

## Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Эвдемонистический подход к катарсису трагического в живописи



ЕРМОЛАЕВА М.В., ЛУБОВСКИЙ Д.В. ЭВДЕМОНИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К КАТАРСИСУ ТРАГИЧЕСКОГО В ЖИВОПИСИ

English version: [Ermolaeva M.V., Lubovskii D.V. Eudemonistic approach to the catharsis of tragic in painting](#)

Московский государственный психолого-педагогический университет, Москва, Россия  
Психологический институт Российской академии образования, Москва, Россия

[Сведения об авторах](#)  
[Литература](#)  
[Ссылка для цитирования](#)

Проанализировано явление катарсиса, возникающее при восприятии трагического в искусстве. Опираясь на эвдемонистическое понимание катарсиса и проследив культурно-исторические аспекты проблемы, авторы показывают, что катарсис как эстетическое и психологическое явление возник в Античности для облегчения принятия необходимости умирания Я для возрождения в новой жизни, и лишь позднее был интерпретирован Аристотелем как духовное очищение. Анализ современных интерпретаций катарсиса показывает, что их основой становится эвдемонистический подход. Принимая за основу культурно-исторический подход в психологии искусства, авторы на примере экспрессионистической живописи и ее ранних истоков (М.Грюневальд, Э.Мунк, Э.Шиле, П.Пикассо) подробно анализируют катарсис, возникающий при восприятии трагических произведений живописи. Показано, что эвдемонистический подход к сущности катарсиса позволяет осуществить рефлексии тех сложных чувств, которые вызывают живописные произведения, изображающие страх безысходности и отчаяния. Восприятие трагедии в произведении живописи ставит перед зрителем вопрос «Во имя чего?». Психологические функции катарсиса трагического для зрителя – принятие неизбежного, принятие личной ответственности за творимое в мире зло, поиск смысла, борьба с отчаянием, сопротивление хаосу, злу и разрушению. Авторы показывают, что трагическое в искусстве, в том числе живописи, создает эстетическое пространство, проникающее в жизненное пространство зрителя и создающее возможность расширения смыслового горизонта и духовного обновления. В эстетическом пространстве трагического произведения живописи частные обстоятельства жизни человека амплифицируются, обретая общечеловеческий смысл и ценностное измерение.

**Ключевые слова:** катарсис, эвдемонистическая трактовка, трагическое в искусстве, экспрессионизм, вовлечение в художественное пространство, поиск смысла

Феномен катарсиса стал предметом эстетических исследований еще в Античности. Его природа многоаспектна, благодаря чему он открыт для изучения многими гуманитарными науками, в том числе психологией. Целью данного исследования является анализ эстетического катарсиса и его значения для развития личности субъекта художественного восприятия. Предметом анализа

выступает катарсис трагического. За пределами исследования остается катарсис смешного, катарсис обыденного, столь часто обсуждаемые в литературоведении [Бугарчева, 2011; Переяслова, 2012]. Принципиальная новизна данного исследования заключается в том, что психологическое содержание и значение катарсиса трагического раскрывается в ходе анализа шедевров живописи, изображающих крик ужаса («Изенгеймский алтарь» Матиаса Грюневальда, «Крик» Эдварда Мунка и «Герника» Пабло Пикассо), в то время как подавляющее большинство исследований катарсиса выполнены на материале литературных и драматургических произведений. Возможность и необходимость переноса этого понятия в область живописи диктуется анализом трудов Л.С.Выготского, который впервые выдвинул гипотезу о применимости понятия катарсиса к разным видам искусства и считал, что именно этот термин выражает центральное для эстетической реакции событие [Выготский, 1968]. Человек в соответствии с масштабом своей личности при встрече с духовно близким ему произведением искусства переживает катарсис в какой-то особой ипостаси (его эмоциональный рисунок и личностный смысл всякий раз уникальны), поскольку этот феномен предстает как вечно обновляющийся в своей многозначности и неопределенности.

## **Гедонистическая и эвдемонистическая трактовка катарсиса**

Явление катарсиса, по утверждению А.Ф.Лосева, восходит к древнегреческим дионисийским мистериальным практикам, которые позволяли людям принять неизбежность смерти и облегчить ужас ее неотвратимости. Однако психологи, и прежде всего Л.С.Выготский, берут за основу более позднее аристотелевское понимание катарсиса, согласно которому трагедия при помощи сострадания и страха производит очищение души [Аристотель, 1983]. В дальнейшем множественность толкований понятия катарсиса оказалась, по сути, связанной с неопределенностью понятия «очищение» у Аристотеля. При этом для описания сущности катарсиса использовались разные категории: «очищение», «преодоление трагизма», «выход», «прорыв», «просвет», «изживание трагизма», «облегчение», «освобождение», «гармонизация», «преобразование», «просветление» [Бугарчева, 2011; Волкова, 1998; Иванов, 1989; Кантор, 2007; и др.]. Все авторы трактуют аристотелево «очищение» в очень широком диапазоне. В этом многообразии трактовок катарсиса условно выделим гедонистическое и эвдемонистическое понимания этого феномена.

