

СОЦИОНИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

УДК 159.923.2

Доспехов С. В.

ИГОРЬ ГРАБАРЬ. ОПЫТ ДИАГНОСТИКИ ТИМа МЕТОДОМ КОНТЕНТ-АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ

Проанализирован тип информационного метаболизма живописца, историка и теоретика искусства И. Э. Грабаря. На основе контент-анализа литературных источников с использованием признаков Юнга, признаков Рейнина и информационной модели психики (модели А) показано, что И. Э. Грабарь относился к типу сенсорно-логический экстраверт (СЛЭ).

Ключевые слова: соционика, определение типа информационного метаболизма, психология, психические функции, экстраверсия, интроверсия, признаки Юнга, признаки Рейнина.

1. Введение

Проблема корректного определения типа информационного метаболизма (ТИМ) личности в соционике вызывает оживлённые дискуссии, хотя время, когда её острота уйдёт,



по-видимому, не так уж далеко. Специалистами приложено немало усилий к разработке методик, и они нуждаются в совершенствовании, проверке и необходимом подкреплении фактическими данными. В этом отношении, настоящая статья представляет собой попытку применения одной из методик к исследованию достаточно большого по объёму материала, своего рода её «обкатку». Кроме того, как можно надеяться, она будет интересна знакомым с соционикой читателям в качестве расширенного дополнения на примере конкретной исторической личности к многочисленным описаниям типа сенсорно-логический экстраверт (СЛЭ, Жуков), к которому, по нашему мнению, и относился Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960).

Если говорить о более далёкой временной перспективе, то аргументированно диагностированный ТИМ значимого исторического лица — необходимый этап проверки и уточнения известных в соционике гипотез, касающихся закономерностей групповой динамики развития социума [14, 27]. Хорошее знание особенностей функционирования того или иного ТИМа необходимо и в свете прикладных задач, например, в выработке более дифференцированных и эффективных методик профессиональной ориентации и профессионального обучения.

Очевидно, многим потенциальным читателям настоящей статьи, интересующимся искусством, окажутся не очень близки специальные вопросы, обсуждаемые сравнительно небольшим кругом сторонников соционики. Скорее всего, этой категории читателей будет более интересен не сам по себе конечный результат исследования, а те проекции на ряд актуальных культурологических проблем, которые попутно высвечиваются в ходе диагностики ТИМа. Речь идёт, в первую очередь, о закономерностях соотношения разных сторон творчества и жизни художника: научного, литературного и изобразительного творчества, поведения художника и пространственных характеристик его произведений и т. д. Многие из закономерностей, заметных на примере отдельно взятой личности, аналогичны тем, что могут быть обнаружены на уровне школ, эпох, стилей и т. д.

Предполагается, что эта статья станет первой из серии таких же, посвящённых представителям русской художественной элиты поколения «um 1870¹». Русская культура эпохи рубежа XIX—начала XX веков интересна для культуры сегодняшней, искусство того времени активно изучается с 1960-х годов и хорошо известно не только специалистам. Больше того — на сегодняшний день в массовом восприятии успели сформироваться штампы и стереотипы, и существует потребность взгляда на хорошо известные тексты с новой точки зрения. Культура этого поколения хорошо «отрефлексирована»: почти все его крупные художники оставили достаточно обширное опубликованное литературное наследие, в котором с разных точек зрения отражены одни и те же события.

2. Методика

2.1. Выбор методики

То целостное явление культуры, какое представляет собой каждый крупный художник, имеет сложную природу. Основная и наиболее специфичная часть его творческого наследия неотделима от ряда параллельных текстов, определённым образом его комментирующих, задающих общепринятые векторы его восприятия [19]. Среди этих параллельных текстов есть созданные самим художником — его литературные произведения, чаще всего в жанрах дневников, писем, мемуаров, теоретических выступлений. Собственные слои комментирующих текстов создаются и частью реципиентов, среди которых нередко художники не менее значительные. Этот слой включает в себя высказывания современников о нём и его творчестве, посмертные научные исследования, легенды и анекдоты с неподтверждённой достоверностью, образ данного художника на сцене и экране, установленные монументы и памятные доски и т. д. Коллективный интеллект, не всегда заметно для самого себя, создаёт фигуру явления, в зависимости от того, что он готов от этого явления принять, каким он это явление желает видеть. Действительная картина мотивов и логики поведения реального человека при этом оказывается в большей или меньшей степени искажённой словно бы многократными отражениями в довольно кривых зеркалах. Непроизвольное перенесение, в особенности неопытным, но часто и зрелым художником некоторых черт своей внешности на изображение портретируемого — явление хорошо известное. [16] Нечто похожее наблюдается и в портретах словесных, психологических. Не всегда спасает от этого и сознательная установка на научную объективность; будет кстати заметить, что в этом отношении не являются исключением и высказывания И. Э. Грабаря о своих современниках. Это искажение произвольно по природе; что же говорить об искажениях умышленных, корыстных, конъюнктурных? Так называемый биографический метод диагностики, не интересуясь источниками составления биографий, занимается определением ТИМа именно этого произведения коллективного интеллекта. Если и это имеет определённый смысл, то важно установить и отношение между ТИМом реальной личности и её образа в культуре.

Исходя из вышесказанного, при попытках реконструировать картину поведения исторической личности корректнее иметь дело не столько с опосредованными изложениями событий биографии, сколько с конкретными документами, которые, как правило, и служат основными источниками для научного жизнеописания. При этом нужно исходить из того положения соционики, что для диагностики ТИМа важна **степень осознанности** данной личностью тех или иных аспектов действительности [2]. Об этом позволяет судить речевое поведение человека, и собственные высказывания художника являются наиболее достоверным материалом для диагностики его ТИМа. Мемуары современников подлежат более осто-

¹ Ритмической неравномерности появления на свет «решающих имён» в искусстве и её соотнесённость с циклическим характером его развития было посвящено эссе немецкого искусствоведа В. Пиндера [35]. Связь между неравномерностью рождений выдающихся людей и циклами солнечной активности была доказана с помощью статистических данных Е.С. Виноградовым [10, 11]. 1870—1871 годы были отмечены экстремально высокими показателями солнечной активности; в то же время, 1870 г. находится в центре десятилетнего периода 1865—1875, в течение которого появились на свет основные деятели, близкие центральному для этого поколения русских художников «Миру искусства».

рожному использованию, по крайней мере, с оглядкой на ТИМ автора, если он известен, и полезны в качестве вспомогательного материала, проясняющего «тёмные» места и придающего картине большую объёмность. Наметьте ряд черт изобразительного творчества художника, вероятно, имеющих значение в свете типологического подхода, — скорее, поисковая, проблемная область, одна из целей исследования, достижимая постольку, поскольку в литературных текстах комментируется и живописное творчество.

Если мы остановились на диагностике ТИМа по речи, у нас остаются две основные возможности: возможность **дихотомического** подхода (базис Юнга и признаки Рейнина) и возможность анализа по **модели А**. Можно уверенно утверждать, что подавляющее большинство социоников используют оба подхода, причём работа диагноста представляет собой не последовательное их использование, а своего рода диалог, переключку разных подходов. Наибольшее удовлетворение среднестатистическому диагносту приносит тот результат, на котором эти подходы сойдутся. В соответствии с этой реальной диагностической практикой и предполагаемым самостоятельным восприятием цитированного текста компетентным читателем и построена настоящая статья. Но здесь вступает в силу ещё одна сторона «исторической» диагностики. Чаще всего (в этом отношении Грабарь ещё не самый показательный пример) объём доступного текстового материала таков, что речь может идти скорее не о диагностике по модели А, а о некоей авторской версии реконструкции целой модели по некоему очень небольшому её достоверно проявленному фрагменту. Толкование целостной взаимосвязанной картины поведения данной личности в соответствии с моделью А выступает в таких случаях, скорее, целью диагностики, чем её инструментом. При работе с парными противоположными признаками Рейнина, то есть, в конечном итоге, с непрямыми проявлениями той же модели, увеличивается количество характеристик, которые можно целенаправленно наблюдать в тексте. Причём некоторые из этих непрямых характеристик обнаруживаются в тексте с большей вероятностью, чем диагностически внятные описания поведения, например, по 2-й функции. Поэтому, хотя читатель и заметит в тексте элементы разбора по модели А, основной для настоящего исследования является **методика диагностики ТИМа по речи, предложенная петербургской Рабочей группой по соционике** [23], в основу которой положен именно дихотомический подход. ТИМ диагностируется в соответствии с этой методикой путём проведения контент-анализа текста по ряду из 15-ти парных противоположных (дихотомических) признаков. Критерием проявления того или иного признака служат семантические и лексические особенности, которые стабильно проявляются в высказываниях представителей энного типа. За единицу контент-анализа принимается высказывание, содержащее проявление одного из признаков Рейнина, включая юнговские.

Если отчёт о результатах контент-анализа приведен в настоящей статье полностью, то из разбора по модели А в текст включены только отдельные моменты, предположительно новые для большинства компетентных читателей.

2.2. Методика: состояние и перспективы

Используемая методика существует в самой первой начальной версии и, конечно, включает в себе большие возможности совершенствования и развития. Разумеется, может корректироваться и углубляться само понимание наполнения парных признаков. Кроме того, контент-анализ как метод изучения документов существует в двух видах — количественном и качественном. Проводя количественный контент-анализ, исследователь интересуется частотой появления в тексте известных характеристик содержания. Качественный контент-анализ позволяет сделать вывод даже на основе единственного присутствия или отсутствия определённой характеристики содержания [28]. Анализ текста по признакам Рейнина в принципе может применяться в обоих вариантах. Количественный анализ незаменим при работе с большим объёмом текстов: помимо меньшей трудоёмкости, он обладает большими возможностями в выявлении возможной неравномерности, динамики в проявлении тех или иных признаков. Кроме того, как можно предположить, соотношение эффективности того и другого различно для разных пар признаков, в зависимости от специфики их про-

явления. Например, признак «статика–динамика» равномерно проявляется на всём протяжении текста независимо от его темы и жанра. Поэтому он корректнее выявляется при количественном методе и элементарно адаптируется к машинному подсчёту. Но, надо заметить, есть и ряд признаков, принципиально лучше проявляемых именно при использовании качественного контент-анализа, по причине малой частоты их проявлений в тексте и зависимости этих проявлений от темы и жанра высказывания. Так или иначе, создание в перспективе количественной версии методики может быть актуально.

Необходимым этапом в разработке количественной версии методики является создание достаточно обширной базы текстов, ТИМ авторов которых аргументированно определён качественными методами. Тексты интервью объёмом 7–26 страниц², на материале которых была разработана методика Рабочей группы, не могут составить основу этой базы по причине своего малого объёма. Текстовый материал, привлечённый к настоящему исследованию по методике контент-анализа, достаточно обширен (см. п.2.1.3) и, в совокупности с другими многочисленными литературными произведениями И. Э. Грабаря, может быть использован для разработки количественной версии методики.

