»

*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 дамообожяемого 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 «забулдыгой», «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 пущи, 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 1924 году. «Галя, 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, 1924г.(5, с173).

### **Литература**

1. Бельская Л.Л. Песенное слово.-М.: 1990.
2. Нанибина Н.Л. Мастера российского джаза. -М.: 2000.
3. Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин.-М.: 1959.
4. Сергей Есенин. Избранное.-Л.: 1970.
5. Сергей Есенин. Собр. соч. в 3-х томах. т.3- М.: 1970.

### **Задания для семинара**

1. Составить психологические портреты предъявляемых 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.

## **Тема 17. Общие, типологические, индивидуальные особенности восприятия "типа" другим "типом"**

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 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 построения художественного произведения в процессе восприятия.

Значительную роль для понимания личности и творческого стиля художника слова играют средства и факторы текстообразования. Прозаическая строфа является 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» (Г.Я.Солганик. Синтаксическая стилистика, 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 своё слово и по-своему" (В.Кардин. Сюжет для небольшой статьи. - Вопр. лит., 1974, №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 возникает два образа: Бунин и Маяковский. Поместив обе эти фигуры в центре повествования, и тем очертив противоположные полюсы, В.Катаев показал, как в процессе, 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» (В.Катаев. Бесконечность прошлого, бесконечность будущего...- ЛГ от 7/IX-84 г.)

Основной темой повести является тема памяти. Противопоставление названия повести всему содержанию заложено в организацию смысла всего произведения. Это противопоставление представлено с помощью антонимов память/забвенье, помнить/забыть, вспомнил/забыл.

Тема памяти представлена в повести по принципу привативной оппозиции, т.к. 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... (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»(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 "Блеклый венок", а я общую тетрадь, которую вытащил из-за гимнастического пояса с сильно побитой металлической бляхой"»(с.5), «Бунин был дачник столичный, изысканно-интеллигентный, в дорогих летних сандалиях, заграничных носках, в просторной, хорошо выглаженной холщовой рубахе 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...»(с.28), «Сидя на стуле и заложив ногу за ногу, он весьма светски беседовал с папой, одетым почти также, как Бунин, с той лишь разницей, что холщовая рубаха отца была более просторна, застирана и подпоясана крученым

шелковым поясом с махрами, а сандалии были рыночные. дешевые и надеты на босу ногу»(с.134).

В приведенных отрывках возникает 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 выражения. 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!»(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 бессмертный поэт, национальный гений, в разное время носящий разные имена»(с.72), «Теперь - больше сорока лет тому вперед - я перебирал (или

перебираю?) обветшалые листки с ломко-осыпающимися краями, как бы сожженными серной кислотой времени»(с.60).

Особое место среди средств создания образности занимает оксюморон - словосочетание, в котором объединяются слова, несовместимые, с точки зрения логики, по значению. Например: «шуточный дебош»(с.88); «страшный почитатель»(с.11); «со сладким ужасом»(с.55); «забавные безобразия»(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»(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 от на Фонтан тоже поэзия»(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»(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 реальной действительности не является доминирующим во взаимоотношениях людей, в лирическом художественном произведении и оно может оказаться функционально важным, т.к. в нем формируется наличие /отсутствие одного из признаков противопоставления. Рассмотрим прозаические строфы - описания внешности Бунина 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"(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»(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»(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»(с.87).

«Его по-украински темно-карие, несколько женские глаза – красивые и внимательные – смотрели снизу вверх, отчего мне всегда хотелось назвать их «рогатыми»(с.88).

«В углу его крупного, хорошо разработанного рта опытного оратора, эстрадного чтеца с прекрасной артикуляцией и доходчивой дикцией, как всегда, торчал окурок... причем механически двигались туда и сюда энергичные губы и мощный подбородок боксера»(с.88);

«Передо мной... стоял уже почти памятник, во всяком случае на его знаменитом лице лежали чугунные тени хмурого апрельского предвечерия, холодного и сырого» (с.89).

«Взвинченный, веселый, изысканно-вежливый. сверкающий всеми красками своего неповторимого юмора, Маяковский в парижском пуловере, ... с наголо остриженной головой ... победно улыбался» (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 хлебосольством, были скуповаты. По-моему, они даже не держали кухарку, а столовались у соседей, куда иногда за кампанию затаскивали и меня пить чай или ужинать... Тут Бунин, не стесняясь, наваливал мне на тарелку всякой еды... Если же за столом было вино, купленное вскладчину, то Бунин забирал в полное свое распоряжение одну бутылку красного удельного, а остальные - как хотят...»(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...»(с.93).