Итак, мы будем пользоваться единственно доступными на сегодняшний момент качественными методами. Имея дело с избыточным для целей диагностики материалом и учитывая известную избыточность, заключённую и в самой методике (для диагностики достаточно проследить достоверную выраженность полюса хотя бы в четырёх парах признаков), мы сможем придти к вполне обоснованной версии ТИМа.

2.3. Выбор исследуемых источников

Как показывают предварительные опыты, специфические для ТИМа проявления можно обнаружить в текстах любых жанров. Работая, например, с публицистическими, научными, художественными текстами, мы имеем дело с наиболее существенной частью наследия исторической личности, с тем, благодаря чему её имя и осталось в истории. Но, как можно уверенно предположить, эти тексты довольно ограничены в смысле богатства диагностических проявлений. Обращение к письмам, дневникам и, в некоторой степени, к мемуарам, таит в себе опасность сниженного представления личности с «лягушачьей» точки зрения. Зато диагностика ТИМа по этим текстам наиболее достоверна, за счёт большой близости к обычной «полевой» практике интервью. Письма в наименьшей степени подвергаются литературной обработке и наиболее близки к разговорной речи. В такого рода документах пересекаются житейская и профессиональная стороны жизни. Среди опубликованного литературного наследия И. Э. Грабаря — крупная подборка его писем, изданная в 1974—1983 годах, и мемуарная автобиография, вышедшая в свет в 1937-м г. и переизданная в 2001-м [11]. К этим источникам мы и обратимся в целях исследования. Такой выбор материала тем более оправдан, что в этих текстах нашли в свёрнутом виде отражение идеи, развитые И. Э. Грабарём в его научных и критических произведениях. Из всей подборки писем фактически наше исследование ограничилось письмами 1891—1929 годов [12, 13]. Этого объёма текста (450 страниц), в совокупности с мемуарной автобиографией объёмом в 300 страниц оказалось вполне достаточно для диагностики ТИМа. В ходе исследования были также проанализированы высказывания о Грабаре, содержащиеся в изданных текстах А. Н. Бенуа [5, 6, 7], М. В. Добужинского [15], С. А. Щербатова [34], В. Ф. Булгакова [8], а также размещённые на страничках Интернета заметки Э. А. Белютина [4], В. А. Разумного [24], И. П. Рубана [25].

В ходе исследования также проводилось предварительное прослеживание проявлений таких же или противоположных полюсов признаков в произведениях эпистолярного и мемуарного жанров представителей других ТИМ. К сожалению, этот материал также не может быть представлен в настоящей статье в полной мере.

² При переводе в формат, сопоставимый со средним форматом использованных книг.

2.4. О мере достоверности

Задача написания идеального и абсолютно безошибочного научного текста, разумеется, была бы полной утопией. Корректнее ставить задачу соблюдения определённой пропорции достоверности и ошибок, не уничтожающей основной результат. При написании настоящей статьи её автор руководствовался приоритетами удобства восприятия текста, интересности и новизны материала, включив в неё ряд недостаточно проверенных наблюдений и гипотез. Все они вряд ли могут быть в ближайшее время изложены в каком-то ином месте, но представляют интерес в смысле постепенного накопления материала для обсуждения, отбора и осмысления в перспективе. Жанр соционического портрета одного отдельно взятого представителя известного ТИМа и принципиально вариативный характер типных проявлений позволяют такой подход. Наиболее дискуссионные, на взгляд автора, места отмечены в тексте тремя звёздочками (***)

3. Описание проявлений признаков

Итак, для уверенного суждения о ТИМе необходимо выявление достаточно чёткой поляризации, по крайней мере, в четырёх из следующих шкал:

1. Сенсорика — интуиция;
2. Логика — этика;
3. Экстраверсия — интроверсия;
4. Рациональность — иррациональность;
5. Статика — динамика;
6. Квестимость — деклатимость;
7. Позитивизм — негативизм;
8. Стратегия — тактика;
9. Левые — правые (инволюторы — эволюторы);
10. Конструктивизм — эмотивизм;
11. Беспечность — предусмотрительность;
12. Решительность — рассудительность;
13. Демократизм — аристократизм;
14. Субъективизм — объективизм;
15. Упрямство — уступчивость.

Сенсорно-логический экстраверт, в соответствии с теорией, кроме того, является *иррациональным, статиком, деклатимом, негативистом, стратегом, левым* (инволютором), *конструктивистом, предусмотрительным, решительным, аристократом, субъективистом, уступчивым.*

3.1. Экстраверсия (шкала экстраверсия — интроверсия)

В перспективе для диагностики по паре признаков «экстраверсия—интроверсия» возможна разработка количественных методик. Количественными характеристиками могут служить, предположительно, при анализе массива собственно научных и критических текстов, например, количество и объём трудов, относительное количество монографических тем, упомянутых имён и географических понятий и т. д. В качестве возможных количественных характеристик «экстравертного» текста можно назвать относительное количество слов, характеризующих глобальность подхода — весь, все, везде, повсюду, всевозможный, масса и т. д. В ходе качественного анализа текстов можно выделить ряд законченных по смыслу высказываний, характеризующих выраженную экстравертную установку сознания их автора.

а) Указания на легкость вступления в контакт со многими людьми, в том числе и новыми знакомыми, не погружаясь глубоко в общение с каждым в отдельности.

- *«Я сделал очень хорошую вещь. Пошёл к консулу и при его помощи достал из дирекции даровой билет для осмотра на целый год Palazzo Ducale u Accademia delle Belle Arti. (...) Он очень мил и познакомил меня кой с кем здесь, между прочим, с настоят. пос. церкви*

в Риме архим. Пименом, который меня пригласил в Рим, к себе. Его судьба очень интересна. (...) Я действительно приобрёл знакомых. В первые два дня я ходил везде с одним прусским *Amtsrichter*'ом и прусским лейтенантом. (...) Потом сошёлся с членом Курского окружного суда (...) Наконец, познакомился я ещё с худож. критиком «*Temps*»...³ [12, 52]

б) Примеры инициативного поведения, принятия на себя роли лидера и организатора внешних контактов группы, нередко спонтанное. С точки зрения диагностики важно, что эта роль принималась Грабарём на себя с удовлетворением, по его собственным словам, из «прирождённой слабости к организационной возне и хлопотне» [11, 101].

- «Надо тебе сказать, что я слышу в нашем обществе за величайшего знатока итальянского языка, так как все итальянские разговоры и расспросы в вагонах и в городе, в Casa (тут не говорят иначе) приходятся на мою долю. Нечего и говорить, что главная заслуга в этом приходится на долю моего словарчика, с которым не расстаюсь и который буквально ни разу до сих пор не изменил мне: гениально составлен». ⁴ [12, 55]
- «Из нескольких десятков товарищей-студентов, подражавших мне и всегда меня слушавшихся, удалось сколотить группу энтузиастов музыки Чайковского, активную и шумную. Сидя на галёрке, мы неистово хлопали, крича до потери голоса и без конца вызывая «автора». [11, 77]

Эта сторона поведения Грабаря далеко выходила за пределы бытового уровня, получив большое значение для отечественной культуры. В частности, нередко Грабарь предпринимал активные действия, способствуя известности современных ему художников и получению ими новых заказов:

- «Но главное — это Судейкин. Понимаешь ли, огромный художник, куда угодно за границу не стыдно показать. Я сделал вчера настоящий скандал, ибо его считают «учеником». Он культурнее всех своих преподавателей»⁵. [12, 156]
- «Я сделал ещё одну попытку устроить хоть что-нибудь из вещей Врубеля и, зная, что И. С. Остроухов имеет целую галерею и покупает картины современных русских художников, отправился к нему. (...) Позднее я его всё-таки изловил и всячески ему нахваливал виденные у Врубеля картины, особенно «Сирень». Я говорил, что стыдно допускать, чтобы этот замечательный мастер голодал, когда его мастерская завалена картинами, сделавшими честь любому европейскому мастеру». [11, 142]
- «Кстати, всё время метался, как угорелый, устраивая Жолтовскому грандиозную постройку Коммерческого института»⁶. [12, 242]
- «Моими первыми «скандальными» покупками были вещи Н. С. Гончаровой, которую я уже давно ценил, рекомендуя её одновременно с М. Ф. Ларионовым вниманию коллекционеров»⁷. [11, 259]

с) Сознательный интерес к масштабным, крупным начинаниям, нередко с вовлечением многих других людей. При этом многие его инициативы были связаны с радикальными преобразованиями или даже с известной степенью риска. Характеризующим экстраверта мотивом деятельности зачастую выступало чувство личной ответственности за других людей, за отечественную культуру в целом.

³ Из письма к В.Э. Грабарю от 8 сентября 1895 г. Во время первого заграничного путешествия 1895 г. И.Э. Грабарь посетил, в числе других городов, Венецию. В.Э. Грабарь (1865—1956) — брат И.Э. Грабаря, доктор юридических наук, специалист по международному праву, профессор Юрьевского, Воронежского и Московского университетов.

⁴ Там же И.Э. Грабарь продолжал путешествие по Италии вместе со случайно встреченными попутчиками, «семьей русского доктора из Москвы».

⁵ Из письма к А.Н. Бенуа от 11 ноября 1905 г. А.Н. Бенуа (1870—1960) — русский художник, искусствовед, художественный критик, один из организаторов объединения «Мир искусства». С.Ю. Судейкин (1883—1946) — русский художник.

⁶ Из письма Е.Е. Лансере от 20 мая 1910 г. Е.Е. Лансере (1875—1947) — русский художник, близкий «Миру искусства», племянник А.Н. Бенуа. И.В. Жолтовский (1867—1959) — крупный русский архитектор, представитель неоклассицизма.

⁷ Н.С. Гончарова (1881—1962), М.Ф. Ларионов (1881—1964) — русские художники. С их именами связан следующий, по отношению к «Миру искусства», этап развития русского искусства.

- «В каком угодно деле можно вносить так называемые «вклады»; я очень понимаю, что Влад. Вагнер, который всю жизнь занимается науками, да ещё чуть ли не одним видом пауков, а может быть всего-навсего паразитами этого одного вида пауков, — я понимаю, что он достоин всякого уважения и поощрения, потому что хотя с точки зрения **великого** времени, веков, великих дел и великих людей, он не произвёл никакого переворота и ничего великого не совершил, но он сделал то, что называется **вклад**. *Alle Achtung*⁸ — за это. Но в искусстве можно только большие вещи делать, тут вкладам нет места, потому что наслаждаться вкладиком я не могу, он просто не в состоянии вызвать вибрацию моих эстетических эмоций, — а с точки зрения пользы, привнесения маленькой доли в общую работу — он нуль; в искусстве этого нет».⁹ [12, 131]
 - «Я идти не хочу: не имею ни времени, ни охоты, а главное знаю, что надо чертовски работать и всё перевернуть вверх дном».¹⁰ [12, 277]
 - «Одновременно одна из берлинских русских газет также меня просит дать для неё статью о музеях и искусстве в Советской России, ссылаясь при этом на свою «аполитичность». Может быть, и напишу, но с предисловием, что мы считаем бегство из России в такую минуту, когда культурные люди ей больше всего нужны, — преступлением»¹¹. [13, 49]
 - «Всё гигантское дело научной реставрации памятников архитектуры и живописи в России целиком отдано в мои руки».¹² [13, 38]
 - «...первый среди равных. Все нити сходились к нему, он всех выслушивал, поддерживая и воодушевляя. (...) летал из одного конца Морозовского особняка в другой, во всё входя, со всеми перекидываясь оживлёнными репликами». [8, 122]
- d)** Указания на быстрый темп, характерный для поведения и речи, в частности, написание развёрнутых писем «в один присест», зачастую без черновика, что возможно только при отсутствии характерной для интроверта фазы «пропускания через себя»:
- «Я пишу ровно два часа это письмо, ни разу не передохнув, и совершенно не заметил, как уже третий час пошёл».¹³ [12, 52]

Прямым следствием быстрого темпа деятельности является высокая количественная продуктивность литературного и живописного творчества. Так, по собственной оценке Грабаря, одних только писем, по состоянию на середину 1930-х гг., он написал свыше двух тысяч. Диагностически значима разница, в сравнении с его современниками-интровертами, в стиле работы над картиной. Хорошо известно, насколько долго, по многу сеансов работали над своими произведениями В. А. Серов (ЭСИ) и К. А. Сомов (СЭИ)¹⁴. Как явствует из исследованных текстов, для И. Э. Грабаря было характерно куда более быстрое ведение картины в 1–3, реже в 7–10 сеансов.

e) Сознательная глобальность в выборе тем научных трудов, критических обзоров и т. д. Использованные нами мемуарные и эпистолярные источники позволяют судить о том, что, начиная с ранних выступлений 1890-х годов, инициатива в выборе тем и глобальной постановке проблем полностью принадлежала самому художнику; издатели, как правило, прини-

⁸ «Всё уважение» (нем.)

⁹ Из письма к В.Э. Грабарю от 30 июля 1899 г.

¹⁰ Из письма к А.Н. Бенуа от 13 декабря 1912 г. В 1913 г. И.Э. Грабарь получил предложение занять пост попечителя Третьяковской галереи. Целью задуманной и проведённой Грабарём радикальной реформы музея было приспособление экспозиции к современным требованиям хранения и показа экспонатов массовому зрителю. Под его руководством была произведена пространственная реорганизация экспозиции на основе историко-художественных принципов, составление каталога собрания. Нужно заметить, что необходимость реформы не казалась многим его современникам самоочевидной. Существовала и иная точка зрения, состоявшая в том, что музей имеет мемориальную ценность, и всё в нём должно остаться в том виде, в каком было при П.М. Третьякове. Позиции её сторонников были сильны, и неизбежный конфликт с ними произошёл.

¹¹ Из письма к В.М. Грабарю от 21 февраля 1921 г. В.М. Грабарь (ур. Мещерина) (1892—1959) – жена И.Э. Грабаря.

¹² Из письма к В.Э. Грабарю от 23 ноября 1920 г.

¹³ Из письма к В.Э. Грабарю от 29 августа 1895 г.

¹⁴ В.А. Серов (1865—1911), К.А. Сомов (1869—1939) – русские художники, близкие «Миру искусства».

мали выдвинутые им предложения. «История русского искусства», по своей крупномасштабности, является логичным продолжением ряда ранее написанных произведений.

- «*В течение недели познакомился со всей школой Мане, с его последователями, со всеми оттенками и разветвлениями, со всеми сильными и слабыми проявлениями всевозможных новых исканий, с карикатурами и утрировками, то с искренними, то с фальшивыми кривляниями, и могу по этой части писать много и достаточно серьёзно*»¹⁵. [12, 91]
- «*Я пишу тоже нечто вроде диссертации, большой и, можно сказать, почтенный труд: «История техники в живописи»*».¹⁶ [12, 113]
- «*Я знаю теперь всю историю постепенного разрушения и искажения Москвы и имею огромный материал, позволяющий мне видеть разные здания во всех фазах цветения и разрушения*».¹⁷ [12, 225]
- «*Для меня совершенно ясно, история Венецианской живописи est à refaire*».¹⁸ [12, 271]
- «*Я приступил к целой серии статей, под общим заголовком «Искусство в Советской России», из которых «I. Сквозь рижское окошко», уже написана и на днях появится. Это впечатления от кучи немецких книг и кое-какие общие положения. Вторая будет о выставке барбизонцев, третья о выставках Третьяковской галереи, затем об иконной выставке, потом об Эрмитаже, Русском музее, о реставрационных работах и т. д.»*¹⁹ [13, 47]

f) Сознательная установка на популярность произведений, например, «Истории русского искусства», их доступность как можно более широкому кругу публики, не в ущерб строгой научности:

- «*Первоначально я имел в виду популярную историю, но потом мне стало ясно, что очень популярной, т. е. для очень широких кругов не может быть книга, состоящая из девяти томов. А делать ни то, ни сё не стоит, поэтому надо давать очень научную сделанную вещь, но только поднесённую под изящным соусом. К сожалению, мои сотрудники по дпетровской эпохе оказались весьма основательными тяжеловозами...*»²⁰ [12, 260]

g) ***Обилие в исследованных текстах «контрастных» эпитетов. Как в мемуарах, так и в переписке И. Э. Грабаря, такие эпитеты, как *чудовищный, жестоко, пропасть, фантастически, смертельно, огорошивающий* и т. д., встречаются в большом количестве и разнообразии. Во всех исследованных текстах выявлено 55 различных слов из этого ряда, в общей сложности, употреблённых 186 раз. В то же время, на глаз заметно, что степень насыщенности текстов контрастными эпитетами меняется со временем, возрастая в написанном в 1910—1930-х годах, что, по-видимому, отражает некие общие тенденции развития языка.

3.2. Сенсорика (шкала сенсорика — интуиция)

Количественная оценка выраженности того или иного полюса шкалы в данном случае не должна вызвать каких-либо принципиальных затруднений. Она заключается в составлении частотного словаря автора и подсчёте относительного количества слов, характеризующих содержание информационных аспектов сенсорики и интуиции. Возможные трудности носят технический характер: уточнение содержания аспектов, необходимость создания собственных шкал для текстов, созданных в разное время и в пределах различных культур. В

¹⁵ Из письма к Д.Н. Кардовскому от 15 мая 1897 г. Д.Н. Кардовский (1866—1943) – русский художник. Жил и учился, как и И.Э. Грабарь, в Мюнхене с 1896 по 1900 гг., с перерывами. Э. Мане – французский художник, вокруг которого в 1860-х гг. группировались молодые художники, будущие импрессионисты.

¹⁶ Из письма к В.Э. Грабарю от 26 ноября 1898 г. Труд, о котором идёт речь, не был завершён.

¹⁷ Из письма к А.Н. Бенуа от 23 ноября 1908 г. Письмо написано в разгар увлечённой работы над главами о московском классицизме в составе «Истории русского искусства». Роль Грабаря, кроме написания введения и многих разделов издания, заключалась в определении общей концепции и составлении подробной структуры издания, привлечении авторов, подборе иллюстративного материала.

¹⁸ Должна быть написана заново (фр.) Из письма к А.Н. Бенуа от 26 октября 1912 г. В это время И.Э. Грабарь находился под впечатлением от недавней поездки в Венецию и Виченцу.

¹⁹ Из письма В.М. Грабарь от 10 февраля 1921 г.

²⁰ Из письма Н.Н. Врангелю. Август 1911 г. Заключительное предложение указывает на то, что существовал и противоположный подход.

ходе качественного анализа текстов можно выделить ряд законченных по смыслу высказываний, в совокупности характеризующих более уверенное и сложное поведение их автора по сенсорным аспектам информации при несомненном доминировании в сознании аспекта *экстравертной сенсорики*.

3.2.1. Форма, цвет, качество, пространство

а) Указания на передачу внешних визуальных качеств предметов окружающего мира — формы, цвета, освещённости, фактуры, как на самоценную задачу при создании картины. Насколько можно судить по мемуарной автобиографии, осознание художником высокой самостоятельной ценности внешних качеств наступило ещё при первых детских живописных опытах. Надо сказать, это бывает далеко не всегда: достаточно многие дети, учась рисовать, не сразу приобретают вкус к работе с натуры, до какого-то момента рассматривая её как необходимую для овладения профессией, но менее интересную по отношению к изображению «от себя», по воображению.²¹ Для совсем юного Грабаря было характерно как раз обратное:

- *«В таком роде я написал несколько картинок, но чувствовал, что все они выходят неизмеримо хуже портретов и этюдов с натуры, ибо все они писаны «от себя».* [11, 49]
- *«Я с наслаждением писал с натуры «портрет».* [11, 41]
- *«Я вскоре так навострился копировать, что мои копии нельзя было отличить от оригиналов даже со стороны технической, отчего я ещё больше затосковал по работе с натуры. У меня было четыре возможности работать с натуры в стенах лицея: писать из окон, писать портреты окружающих, ставить себе натюрморты и сочинять сцены из жизни и быта лицея, списывая детали с натуры. Всё это я и делал».*²² [11, 42]

Если говорить о стадии серьёзного профессионального образования, то показательное отношение к учебным заданиям-штудиям, в которых принцип самостоятельной ценности визуальной формы проявляется наиболее концентрированно. Представители самых разных соционических типов способны успешно освоить эту часть учебной программы, но, как правило, именно представители типов СЛЭ и ЛСИ подходят к освоению, например, академического рисунка, творчески, с увлечением. Не был исключением из этой тенденции и Грабарь, о чём свидетельствует весьма подробное обсуждение в переписке и мемуарной автобиографии различных систем и методов обучения. Наиболее способные представители СЛЭ или ЛСИ быстро перерастают своего педагога и стремятся перейти к самообучению: для этого хватает и способности к экспертной оценке формы предмета, и самодисциплины, и заинтересованности задачей. Хорошо известен эпизод 1900 г., когда Грабарь, намеренно отбросив образную сторону изображения, заинтересовался задачей добиться полной иллюзии реальности:

- *«Писал я в величину натуры, с таким расчётом, чтобы на расстоянии нельзя было отличить, где натура, а где холст. Писал с редким воодушевлением и достиг желаемого. Собака была приучена стоять смирно, чего мы добились путём долгой тренировки и при помощи вкусной кормёжки. На следующий день я позвал всю школу, задрапировав предвзвешенно одной и той же материей как холст, так и натуру ко времени прихода учеников. Эффект получился полный: собака не дрогнула в течение двух-трёх минут, и никто не мог узнать, где натура, а где живопись».*²³ [11, 133].

В своём повествовании о годах овладения профессией Грабарь говорит об известной своей «зависимости» от натуры, указывающей на консервативный характер работы сенсорной функции, возможно, связанный с её акцептным программным положением в модели А:

- *«Кардовский безошибочно рисовал от себя лошадей, собак, сбрую, складки одежды — всё, что ему было нужно для задуманной темы, чем повергал меня в немалое уныние, так как этой редкой способности у меня не было».* [11, 125].