Катаев в повести размышляет о трагической судьбе великих поэтов; осмысление причин трагического конца обоих 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 характеров двух великих поэтов 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!» (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» (с.44).

**Маяковский:** «Гениально просто, но именно в этом и заключается самая суть поэзии» (с.92).

«Никогда еще не видел я Маяковского таким растерянным, подавленным, дуда девалась его эстрадная хватка, убийственный юмор, осанка полубога, поражающего своих врагов одного за другим неотразимыми остротами, рождающимися мгновенно»(107).

Но картина резко меняется, когда решается вопрос о понимании социальной роли писателя, о его гражданственности. Оба писателя - люди тонкой души, редкого дарования, но один - борец, другой - нет.

В.П.Катаев цитирует отрывок из книги И.А.Бунина "Лица":

«...Писать! Вот о крышах, о калошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроения и течений» (с.119). И это написал автор поразительных по силе и новизне рассказов «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Братья».

О Маяковском В.Катаев пишет, что это был: «Поэт, неустанно боровшийся за освобождение человека от всех видов духовного рабства...» (с.105). Владимир Маяковский воспринимался как памятник еще при жизни: «Мы обращались с ним, как с бронзовым. Уже как с памятником» (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»(с.54)

В произведении "Трава забвения" 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» (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»(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 взгляды прежде теперешним.

Традиционное общеязыковое слово в художественном произведении, получает неожиданные изобразительные возможности, обрывает 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» (наименование на основании возраста), далее - местоимение «он», и следом за этим пишет: «Чехов называл его в шутку господин Букишон» (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» (с.5); «Мой Бунин был мало известен...»(с.17); «... известный своей беспощадной строгостью...»(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»(с.20); «Здесь был весь Бунин с его точностью, лаконизмом, желчностью и ненавистью к дилетантскому искусству»(с.21); «Он остался в России, охваченной для него, беспощадной революцией» (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...»(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»(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» (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» (с.31), «Бунин был невероятно любопытен, и ему нужно было всегда, во всех подробностях знать окружающую его жизнь, видеть все своими беспощадно зоркими глазами» (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» (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 стороны - гражданская несостоятельность.

Если в портретных характеристиках Бунина встречаются пространные описания, то Маяковский описан очень скупо. Однако 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...» (с.87); «...Маяковского – футуриста, новатора, главаря..»(с.89); «Уже знаменитый на весь мир поэт»(с.90); «Взвинченный, веселый, изысканно-вежливый, сверкающий всеми красками неповторимого юмора»(с.91); «Он всегда оставался только человеком - великим художником слова, новатором - революционером с очень сложным характером и нежной, легко ранимой душой»(с.98); «Чугунно шагал по эстраде...»(с.100); «он жаждал революции радостной и

скорой»(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 - 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» (с.21), «Эти стихи Бунин написал, пророчески ощущая приближение страшной для него революции, с которой он не мог примириться до самой своей смерти»(с.26), «Это была настоящая Россия, а не та, которую выдумал Бунин, поддавшийся постыдному страху перед революцией...»(с.48), «Я думаю, в этом страхе перед революцией была главная трагедия Бунина...»(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 свободы... клокотало в горле...

Пусть он вступит в новую жизнь, освобожденный от всех чувств и вещей» (с.77).

## **Литература**

- 1.В.Катаев. Трава забвенья. - Новый мир, 1967, №3. (Все страницы указаны по этому изданию)
- 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.

Задания:

1. Найдите ключевые слова для психотипов В.Маяковского, И.Бунина.
2. Определить психотип автора повести В.Катаева (лирического героя Пчелкина).
3. Перечислить наиболее значимые для вас качества данных типов.