²¹ Именно так происходило творческое развитие, например, А.Н. Бенуа и М.В. Добужинского (ЛСЭ), по их собственным воспоминаниям.

²² В отрывке отметим признаки интровертной логики – причинно-следственная связь, структура (четыре возможности) – см. п. 2.3

²³ Речь идёт о картине «Дама с собакой», 1899.

- *«Но я находил себя исключительно только в работах, исполненных непосредственно с натуры — в натюрмортах и портретах».*²⁴ [11, 136]

Такая природная особенность в значительной степени определила абсолютное преобладание в творчестве художника на протяжении всей его жизни наиболее «конкретных» жанров живописи — пейзажа, натюрморта и портрета. Это представляется неслучайным в контексте данной пары признаков, в особенности на фоне больших возможностей выбора стилей и жанров, которые предоставляла художнику его поколения культурная ситуация рубежа 19-го и 20-го веков.

Несомненно, живописное творчество Грабаря 1900-х годов неотделимо от определявшего стиль эпохи символизма, интересовавшегося именно скрытой, потаённой стороной явления. Для большей объективности оценки выраженности сенсорного полюса данной шкалы, из многих комментариев Грабаря к собственным произведениям приведём то, которое относится к одной из самых символистских его картин:

- *«Случайно проходя вечером по Фонтанке мимо электрической станции, я был поражён неожиданно открывшейся передо мной картиной: на фоне дымчатых облаков и редких тёмно-синих провалов чистого неба, с горящей одиноко звёздочкой, вздымались кверху четыре гигантские трубы заслонявшие, вместе с вырывающимися откуда-то клубами дыма, всё здание станции; клубящийся дым был залит ослепительным светом электрических фонарей и придавал нечто фантастическое всей картине».* [11, 162]

***С программным положением *сенсорики* в модели ИМ, вероятно, связана и ярко выраженная живописная, в противоположность графической, специфика творчества художника. Рассматривая немногочисленные и неровные по качеству ранние графические опыты, — рисунки в журнале «Шут», иллюстрации к повести Н. В. Гоголя «Шинель» — нетрудно заметить, что внимание художника было сосредоточено на объёме объекта и красочном пятне, но не на контуре. Среди упомянутых произведений наиболее совершенны именно те, в которых художник использует выразительные возможности сплошной заливки.

Занятия лепкой, Грабарь, напротив, воспринимал как родственные академическому рисунку и живописи и занимался ею эпизодически, но охотно:

- *«Я, кроме того, лепил все кости и мышцы, пока до того не одолел их, что мог с закрытыми глазами вылепить любую из них».*²⁵ [11, 113]

б) Указания на способность к тонкому различению оттенков качества предмета в различных сенсорных модальностях (см. также п. 3.2.4). В литературных произведениях Грабаря хорошо проявлено, что среди предметов окружающего мира его наибольший интерес и симпатии неизменно вызывали именно богатые цветовыми градациями и переливами, в противоположность окрашенным локально. В параллели к этому находятся и предпочтения Грабаря в произведениях других живописцев, и хорошо известные формальные особенности его собственного живописного языка, на который несомненное влияние оказали достижения французского импрессионизма. Богатство цветовых градаций сочетается в картинах Грабаря с фактурным пастозным наложением краски. Выраженность этой особенности с определённой цикличностью менялась в течение всей его жизни, достигнув максимума в 1900-х годах.

- *«Живописи в соборе нет, т. к. всё мозаика, которой я терпеть не могу, потому что это, во-первых, фокусничество и ремесло и всегда коверкает оригинал и упрощает массу переходов и оттенков, а во-вторых, это же копия».*²⁶ [12, 58]
- *«В природе творилось что-то необычайное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник — праздник лазоревого неба, жемчужных берёз, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу. (...) Я обомлел от открывшегося передо мной*

²⁴ Летом 1900 г. Грабарь арендовал дом, выстроенный для себя «сверххудожником» и «сверхчеловеком» Дифенбахом в деревне Дорфен близ Вольфратхаузена.

²⁵ В 1896 г. И.Э. Грабарь приступил к занятиям в частной студии А. Ашбе в Мюнхене.

²⁶ Из письма к В.Э. Грабарю от 17 сентября 1895 г. Речь идёт о соборе Св.Петра в Риме. Негативизм – см. п.

зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликанья²⁷ всех цветов радуги, объединённых голубой эмалью неба. [11, 189].

- «Иней сверкал бриллиантовыми кружевами на бирюзовой эмали неба». [11, 178].
- «На счастье, выглянуло солнце, и я впервые познал красоту бесконечных бирюзово-сиреневых переливов на снегу». [11, 179].
- «Увлекало сочетание белого дома с белым небом и белым снегом при тёмных деревьях». [11, 189].
- «Выйдя утром в сад, я был восхищён видом массы флоксов в утренней росе, сверкавшей на солнце всеми цветами радуги». [11, 220]
- «Мраморное море нежных тонов, архипелаг сапфировый. И кроме того, такое разнообразие красок в течение дня, что просто хочется когда-нибудь на год приехать сюда, чтобы только писать картины». ²⁸ [12, 232]
- «Мраморное море всё же ничто в сравнении с архипелагом. Это чистый сапфир. Совершенное красочное безумие». ²⁹ [12, 232]
- «Это какая-то непреложная, убедительнейшая правда, и в то же время, радующая феерия. (...) Сплошь самоцветные камни, но дивно сгармонированные и являющиеся в его руках послушными элементами картины, вовсе при этом не кажущейся ни яркой, ни пёстрой, а только божественно наблюдённым куском природы». ³⁰ [13, 88]
- «Я пошёл только для того, чтобы увидеть цветистых птиц, но пока удалось найти только попугаев, феноменально, прямо какими-то анилинами окрашенных, изумительно красиво — хоть становись и сейчас пиши». ³¹ [13, 92]

с) Указания на высокую требовательность художника к качеству предметов, материалов, рабочего пространства, необходимых в процессе создания картины. Не жалея времени, средств и сил, он с заметным удовольствием добивался должного, нередко прибегая к довольно сложным манипуляциям с пространством:

- «Я всё время присматривал себе atelier для вещей, которые начал. Холстов 5, и всё порядочных размеров: по полтора, да по два метра, да по метру. (...) Наконец, как это всегда бывает, нашёл atelier там, где меньше всего ожидал: под носом. (...) действительно, громадное: с огромными двойными окнами, боковыми и верхними, с кухней, с двумя комнатами — великолепно». [12, 105]
- «Я с тем и снял загородную мастерскую, чтобы, удалившись из города, испытать силы на воздухе. Мастерская была огромная, светлая, с прекрасными хорами, помещалась во втором этаже и соединялась с двумя комнатами для жилья. Внизу было ещё несколько комнат». [11, 136]
- «Я начал бывать у него [Грабаря] на Васильевском острове, где он имел отличную студию в доме Дервиза». [15, 191]
- «Но тогда — увы! Должно быть, прощай навсегда моя мечта купить себе усадьбу. А у меня по ней отчаянная тоска. Я бы там и не таких ещё вещей наделал». ³² [12, 161]
- «Вслед за тем я соорудил у себя в мастерской, достаточно для этого помещительной, всю обстановку переговоров по прямому проводу: три стены совнаркомовского коридора, используя в качестве окна моё собственное окно; дверь на торцовой стене, для чего перенёс сюда дверь моей мастерской; большой диван красного дерева 40-х годов, такой, какой стоял здесь до 1922 года; стол красного дерева с картой военных действий

²⁷ И.Э. Грабарь вспоминает зиму 1904 года, проведённую в имении Мещериных Дугино. Примечательна характеристика зрительного образа через слуховой. В текстах имеется и ряд других подобных характеристик (напр. «В солнечный день в ажурной тени на снегу я видел целые оркестровые симфонии красок и форм, которые меня уже давно манили». [11, 190]). Кроме того, общий на глаз заметный высокий уровень представленности в текстах звуковой модальности, успешность Грабаря в литературной деятельности, изучении иностранных языков, музыке заставляют предположить у него наличие способности к синестезии.

²⁸ Из письма к В.Э. Грабарю от 22 мая/4 июня 1909 г.

²⁹ Из письма к В.Э. Грабарю от 23 мая 1909 г.

³⁰ Из письма к В.М. Грабарю от 18 января 1924 г. Речь идёт о посещении выставки Ренуара в Нью-Йорке.

³¹ Речь идёт о посещении зоопарка во время поездки в Нью-Йорк в 1924 г. Из письма к В.М. Грабарю от 20 января 1924 г.

³² Из письма к В.Э. Грабарю от 22 мая 1905 г. В это время И.Э. Грабарь жил в усадьбе Мещериных в Дугино.

на нём и стаканом чая, аппарат Бодо, построенный мною по модели Политехнического музея». ³³ [11, 320]

Из приведённых здесь высказываний можно составить представление о достаточно большом размере **личного** пространства художника, контроль над которым необходим для комфортного самочувствия.

***Нетрудно увидеть параллель между большой величиной личного пространства и предпочтением достаточно большого пространства в картине. Думается, именно в этом заключалась ещё одна весомая причина того, что Грабарь почти не проявил себя в графических жанрах, в прикладной области, как правило, связанных малым форматом книги, открытки и пр. Задача, хотя бы близкая к графической, неизменно вызывала психологическое напряжение или разочарование:

- «К тому же технические приёмы рисования в юмористических журналах были мне не по душе, вызывая органическое отвращение. Рисунки пером надо было делать на особо подготовленной литографской кальке специальной литографской тушью. По этой скользкой кальке и трудно и противно было водить пером, скользившим, дававшим то пропуски в контуре, то кляксы». ³⁴ [11, 65]
- «Только медленно, путём долгих и упорных исканий, период первоначальных неудач сменился уверенностью: тут впервые я сознательно попробовал применить завещанный мне П. И. Чайковским его метод «высизживания» — «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Сидел, сидел и в конце концов высидел». ³⁵ [11, 174]

d) Указания на уверенность в собственной внешности и способность постоянно поддерживать её в образцовом состоянии:

- «Грабарь был таким же здоровяком, каким остался и впоследствии...» [15, 164]
- «...и по наружности своей он был такой же здоровяк и крепыш с лоснящейся круглой головой, круглым носом, с крепко сидящим пенсне и круглым подбородком» [15, 198].

Вообще говоря, характеристики персонажей через внешность традиционны для литературного текста; произведения мемуарного жанра не являются исключением, и обнаружить убедительную разницу в характере или развёрнутости таких описаний в текстах сенсорных или интуитивных не удалось. Примечательно, что в мемуарах современников Грабаря не встречаются его характеристики через предпочитаемый им стиль одежды. Насколько позволяют судить его собственные высказывания, а также иконографические источники, не будучи предметом специальной заботы, этот стиль был достаточно нейтрален, но и разнообразен, соответствуя конкретной ситуации.

e) Заметное на глаз малое количество характерных для речи интуитивного ряда слов и оборотов речи, в обилии и разнообразии имеющихся, например, в текстах А. Н. Бенуа (ИЭЭ). Речь идёт, в первую очередь, о метафорах, а также о лексике, указывающей на неопределённость качеств предмета или вымышленную, фантастическую, сказочную реальность: что-то, нечто, как бы, какой-то, какой-нибудь, казаться, ирреальный, сказочный, завораживающий и т. д.

3.2.2. Доминирование, агрессивность

a) Наличие в исследованных текстах достаточного количества примеров (7 в «Моей жизни» и 9 в исследованной части переписки), характеризующих способность И. Э. Грабаря адекватно оценивать силовые возможности того или иного человека, эффективно оказывать

³³ Речь идёт о работе над картиной «Ленин у прямого провода», 1929—1934.

³⁴ Речь идёт о работе в петербургских юмористических журналах в 1890-1891 гг. Десятью годами позже тем же самым пришлось заниматься М.В. Добужинскому (ЛСЭ): «Хотя злободневные темы были самые плоские, меня занимало выдумывать общую страничную композицию и упражняться в чистоте штриха. Приходилось рисовать литографской тушью, острым пером на тонкой кальке, и это требовало большой аккуратности. Потом я стал изобретать и новую технику: брал литографский карандаш, подкладывал под кальку разные шероховатые поверхности и проч. Некоторые рисунки были довольно живы и орнаментальны». [15, 176]

³⁵ В 1903 г. И.Э.Грабарь по заказу Общины Св. Евгении выполнил серию открыток с видами Северной Двины.

волевой нажим и сопротивляться таковому со стороны других, выдерживать длительное состояние спора или конфликта и твёрдо отстаивать свою точку зрения. По-видимому, именно эту психологическую особенность личности И. Э. Грабаря имел в виду кн. С. А. Щербатов³⁶, говоря о его «крутом и капризном нраве».

- «Несмотря на то, что во всей этой компании были ребята старше меня, я почему-то безапелляционно командовал отрядом, затевая игры и руководя ими». ³⁷ [11, 19]
- «Я ненавижу его от всей души, но обнаруживать этого не смел; он был классом старше, выше ростом и много сильнее меня». [11, 31]
- «Я скорее воинственного, нежели мирного склада человек, но честное слово, на месте Шуры я бы не выходил, а написал злую статью, благо, тема бесподобная». ³⁸ [12, 243]
- «Я был у «Союзников» во время устройства выставки по своей официальной обязанности, о чём уже успел рассказать Шуру. Так как я кусаюсь, то на меня наседали очень деликатно и больше намёками, но зато на другой день жестоко досталось там же нашему приятелю А. П. Ланговому, на беду человеку деликатному и мягкому. На него нагло напали, повысив голос, и вели себя до непристойности вызывающе». ³⁹ [12, 304]
- «Но я бы поставил ему, во всяком случае, ультиматум». ⁴⁰ [12, 309]
- «Горячка. Ежеминутно лезет на стену [...] Не вытерпишь, наорёшь вдвое против его же оранья...» ⁴¹ [13, 98]
- «А сегодня наконец говорил со мной по телефону собственник (в течение 5 лет уже) моих двух картин, украденных или вообще исчезнувших со штеренберговской выставки. Перепродавцы [...] до того перетрусили от моего грозного окрика и твёрдого (сознаюсь уж — на словах только и чтобы припугнуть и добиться толку) намерения возбудить дело через прокурора, что заплакали в жилет ему, и он объявил мне, что вернёт мне обе вещи, раз я ничего не получил за них». ⁴² [13, 194]
- «Чего-чего, а упорства у меня хоть отбавляй». [11, 304]

Насколько ценным и незаменимым оказалось это психологическое качество И. Э. Грабаря в столь сложное для судеб русского культурного наследия время, каким были 1918–1960 годы, в литературе советского периода проявлено лишь в отдельных намёках. «Недаром приходится ему попадать, при всей его трезвости и зрячести, в трудные и даже опасные положения», — писал В. Ф. Булгаков⁴³. [8, 141]. С большей наглядностью происходившее в 1950-х годах характеризуют воспоминания Э. А. Белютина:

- «Никогда не поступался своими убеждениями, и прежде всего профессиональными. И спорил. Спорил со всеми — независимо от должности собеседника, его партийного или административного веса, пренебрегая всякими, такими привычными для его современников мерами предосторожности.
- Первые послевоенные годы. Грабарь — директор Института истории искусств Академии наук СССР. Его заместитель «по науке» — только что окончивший университет секретарь факультетского партбюро — на очередном собрании сотрудников развертывает целую программу научной работы всего института. Вернее — начинает развертывать. И — взрыв Игоря Эммануиловича: «У вас еще нет научного опыта, молодой человек!» Спокойное возражение заместителя должно было послужить серьезным предупреждением для приближавшегося к своему 80-летию Игоря Эммануиловича: «Но у

³⁶ С.А. Щербатов (1875—1962) — князь, живописец, коллекционер, домовладелец, меценат.

³⁷ Воспоминание относится к восьмилетнему возрасту.

³⁸ Из письма к Е.Е. Лансеру от 20 мая 1910 г. Группа членов «Союза русских художников» выразила порицание по поводу статьи А.Н. Бенуа в «Речи» о выставках «Союза», в котором он сам состоял членом. 30 апреля 1910 г. А.Н. Бенуа заявил о своем выходе из организации.

³⁹ Из письма к А.Н. Бенуа от 2 января 1915 г. Речь идёт о 12-й выставке «Союза русских художников», открытой в Москве в конце декабря 1914 г. А.П. Ланговой (1857—1939) — врач, профессор Московского университета, гласный Городской думы, коллекционер, член Совета Третьяковской галереи с 1913 г.

⁴⁰ Из письма к А.П. Ланговому от 19 августа 1915 г. Речь идёт о конфликте с С.А. Щербатовым, являвшимся членом Совета Третьяковской галереи.

⁴¹ Из письма к В.М. Грабарю от 10 февраля 1924 г. Характеристика И.И. Трояновского, вместе с Грабарём принимавшего участие в устройстве выставки русских художников в Нью-Йорке.

⁴² Из письма к В.М. Грабарю от 13 марта 1929 г.

⁴³ В.Ф. Булгаков (1886—1966) — литератор, музейный деятель, секретарь Л.Н. Толстого, заведующий домом-музеем Л.Н. Толстого в Москве (1916—1923).

вас, к сожалению, нет партийного билета!» Грабарь в полном смысле слова сорвался с места: «И не будет! То же самое говорили обо мне еще Ленину, и Ленин ответил, что Грабарь и без вашего партийного билета остается Грабарем! Это вы можете понять?!»⁴⁴ [4]

б) Указания на восприятие Грабарём волевых возможностей человека как показателя его художественной одарённости:

- «Тут я впервые познакомился с его «системой». Система состояла главным образом в «сбивании спеси». Приходит человек, окончивший Московское училище, и Павел Петрович вмиг доказывает ему, что он ровно ничего не умеет и должен учиться сначала. В этой негативной стороне и заключался смысл «системы». Это было очень нужно и полезно, но, конечно, далеко не достаточно, хотя и наиболее очевидно и убедительно».⁴⁵ [11, 94]
- «Я каждый раз отвечаю одно и то же: если есть опасность, что дарование заглухнет, значит, яркого дарования нет; лучше всего ничего не предпринимать и вовсе не помогать, ибо, если есть подлинная страсть, её ничем не заглушить, и она скорее разгорится от помехи, чем от помощи, — лучше поэтому мешать, чем помогать». [11, 322]

в) Примеры использования военно-силовой лексики для характеристики художественного процесса:

- Передвижники «в ряде выставочных боёв 70-х годов наголову разбили все группировки художников, объединившихся под флагом «академической выставки» [...] Отдельные рассеянные отряды последних ещё кое-как держались [...] Реформа Академии 1893 года была для них ударом, от которого они не могли оправиться [...] Этим завершился разгром академизма [...] Было ясно, что надвигалась новая сила». [11, 116–117]

г) Указания на осознанность и важное значение конкурентного, соревновательного аспекта художественного процесса. Общественное признание, успех у компетентной публики и коллег-лекционеров, авторитет среди коллег рассматривались Грабарём как существенные показатели степени одарённости художника и весомые мотивы собственной деятельности.

- «Слава моя росла не по дням, а по часам».
- «Весь лицей сбегался смотреть на него, и потом все ещё долго ходили им любоваться. Успех был головокружительный». [11, 43]

Уровень собственного мастерства и общественного признания, «заказанный» самому себе И. Э. Грабарём в ранний период творческой деятельности, в конце 1890-х — начале 1900-х годов был неограниченно высок:

- «Übermensch»⁴⁶ его заворожил, до него Грабарю было далеко, но к его образу тянулись его мечты, и моральная сторона от этого гипноза страдала»,
- — замечает кн. С. А. Щербатов [34, 77]. Сходную характеристику «крайне тщеславного» Грабаря рубежа 1890—1900 гг. мы встречаем в мемуарах А. Н. Бенуа [6, 355]. Эти суждения имели под собой реальные основания, о чём позволяют судить высказывания самого Грабаря:
- «Либо я должен совершенно ясно чувствовать себя и свои создания жизнеспособными и правоспособными с точки зрения этернитета, либо брошу всё и буду вбивать учёбу в разные жаждущие головы».
- Я занимаюсь скульптурой, которой с следующего года придётся особенно много себя посвящать, а ещё через год займусь архитектурой: по-моему, сии три сестры должны быть неразлучны, тогда они чего-нибудь стоят: каждая отдельно редко завладевает умом и сердцем. Так было в эпоху сверхчеловеков Перикла, Фидия, Мирона, Поликлета;

⁴⁴ Конечно же, так мог поступить только экстраверт. См. п. 3.1. Первая отрицательная реакция на некое новое явление – диагностически значимое проявление негативизма. См. п. 3.7. Э.Л. Белютин (р. 1925) – русский художник и теоретик искусства, представитель неофициального авангардного искусства в СССР.

⁴⁵ Речь идёт о педагогической системе П.П. Чистякова. П.П. Чистяков (1832—1919) – русский живописец, педагог, профессор Академии Художеств (с 1872 г.) Негативизм – см. п. 3.7.

⁴⁶ Сверхчеловек (нем.).

*меньше гораздо, но в этом же роде было в дни Леонардо и Микеланджело. В 20-м веке, мне кажется, будет то же. Поживём, увидим».*⁴⁷ [12, 131]

3.2.3. Искусство как материальная ценность

а) Значительное количество примеров, указывающих на осознанную, уверенную и заинтересованную ориентацию в стоимости предметов или труда как эквиваленте их конкретных материальных качеств. В мемуарной автобиографии имеется 32 указания на материальную выгоду, упоминания конкретных денежных сумм гонораров и затрат художников, цен на антиквариат и т. п. В исследованной части опубликованной переписки выявлено 130 высказываний на эти темы. Впрочем, такие оценки имеются, например, и в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа, но, как правило, соседствуют с указаниями на комфорт, удобства как результат применения денег. В текстах И. Э. Грабаря мы встречаем уверенные и максимально высокие (в данной хорошо известной ему ситуации) оценки в денежном эквиваленте творческой продукции, в том числе и собственной. Он уверенно распоряжался денежными ресурсами, всегда хорошо зная, как их можно заработать, и прилагал к этому активные усилия.