### **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 слоге  
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 особенности творчества  
(литературного, музыкального и изобразительного).**

<b>ип</b>	<b>Цель искусства и творчества</b>	<b>Основные темы</b>	<b>Стилевые особенности творчества</b>
<b>А</b>	«Выставлять жизнь лицом, а не трактовать о жизни", доставлять удовольствие себе и читателям (зрителям, слушателям).	Сюжетные картины, человеческие страсти, глубина и реализм жизни, восторженное чувственное восприятие природы, ее ярких красок	Спонтанная импровизационность подчиняется многократно строгой корректировке, каждая роль «проигрывается» при создании. В музыке отдельные гармонические комплексы — звуковые пятна — важнее общей системы функциональных связей. В живописи- насыщенная цветовая основа, точная линия, внимание к деталям, картины-головоломки
<b>В</b>	Увлечь читателя (зрителя, слушателя), доставить ему удовольствие, описать общество и его нравы во всей полноте, доставить самому автору удовольствие чувственного фантазирования.	Человеческие страсти и пороки, развращенная утонченность, театральность, пересмешничество, декоративность.	Сюжеты наполнены игрой эротических страстей. Авантюризм или интриганство главных героев. Эклектичность музыкального стиля, изменчивость «манеры», стабильность темпоритмической основы, стремление организовать поток чувств рамками ритма. Смелая выразительная угловатость линий, оригинальность замыслов в живописи.
	Создание определенного положения для себя, вскрытие фальши системы ценностей, существующих в обществе, испытывать удовольствие от пребывания в мире фантазии.	Люди, пышнотелые женщины и сильные царственные мужчины, природа, жизнь в ее земной красоте и первозданности, глубина и сила страстей.	Театральность, цинизм в отношении общественных ценностей, подчеркнутое стремление к нестандартности. Эмоциональная выразительность мелодической линии, сценичность, импровизация подчинена чувству формы, богатая галерея картин природы и человеческих страстей. Богатство ярких красок, декоративность, скульптурное величие человеческих форм.
	Искусство для искусства», состязание с обществом, самореализация	Природа сквозь призму личного чувства, внутренняя первобытная сила	Психологичность, сила и извращенность страстей, философствование, преобладание негативных характеристик в оценках

		и символизм изображаемых персонажей, красота и величие человеческих чувств и страстей	героев, скрытая сентиментальность. Сочетание хрупкости и мощи музыкально-выразительных средств, мистический характер образов, гармоническая изысканность и утонченность, синтез музыки и света, синтез гармонии и мелодии. Необычные колористические решения
<b>D</b>	Игра, общение с читателями (зрителями, слушателями) воздействие на них, доставление удовольствия себе и другим, уход от реального мира в творимый самостоятельно.	Эмоциональная и поэтичная природа, философские и живописные поэмы, цари и крестьяне, грешники и святые	Насыщенность символическими образами, «растерзанная сентиментальность», театральность. Гиперболизм страстей. Музыкальная форма задается особенностями темы, гармоническое богатство создает особую импрессионистичность игры настроений, энергий. Мелодия и гармония равнозначны. Свет и тень в едином живописном пространстве.
	Прикладное значение, служит решению жизненно-важных задач, воспитывает и направляет людей.	Исторические картины с символическим идейным содержанием, монументальный реализм, программность и сюжетность полотен.	Философские отступления занимают около половины текста, страсти сильные, но контролируются рассудком, часто вызывают конфликт с морально-этическими принципами, проповедничество. Симфонизм музыкального мышления, драматизм, тяготение к философской содержательности, большое значение имеет тональный план, разработка тем несет в себе содержательную нагрузку. Главное в картине – мысль, картина должна решать этическую проблему, ее пронизывает критический пафос.
	Искусство приобщает к духовно высокому, воспитывает	Былина, легенда, сказание, эпическая природа, человек и природа связаны единым настроением,	Эпичность повествования, интерес к истории, к особенностям быта, поведения, традициям и мифам у разных народов и конкретных личностей. Образная конкретность музы-