- *«Я принялся рьяно за перо, бумагу и карандаш и в два дня уплатил один солидный долг, накопившийся за месяц экзаменов, и кроме того, остался излишек, который и пошёл моментально на обозрение и на ознакомление с питерскими окрестностями. После этого опять засел на несколько дней и... снова стал обозревать».*⁴⁸ [12, 25].
- *«Марксу очень понравилось, и он даже против обыкновения уступил на этот раз: сначала хотел дать по 5 р. за две в таком же роде и по 2 р. 50 за две совсем крошечные, потом согласился заплатить за две по 7 и за другие по три. За рисунок, конечно, постоянная такса 25 р., так что в несколько дней заработал 45 р.»*⁴⁹ [12, 27].
- *«Впрочем, у нас есть мысль, то есть мысль-то моя, и приводить её в исполнение придётся мне — мысль такая: нанять квартирку и жить в ней вчетвером — 4 университетских художника. Мне придётся играть роль хозяйки, так как я один имею возможность затратить рублей 100–150 на первое обзаведение мебелью и кухонными принадлежностями».*⁵⁰ [12, 40]
- *«Моментально обратился туда-сюда. Лучшее всего вышло с «Космополисом». Редактор его где-то в литер. общ. заикнулся, что у него будет статья Грабаря о том-то, а на другой день получил письмо, не может ли он переуступить меня другому. Это от Собко. Письмо он мне переслал. Советует ставить внушительные условия. Я их поставил. Тем временем пишу. Встаю по-прежнему в 4 ч. и до 9 пишу и пишу — инда пальцы сводит. Рассчитываю в ноябре получить рублей 500 за статью и одновременно делаю всё, чтобы в декабре поспеть на конкурс в Моск. общ. поощр. Если подвезёт, получу ещё 500 р. Тогда жив курилка. От всех этих бед энергии у меня, кажется, ещё прибавилось».*⁵¹ [12, 112]
- *«Надо Вам сказать, что за эти несколько дней я много передумал и надумал очень грандиозный проект, который решил предложить Ашбе и осуществить на следующий год. Мы нанимаем два громадных atelier рядом, или, ещё лучше, покупаем в Schwabing'e зем-*

⁴⁷ Из письма к В.Э. Грабарю от 30 июля 1899 г. Этернитет – от лат. Aeternitas – вечность, бессмертие. Ср. фр. éternité.

⁴⁸ Из письма к В.Э. Грабарю от 13 июля 1891 г. В то время И.Э. Грабарь учился на юридическом факультете Петербургского университета.

⁴⁹ Из письма к В.Э. Грабарю от 24 июля 1891 г. А.Ф. Маркс (1838—1904) – русский книготорговец и издатель, в т.ч. журнала «Нива», в котором с 1891 г. сотрудничал И.Э. Грабарь.

⁵⁰ Из письма к В.Э. Грабарю от 17 октября 1894 г. И.Э. Грабарь только что был принят в Высшее Художественное училище при Академии Художеств.

⁵¹ Из письма к Д.Н. Кардовскому от 16 октября 1898 г. В этот момент Грабарь прервал свои договорные отношения с «Нивой» и остался без гарантированного источника дохода. Н.П. Собко (1851—1906) – историк искусства, редактор журнала «Искусство и художественная промышленность» в 1898—1899, 1902 гг. «Cosmopolis» -- петербургский журнал (1897—98). Решительность – см. п. 3.12.

лю и строим два atelier...»⁵² [12, 125]

- «И всё же три проданные вещи дали мне уже почти 2000 р. Между тем, всё время торгуют и другие, но я не уступаю никому. Цены у меня очень большие, т. к. сразу в первый день открытия уже составил себе репутацию и, следовательно, мог себя ценить и дорого». ⁵³ [12, 139]
- «Я вызвал к жизни одно громадное предприятие, которое уже осуществилось. (...) Есть уже громадные деньги, которые вложены в дело. (...) О грабарёвском предприятии говорят все художественные кружки Петербурга». ⁵⁴ [9, 139]
- «гонорар может вылиться в сумму, которая превратит меня в собственника крупного состояния». ⁵⁵ [12, 236]
- «Если бы мне удалось сделать что-нибудь не слишком легковесное, за что было бы не очень стыдно перед Европой, то я легко нашёл бы московского толстосума-издателя и выпустил бы по-русски и по-французски с такой роскошью — гелиографюрами, трёхцветками etc., — какой Palladio, Veronese и Zelotti заслуживают». ⁵⁶ [12, 271]
- «1000 руб., конечно, невысокая цена на «Венецианский праздник». Но если ты рассчитываешь получить 2000 р. в Москве на выставке, то мой совет подождать. А я должен Тебе сказать, что сделал всё, чтобы поднять на неё цену, и москвичам прокричал о ней что было мочи, почему и полагаю, что меньше 2000 р. назначать Тебе не следовало». ⁵⁷ [12, 289]
- «Лично я потерял целое состояние — не трудовое, а денежное». ⁵⁸ [12, 306]
- «Рерих перебрался из Швеции в Лондон, написал чёртову гибель вещей, сделал там выставку, имел сногшибательный успех, и картины у него берут нарасхват. Он целое состояние нажил». ⁵⁹ [13, 44]

Также в текстах имеются указания на полную осознанность Грабарём «вечного» драматического конфликта между искусством и материальным благополучием, ситуации «выбора», в которой оказывается художник:

- «Грабарь самым комическим, серьёзным образом приписывал огромное значение именно богемному настроению нашей жизни; начитавшись о мизерной жизни в биографиях художников, он усматривал в этом хороший тон для профессиональных артистов». ⁶⁰ [34, 92]
- «Ах, как бы мне хотелось быть богатым только на 6–7 лет, то есть как богатым — иметь 100–150 руб. в месяц. Я не сидел бы в Петербурге, я учился бы здесь, в Италии, в Париже, Лондоне у Вистлера, в Мадриде у Веласкеса». ⁶¹ [12, 56]

⁵² Из письма к Д.Н. Кардовскому от 26 мая 1899 г. Речь идёт о намерении Грабаря организовать, совместно с Явленским и Кардовским, собственную школу. А.Г. Явленский (1867–1941) – живописец, после 1896 г. жил в Германии. Один из основателей художественных объединений «Новая ассоциация художников» и «Синий всадник». Частое употребление слов, описывающих процесс мышления, является диагностическим признаком интровертной логики. См. п. 3.3.

⁵³ Из письма к В.Э. Грабарю от 14 марта 1902 г. Речь идёт о выставке «Мира искусства» в Петербурге 9 марта—21 апреля 1902 г.

⁵⁴ Из письма к В.Э. Грабарю от 14 марта 1902 г. Речь идёт о выставке «Современное искусство». Экстраверсия – см. п. 3.1.

⁵⁵ Из письма к В.Э. Грабарю от 28 июля 1909 г. Речь идёт о заказе на проектирование и строительство земской больницы в имении Захарьиных близ станции Химки под Москвой.

⁵⁶ Из письма к А.Н. Бенуа от 26 октября 1912 г. Андреа Палладио (ди Пьетро Монаро) (1508—1580) – итальянский архитектор и теоретик архитектуры. П. Веронезе (1528—1588), Дж. Зелотти (1526—1578) – итальянские живописцы.

⁵⁷ Из письма к А.Н. Бенуа от 20 апреля 1913 г.

⁵⁸ Из письма к Е.Е. Лансере от 14 июня 1915 г. Во время антинемецких погромов 27 мая 1915 г. пострадало издательство Кнебея, где хранились материалы ко всем готовившимся изданиям Грабаря. Погибло около 200 картин и более 2000 негативов, многие из которых Грабарь изготовил на свои средства. По его собственным словам, издание «Истории русского искусства» обходилась ему до 8 тысяч в год». [12, 237]

⁵⁹ Из письма к В.М. Грабарь от 30 января 1921 г.

⁶⁰ Из воспоминаний С.А. Щербатова о совместной с И.Э. Грабарём поездке в Париж в 1900 г. Стремление придерживаться в поведении групповых норм является диагностическим признаком аристократизма. См. п. 3.13.

⁶¹ Из письма В.Э. Грабарю от 17 сентября 1895 г.

- «Удивительный Вы человек, т. е. вот до чего удивительный! «Я нахожу, что гораздо веселее бедствовать и быть свободным писателем, нежели получать шесть тысяч и быть преподавателем рисования...» Ах, как я Вас понимаю!»⁶² [12, 84].

В условиях капиталистической России начала 20-го века Грабарь был материально довольно успешным человеком. Приехав в Петербург с «сорока с чем-то рублями в кармане «на первое обзаведение», в 1912 г. он купил большой участок земли, намереваясь строить на нём и затем расписывать виллу в «Zuzino — duntorno di Mosca»⁶³. Но, что характерно, этим планам было не суждено осуществиться, в значительной степени потому, что огромных личных расходов и времени потребовали издание «Истории русского искусства» и попечительство в Третьяковской галерее.

3.2.4. Здоровье, комфорт

а) Относительная совокупная бедность исследованных текстов информацией о еде, быте, обстановке жилища, по сравнению с мемуарным жанром в целом, и в частности, с текстами его современников А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского. Во всём тексте «Моей жизни» имеется всего 8 соответствующих единиц контент-анализа, в исследованной части переписки — 32.

б) Указания на фоновый характер представленности в сознании вопросов собственного самочувствия, физического комфорта, автоматический характер соответствующего поведения. Так, в описаниях еды нетрудно заметить некоторый акцент на обильности, размерах и т. д. при меньшем внимании к конкретным подробностям; в то же время тексты позволяют судить о довольно тонкой способности к различению вкусовых оттенков, присущих их автору.

- «В прошлом году я познакомился с Митервуцером. Теперь он приехал сюда и, когда увидел меня, то весьма обязательно и чрезвычайно предупредительно прибавил: «Как же, как же, замечательно блины кушаете». Жена его тоже воскликнула: «Ach Sie haben so viel Blini gegessen!»⁶⁴ «Не слишком лестно»⁶⁵. [12, 33]
- «И действительно, если бы меня спросили, что вы делали главным образом в Риге, я бы, не колеблясь, ответил: «ел». Ел утром, днём, вечером и в промежутках. Ты хорошо меня с этой стороны знаешь, — я «жрец» великий, как говорила про меня покойница Анна Петровна, но в Риге я сам на себя дивился: куда только всё это уходило».⁶⁶ [13, 54]
- «Шаляпину пододвинули стол с целой кадкой свежего саломедрону, помидоров, корня укропа (который у нас выбрасывают, а в Италии обожают), чесноку и т. д. Он снял пиджак и жилетку и занялся приготовлением. Получилось действительно нечто совершенно изумительное. Такого салата в жизни не ел. Потом, конечно, знаменитые бифштексы вершка в 1½ толщины, тающие во рту, как сметана. Шаляпин привёз с собой огромный дорожный чемодан, в котором оказалось 5 больших бутылок Кианти».⁶⁷ [13, 127]
- «Голова велел немедленно отставить уже заказанную программу вин и начал сам выбирать, многозначительно, однако, прибавив, что на Рейне самыми лучшими винами угощают только действительных знатоков. Все марки, которые он выбирал, были так себе, наконец, он выбрал две и просил налить в 2 бокала себе и мне. «Которое, по-

⁶² Из письма А.А. Луговому от 21 февраля 1897 г. А.А. Луговой (Тихонов) (1853—1914) – русский писатель, редактор журнала «Нива» в 1895—1897 гг., друг И.Э. Грабаря.