		лирический эпос, благоговейное созерцание природы	кального мышления, гармоническое мышление отличается стро-гостью и ясностью, пред-почтение чистых тембров в оркестре, широкое исполь-зование системы лейтмоти-вов. Единство эмоциональ-ного аккорда красок, историческая точность деталей.
<b>Ф</b>	Проникновение путем особого рода познания, творческой интуиции в систему смысла мироздания, игра комбинациями чувств и образов.	Динамика поз, возможности человека и богатство природы, необычное и таинственное.	Стилевое разнообразие, философские отступления, мифологичность, интерес к таинственному, связь со Вселенной. Музыкальная техника подчиняется чувст-ву. Стилевое разнообразие, исследовательский интерес к звуковым и гармоничес-ким возможностям музыкального языка. Музыка достаточно сложна из-за чувственной нюансирован-ности и философского содержательного контекста. Создание разного рода иллюзий восприятия, деко-ративность, частое использование зелено-голубых оттенков.
	Приобщение к смыслу мировой гармонии, поиск своего места в общей системе.	Человек и его внутренний мир, многофигурные композиции, тонкая передача психологических нюансов, красота и гармония форм	Динамичность повествова-ния, чувство формы, преобладание позитивных характеристик в оценках героев, опора на объектив-ность событий. Преоблада-ние мелодического начала, утонченная выразитель-ность звукоизвлечения, «идеал благородной просто-ты», индивидуализация образов, стремление к ти-пизации дей-ствующих лиц, изящество, преобладание музыки над текстом. Чистота и точность линии, классичность и чувствен-ность.
	Раскрывать в людях лучшие стороны и возможности, поиск путей оптимального взаимопонимания	Красота человека и природы, психологизм в портретах, интерес к личностям, обращение к	Динамичность повество-вания, доступность для масс, яркость и выпуклость характеристик, опора на объективность. Преобла-дание мелодического начала, высоко-эмоциональный

		драматической ситуации, взятой из повседневной жизни или из истории	лиризм, раскрытие музыкальных образов в динамике, типичность образов природы и человеческих характеров. Широкое, свободное письмо, теплые цвета.
<b>Н</b>	Будить чувства, мысль, совесть, любовь, возвышаться над житейской обыденностью	Современник в разных пейзажных социальных контекстах, мимолетные настроения, интимно-лирические портреты	Опора на современную реальность, незавершенность, мимолетность бытия. Тонкая поэзия чувств, широкий спектр музыкальных образов, в музыке господствует мелодия, калористичность гармонического мышления, тяготение к красочности в оркестровке, богатство модуляций и отклонений. Музыка и слово важны в равной степени. Импрессионистичность, тонкий изысканный колорит
	Переделать мир, трансформировать людские души, увлекать других в высоты духа и чувств и увлекаться самому	Пейзажи в любое время года, монументально-романтический образ природы, серьезность и сосредоточенность настроений героев, одухотворенность и полнота жизни.	Социальная направленность. Без общего плана, но постепенно прорабатывается каждый кусок текста до идеала. Яркость и доступность музыки, «открытость» чувства, обращенность к широкой аудитории, выражение того или иного внутреннего душевного состояния, обычно соединяется с отображением окружающей действительности. Уравновешенная композиция, гармония светотени и цвета, точное воспроизведение конкретных форм растительного мира и настроений природы, изящество и выразительность фактурного решения.

## Содержание

Тема 1. Введение в психологию искусства.....	
Тема 2. Способности и музыкальное восприятие.....	
Тема 3. Литературные способности.....	
Тема 4 Художественные (изобразительные) способности.....	
Тема 5: Биографический метод в психологии искусства.....	
Тема 6 Основные положения Психокосмологии.....	
Тема 7 Тип А.....	
Тема 8 Тип АВ.....	
Тема 9: Тип В	
Тема 10: Тип С	
Тема 11: Тип CD	
Тема 12: Тип D	
Тема 13: Тип E	
Тема 14: Тип EF.....	
Тема 15: Тип F.....	
Тема 16: Тип G.....	
Тема 17: Тип GH.....	
Тема 18: Тип H.....	
Тема 19. Общие, типологические, индивидуальные особенности восприятия "типа" другим "типом".....	
Контрольное задание.....	
Психологические типы и стилевые характеристики творчества (литературного, музыкального и изобразительного). Сводная таблица.....	

## **Учебное издание**

Артемцева Наталия Георгиевна, канд.психол.н.  
Грекова Татьяна Николаевна, канд.психол.н., доцент  
Нагибина Наталия Львовна, докт.психол.н., профессор

## **Психология искусства: типологический подход**

2-е издание, дополненное и переработанное

## **Учебное пособие**

Компьютерная верстка	Артемцева Н.Г.
Технический редактор	Захаров М. А.
Ответственный за выпуск	Морозов Р.В.

Бумага офсетная. Печать на резографе  
Усл. печ. л. 14. Тираж 50 экз. Заказ 072/12

Редакционно-издательский отдел МГУДТ  
117997, Москва, ул. Садовническая, 33 стр. 1  
Тел./факс (495) 506-72-71  
e-mail: rfrost@yandex.ru

Отпечатано в РИО МГУДТ