⁶³ Зюзино около Москвы (ит.). Грабарь в тот момент находился под впечатлением от недавно совершённой поездки в Италию. О большом «личном пространстве» – см. комм.

⁶⁴ «Ах, Вы так много блинов съели!» (нем.)

⁶⁵ Из письма В.Э. Грабарю от 17 марта 1892 г.

⁶⁶ Из письма к В.Э. Грабарю от 18 апреля 1921 г. Грабарь в это время находился в качестве специалиста по художественным вопросам в Риге в составе делегации РСФСР на переговорах с Польшей о прекращении войны.

⁶⁷ Из письма к В.М. Грабарю от 13 апреля 1924 г. Грабарь в это время находился в Нью-Йорке с выставкой русских художников. Кианти – сухое красное довольно крепкое столовое вино, производимое в Тосканской области Италии. 1.5 вершка равняется 6.7 см.

вашему?», — лукаво подмигивая, спрашивает. Натурально, выбрал без колебаний и экзамен выдержал». ⁶⁸ [13, 198]:



- «Через несколько дней по приезде я почувствовал себя довольно отвратительно, появилась удивительная слабость, вечером оказалось 39 ½ градусов жара, я всё-таки выдержал характер, не принимал ничего, даже хины, и всё время шатался с утра до ночи. Тогда стало болеть горло, потом открылся такой возмутительный кашель, что две ночи я не мог лежать, а то ещё хуже становилось, и просто сидел на кровати. Верно, это от того, что я вздумал с открытыми окнами спать. Но я заупрямился и решил клин клином вышибить. Окно продолжал не закрывать, повернулся к нему прямо головой так, чтобы последняя была почти на подоконнике. Стало ещё хуже, а я ещё упорнее; насилу ноги волочу и всё-таки шатаюсь по целым дням и вечерам...» ⁶⁹. [12, 90]
- «В четверг у нас был vernissage. Во время устройства выставки я, должно быть, схватил лёгкую простуду, и только благодаря отчаянной, непрерывной и нервной работе не замечал её. Вечером после вернисажа у нас был товарищеский обед. Я вернулся домой часов в 11 вечера домой и почувствовал сильный жар». ⁷⁰ [12, 178]

3.2.5. История, возможности, прогнозы

а) Указания на приоритетную значимость для Грабаря текущего момента времени, перенос оценки текущего момента на некоторую временную перспективу.

- «И также не всегда разбираюсь в том, что именно лучше всего сделать в данный момент, какое из двух или трёх возможных решений предпочесть...» ⁷¹. [13, 99]
- «Уж если когда-нибудь что-нибудь можно будет сделать, то только теперь и только в России». ⁷² [13, 319]
- «Не знаю, как дальше, — но сейчас момент для искусства таков, какого ещё не бывало у нас, и надо этот момент использовать всюю. Программы и перспективы такие, что дух захватывает». ⁷³ [13, 19]

Как администратору, Грабарю был свойственен хорошо выраженный «сенсорный» стиль управления с недостаточным умением учитывать долгосрочную перспективу. Так, С. А. Щербатов возложил вину за неудачу «Современного искусства» на Грабаря, который

- «допустил огромный и вполне для нас неожиданный перерасход, так как, не считаясь (...) с утверждёнными сметами и ассигнованным бюджетом на год, он, «ловя момент», расширял в качестве администратора заказы художникам (...) принципа «лови мо-

⁶⁸ Из письма к В.М. Грабарю от 25 марта 1929 года. Грабарь в это время находился в Кёльне с выставкой русских икон.

⁶⁹ Из письма к Д.Н. Кардовскому от 15 (27) мая 1897 г.

⁷⁰ Из письма к Э.И. Грабарю от 26 февраля 1906 г. Решительность – см. п. 3.12

⁷¹ Из письма к В.М. Грабарю от 10 февраля 1924 г.

⁷² Из письма к В.Э. Грабарю от 27 марта 1917 г.

⁷³ Из письма к В.Э. Грабарю от 1 августа 1918 г.

мент» держались все, обратив в «момент» то, что в их же интересах могло и должно ствовало растянуться на годы».⁷⁴ [35, 185]

б) Указания на отсутствие интереса к абстрактным теоретическим построениям, к философии в целом; признаки «некритического интереса» к информации об эволюции, истории явления. В изученных текстах прослеживается тенденция, в рамках которой, с точки зрения Грабаря, происходило деление на интересную и неинтересную информации, составляющие наполнение интуитивных аспектов. В письмах он неоднократно признаётся в отсутствии интереса к философии, что ни в коем случае не означало, впрочем, невежества:

- *«Когда я кончил восемь классов и поступил в университет, то на первом курсе знал уже по философии то, что проходили на третьем, так как Грингмут умел зажигать соревнование и подвигать на углублённое чтение».*⁷⁵ [11, 47]
- *«В университет я пришёл уже с достаточным запасом сведений по истории философии. Получив начатки её на уроках Грингмута, я расширил и углубил их чтением книг, которые брал у Новгородцева, лучшего философа в среде московского студенчества. На первом курсе я прочёл от доски до доски всю «Эстетику» Гегеля и одолел «Капитал» Маркса».* [11, 67]

В то же время, Грабарь игнорировал многие философские и мистические искания своих современников, представляющие собой значительную сторону культуры эпохи модерна. На наш взгляд, именно с сенсорно-логической спецификой интеллекта, а не с завистью [33] связана ограниченная оценка значения литературно-философской части первого «Мира искусства»:

- *«Решающую роль в падении «Мира искусства» как выставочной организации сыграло недовольство не только москвичей, но и петербуржцев явным перевесом в журнале интересов литературно-философских над чисто художественными, над искусством изобразительным, который обозначился уже давно и который означал в глазах художников захват власти Философова над Дягилевым».* [11, 174]
- *«Но так как это уже философия, а я терпеть её не могу...».*⁷⁶ [12, 274]

Но если хотя бы в той же философии появлялся элемент эволюции, развития, то степень интереса становилась гораздо выше.

- *«Но всё же это была история, а не теория, не догма и не философия, чего было достаточно, чтобы я предпочитал его лекции дорновским».*⁷⁷ [11, 67]
- *«Но меня и тогда захватывала скорее история политических учений, эволюция человеческой мысли, нежели проникновение в теоретические глубины сложных философских систем».* [11, 67]
- *«Вообще я с увлечением слушал всех историков и все лекции, хоть сколько-нибудь затрагивавшие историю. Так, история римского права меня волновала более, чем догма».* [11, 68]

⁷⁴ Этому не противоречит то, что пишет об этом эпизоде сам И.Э. Грабарь: *«К сожалению, точек над *i* поставлено не было, и в общем увлечении, не будучи слишком практичными и не обладая коммерческими талантами, мы создали предприятие недостаточно жизнеспособное и, прежде всего, далёкое от принципа хотя бы частичной самоокупаемости».* [11, 168] *«Щербатов и фон Мекк потратили на «Современное искусство» изрядную сумму денег и почти ничего не вернули назад, ибо не было получено ни одного заказа на обстановку, и не только целые комнаты, но и отдельные стулья не были заказаны. Ввиду этого, они решили организовать расширенный комитет по дальнейшему ведению дела и изменению его структуры и установок. В комитет вошли всё те же лица, что и раньше, но не стало ответственного руководства, и предприятие распалось».* [11, 172] Так или иначе, Грабарь констатирует, что в 1903 г. со Щербатовым у него *«временно прекратились дипломатические сношения».* [11, 175]

⁷⁵ В.А. Грингмут (1851—1907) – педагог Катковского лицея, в 1900-х гг. журналист, редактор «Московских ведомостей». См. п. 3.3.3.

⁷⁶ Из письма к С.К. Маковскому от 3 декабря 1912 г. С.К. Маковский (1877–1962) – поэт, художественный критик, основатель и редактор журнала «Аполлон», сын художника К.Е. Маковского.

⁷⁷ В.В. Ефимов и Л.Б. Дорн – профессора Петербургского университета. В.В. Ефимов, *«плохой лектор и учёный невысокого ранга»*, читал на юридическом факультете курс внешней истории римского права. Л.Б. Дорн, *«лектор неважный, но человек со значительным научным багажом, чем Ефимов»*, читал курс догмы римского права.

- «*Меня филологи считали своим, и я действительно прослушал курс историко-филологического факультета значительно полнее и добросовестнее, чем юридическое*». [11, 69]
- «*Я никогда раньше не подозревал, что эти скучные с виду старые бумаги, послужные списки, кляузы, метрики, прошения и резолюции на них таят в себе столь ценный и, главное, столь увлекательный материал. Вкусив от этого архивного яда, я был навсегда им отравлен*». [11, 166]
- «*Я вернулся как в угаре от массы истиннейших открытий. Всю историю древнерусской живописи приходится переделывать*».⁷⁸ [13, 21]

с) Наличие в текстах «переводов», когда понятие, относящееся к одному из интуитивных аспектов, характеризуется, называется и объясняется с помощью более удобных понятий из программной экстравертной сенсорики или творческой интровертной логики. Передки случаи, когда, оценивая значимость исторических открытий или прогнозируя, Грабарь переводит высказывание в плоскость экстравертно-сенсорных задач «завоевания пространства» или причинно-следственных отношений.

- «*И вот, благодаря этому, в каких-нибудь три года — да и того нет — удалось совершить такие огорошивающие научно-художественные открытия, что мою «Историю Русск. Искусства» уже надо всю переделывать. На севере уже сделано почти всё, остаётся Киевская Русь, Галиция, Буковина и восточная часть Польши с Белоруссией. Вот когда это будет сделано, то можно будет сказать, что мы кое-что знаем. И тогда останется двинуться в Малую Азию и Италию да на Балканский полуостров*».⁷⁹ [13, 39]
- «*Теперь самое главное срок. Я именно рассчитывал на август. Это ведь больше четверти года! Александр Македонский в четверть года покорил всю Азию, а Наполеон — Европу*».⁸⁰ [12, 245]
- «*А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы всё же чувствуются. Лучшее средство — если не постигнуть, то хотя бы почувствовать ход истории — аналогии и параллели*».⁸¹ [12, 192]
- «*...ничто меня так не подстёгивает, как целина и нетронутость материала и темы*».⁸² [12, 215]

d) В то же время, в исследованных текстах есть немало попыток оценить и перспективу развития ситуации, и возможности того или иного человека или явления. В них не так легко отделить оценку потенциала и прогноз от оценки качества объекта на текущий момент, распознавания и достраивания структуры или выражения мнения, общего для некоей группы. Как свидетельствуют мемуары С. А. Щербатова и М. В. Добужинского, И. П. Рубана, И. Э. Грабарь проявлял себя в качестве успешного педагога. Много работая в жанре монографии и занимаясь редактированием монографий других авторов, он активно вводил в практику внимательное отношение к индивидуально-психологическим истокам творчества художника. Вкупе с интересом и любопытством вообще ко всему новому, это отвечает сложившимся в соционике представлениям о работе ролевой интуиции возможностей.

- «*Кланяется Тебе Щербиновский, который усердно работает и по-прежнему с большим увлечением и с ещё большим успехом. В Москве я его ещё не совсем понимал, хотя чувствовал, что он не из дюжинных людей. Теперь я его хорошо знаю. Помяни моё слово, что он блеснёт так, как блеснул Куинджи, и потом заглохнет. Это огромный талант*».⁸³ [12, 32]

⁷⁸ Из письма к В.Э. Грабарю от 1 августа 1918 г. Речь идёт о поездке И.Э. Грабаря во Владимир и Боголюбово, где в это время началась организованная им расчистка циклов фресок и икон Рублёва.

⁷⁹ Из письма к В.Э. Грабарю от 23 ноября 1920 г. Экстраверсия – см. п. 3.1.

⁸⁰ Из письма к С.П. Яремичу от 20 мая 1910 г. С.П. Яремич (1869—1939) – русский художник, историк искусства, коллекционер, музейный деятель. Член объединения «Мир искусства».

⁸¹ Из письма к А.Н. Бенуа от 21 января 1907 г.

⁸² Из письма к А.Н. Бенуа от 18 июня 1908 г.

⁸³ Из письма к В.Э. Грабарю от 20 января 1892 г. Д.А. Щербиновский – живописец. В мемуарах Грабарь признаёт, что в последующем «он обманул надежды друзей и поклонников».

- «Теперь я думаю, что он не забудется и натворит много чудес, притом будет их творить очень долго. Это огромный талант». ⁸⁴ [12, 36]
- «Всё это было талантливо, интересно и для Петербурга невиданно, почему имело большой успех в академических кругах. Щербиновский был единодушно признан самым ярким талантом Академии 1893–1894 годов, от него ожидали необычайного в будущем». [11, 98]
- «Теперь посылаю статейку о берлинских художниках. Кажется, будет интересно, потому что то, что я пишу, совершенная terra incognita в России, и про это никто не слышал, кроме десятка-другого художников». ⁸⁵ [12, 73]
- «хорошее собрание муляжей — самая насущнейшая потребность нашего времени — времени, когда действительно начинает — ей богу, я в это верю! — шевелиться миллионная масса, до этого совершенно дремавшая». ⁸⁶ [12, 276]
- «Я откровенно и дружески высказал ему своё мнение, прибавив, что в его рисунках ясно вижу, кроме подражательности, и черты собственного, персонального стиля, пока ещё трудно определяемые, но могущие путём упорной работы развиться в большое искусство». ⁸⁷ [11, 152]
- «Я был, оказывается, прав, когда утверждал в России, что, по всем признакам, в Америке должна быть архитектура. Она есть, в то время как её нигде в Европе нет». ⁸⁸ [13, 85]
- «Григорьев был уверен, что выставка обречена на провал. Он чудовищно ошибся, как я, впрочем, и предсказывал». ⁸⁹ [13, 181]

Как известно, большой и неподдельный интерес к истории искусства не только привёл Грабаря к профессиональным занятиям в этой области, но и позволил добиться в ней **мирового** признания. Связанные с ней занятия намного уменьшали количество времени, которое художник мог уделять собственному живописному творчеству:

- «Целых пять лет, с 1909-го по 1914-й год, я не дотронулся до кисти, находясь во власти пера». [11, 231]

Уход на годы в область суггестивной функции или даже её выбор в качестве профессионального занятия — явление не такое уж редкое. История искусства — благодатная сфера деятельности, в том смысле, что, занимаясь ею, человек неизбежно соприкасается с информацией по обоим альтернативным друг другу аспектам. Вследствие этого, он получает возможность повышать свою компетентность в области относительно слабого аспекта, опираясь на «костыль» сильной функции. Грабарь стремился понять историю, опираясь на «вехи» изменяющейся формы:

- «Но самое главное, чтобы получилась не коллекция биографий и картин, т. е. не Иловайский, а была бы эволюция форм, исследование о движении идей и воплощении их в новые и новые всё формы, и главное, о возникновении одних форм из других». ⁹⁰ [12, 261]

Историк искусства — представитель *интуитивного* типа, наоборот, стремится лучше разобраться в формах, опираясь на лучшее понимание времени их происхождения.

(окончание следует)

Л и т е р а т у р а :

1. Аугустиновичюте А. Соционика. Т. 1. Введение. — М.—СПб. Terra Fantastica, 1998.
2. Аугустиновичюте А. Теория признаков Рейнина. // Соционика, ментология и психология личности. — 1998. — №№ 1(16)–6(21).

⁸⁴ Из письма к В.Э. Грабарю от 20 марта 1893 г.

⁸⁵ Из письма к А.А. Луговому от 6 июня 1896 г.

⁸⁶ Из письма к А.Н. Бенуа от 13 декабря 1912 г. Речь идёт о Музее изящных искусств в Москве.

⁸⁷ В 1902 г. М.В. Добужинский попросил И.Э. Грабаря «устроить несколько проб в «Мир искусства». По мнению последнего, в тот момент они «отличались дряблостью штриха, неуверенностью линии, случайностью композиции и отсутствием того мастерства, которое одно убеждает и покоряет в графике». Негативизм — см. п. 3.7.

⁸⁸ Из письма к В.М. Грабарю от 15 января 1924 г. Речь идёт о первых впечатлениях от Нью-Йорка.

⁸⁹ Из письма к В.М. Грабарю от 14 февраля 1929 г. Речь идёт о выставке икон в Берлине 1929 г.

⁹⁰ Из письма к Н.Н. Врангелю. Август 1911 г. Д.И. Иловайский (1835—1920) — историк, автор «Истории России» и «официальных» учебников по истории для средних учебных заведений, переизданных около 40 раз.

3. Ароцкер Л. Е., Войнов В. К. Об использовании лингвистической статистики для установления авторства анонимного текста. /Криминалистика и судебная экспертиза, вып. 3. — Киев. 1966.
4. Белютин Э. А. Лазаревский почерк. / www. moskovam. ru
5. Александр Бенуа. Мои воспоминания. Том первый. — М. «Наука», 1990.
6. Александр Бенуа. Мои воспоминания. Том второй. — М. «Наука», 1990.
7. Александр Бенуа размышляет. — М. «Советский художник», 1968.
8. Булгаков В. Ф. Встречи с художниками. — Л. «Художник РСФСР», 1969.
9. Виноградов Е. С. Колебания рождаемости одарённых людей в 11-летнем солнечном цикле. //Психологический журнал. — Т. 11. — 1990. — № 2. — С. 142–144.
10. Виноградов Е. С. О физических факторах интеллекта. //Вопросы психологии. // — 1989. — № 6. — С. 108–114.
11. Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. / Сост., вступительная статья и комментарии В. М. Володарского. — М.: «Республика». 2001.
12. Игорь Грабарь. Письма 1891–1917. / Сост., введение и комментарии Л. В. Андреева, Т. П. Каждан — М. «Наука». 1974.
13. Игорь Грабарь. Письма 1917–1941. / Сост., введение и комментарии Н. А. Евсиной, Т. П. Каждан — М. «Наука». 1977.
14. Гуленко В. В. Квадральные ценности. Психологические корни социального неравенства. // Соционика, ментология и психология личности. — 2000. — № 2(29). — С. 13–27.
15. Добужинский М. В. Воспоминания. — М. «Наука». 1987.
16. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. — М. 1922.
17. Кочубеева Л. А., Мальская Е. Н., Миронов В. В., Стоялова М. Л., Доспехов С. В., Ковалёва А. Ю., Киселёва Л. В., Ерыкалина Е. Г. Новое в семантике рациональных аспектов. //Менеджмент и кадры: психология управления, соционика и социология. — 2005. — № 4(28). — С. 36–42.
18. Кочубеева Л. А., Стоялова М. Л. Применение проективной рисуночной методики «Несуществующее животное» для определения ТИМа. // Соционика, ментология и психология личности. — 2002. — № 6(45).
19. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. // Труды по знаковым системам. — № 6. — Тарту, 1979.
20. Маслов С. Ю. Асимметрия познавательных механизмов и её следствия. //Семиотика и информатика. Сборник научных статей. Выпуск 20. — ВИНТИ, М, 1983.
21. Петров В. М. Количественные методы в искусствоведении. Выпуск 1. Пространство и время художественного мира. — М. «Смысл». 2000.
22. Петров В. М. Социокультурная динамика и функции интеллигенции. //Русская интеллигенция. История и судьба. — М. 1999. С. 90—108.
23. Рабочая группа по соционике при лаборатории междисциплинарных исследований ИБПЧ (Санкт-Петербург). Методика типирования по признакам Рейнниа с применением контент-анализа. // Соционика, ментология и психология личности. — 2004. — № 1. — С. 26–41.
24. Разумный В. А. Игорь Эммануилович Грабарь. / <http://razumny.boom.ru>
25. Рубан И. П. Годы учения. / <http://www.ruban.ru>
26. Рейнин Г. Р. Соционика. Типология. Малые группы. — СПб. «Образование, культура». 2005.
27. Савченко С. В. Квадры. Идеология квадр. Время квадр. //Соционика, ментология и психология личности. — 2000. — № 2(29). — С. 28–35.
28. Седых Р. К. Информационный психоанализ. Соционика как метапсихология. — М. НПП «Менатеп-траст». 1994.
29. Семёнов В. Е. Метод изучения документов в социально-психологических исследованиях. Учебное пособие. — Л. ЛГУ. 1983.
30. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. /Сост., вступ. статья и примечания Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. — М. «Искусство». 1970.
31. Удалова Е., Бескова Л. Уроки соционики, или самое главное, чему нас не научили в школе. — М., «Астрель», 2003.
32. Филатова Е. С. Личность в зеркале соционики. — СПб, Б&К, 2001.
33. Шестаков В. П. Искусство и мир в «Мире искусства». — М. «Славянский диалог», 1998.
34. Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. / Сост., подгот. текста, комментарии Т. А. Дудиной, Н. В. Рейн. Послесл. Т. А. Дудиной. — М. «Согласие», 2000.
35. Pinder W. Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas. — Berlin, 1926.

Статья поступила в редакцию 01.11.2005 г.