Гедонистическое объяснение трактует катарсис как очищение души от страстей и сопряженных с ними страданий, как достижение нравственного равновесия и покоя, освобождение от страха и сострадания. Эвдемонистическая трактовка катарсиса как самосовершенствования, «движения души вверх» идет в русле эвдемонистического понимания счастья как раскрытия себя и реализации своего потенциала (Сократ, Аристотель). В этом понимании акцент сделан на активизации нравственного чувства зрителя или читателя, пробуждении в нем духовной активности: устремленности к свободе, мучительного освобождения от хаотического, деструктивного, фанатического, агрессивного, от абстрактного долженствования и неотъемлемой от него безответственности [Волкова, 1998; Дмитриева, 2009; Кантор, 2007; Переяслова, 2012]. Очевидно, в этой трактовке феномен катарсиса выступает как противоположность достижению равновесия: катарсис трагического предстает как тяжелое переживание, сопряженное с внутренними усилиями, во имя достижения высокой и важной нравственной цели.

Труды В.Иванова [Иванов, 1989] и А.Ф.Лосева [Лосев, 1975] показали, что в катарсисе присутствует трансцендирование, момент выхода за пределы себя, слияния с другим, с Абсолютом. Тогда катарсис – это не очищение души от аффектов, а нахождение себя подлинного, усложнение собственного внутреннего мира, второе рождение. При этом катарсис не только дает новый опыт, но и переживается как кульминация в сопереживании чувствам других, сопряженном с чувством личной ответственности за них. Психологическая сущность эвдемонистического понимания катарсиса трагического состоит в принятии и переживании личной ответственности, ведущей к сознательному строительству самого себя. Катарсис побуждает поступок как внутреннее действие духовного перерождения и создает для него пространство. Речь идет именно о поступке,

обладающим свойством аксиологичности (ориентированности на ценности), ответственности, единственности и событийности, о поступке, который, по мнению В.П.Зинченко, поднимает человека на новый уровень духовного развития и является средством саморазвития личности [Зинченко, 2010].

К эвдемонистическому пониманию сущности эстетического катарсиса тяготеют его психологические трактовки. Учение Л.С.Выготского о катарсисе масштабнее, чем открытие им механизма «короткого замыкания» разнонаправленных эмоций, порожденных противоречием формы и содержания. В понимании Л.С.Выготского катарсис формирует чувство ответственности за счет того, что обобщенный опыт присваивается и переживается как интимно-личностный, а непосредственная эмоциональная реакция опосредуется культурно-историческим опытом, содержащимся в произведениях искусства [Улыбина, 2006]. Иначе говоря, искусство предоставляет средства и пространство для эмоциональных переживаний через соотнесение их содержания с общечеловеческими смыслами [Ермолаева, Лубовский, 2013, 2017; Улыбина, 2006].

Большое значение эстетического катарсиса отмечал В.П.Зинченко [Зинченко и др., 2010]. Он писал, что, по Аристотелю, катарсис совершается не только посредством сострадания и страха, но и энтузиазма, который человек испытывает под воздействием произведения искусства. В результате происходит упорядочение опыта, организация переживаний, что оказывает сильное влияние на всю смысловую сферу человека. В понимании катарсиса М.М.Бахтиным В.П.Зинченко отмечает возникновение чувства собственной порождающей активности, чувства движения и занимания позиции. В трудах Г.Г.Шпета он акцентировал видение катарсиса как возведение в идею нравственного содержания поступка путем разрешения конфликта свободы и необходимости, высшей правды и узаконенной лжи. В результате анализа этих позиций В.П.Зинченко делает вывод о том, что катарсис – это работа человека не столько над произведением искусства, сколько над самим собой [Зинченко и др., 2010], что также соответствует эвдемонистической интерпретации катарсиса.

Анализ катарсиса трагического имеет значение и для практической психологии. Глубокое понимание переживания ситуации невозможности представлено в трудах Ф.Е.Василюка. Он писал, что ситуация невозможности (безысходности), в которой человек обращается к молитве как своему последнему прибежищу, выступает как ситуация кризиса, требующая от человека изменения себя и своей жизни, а иногда и своей личности. Совладающее переживание – это особая деятельность души в точках «экзистенциальных экстремумов» [Василюк, 2005]. В отличие от него эстетический катарсис является событием «добровольным»: далеко не каждый человек способен к переживанию экзистенциальной бури при встрече с трагическим в искусстве. И хотя эстетический катарсис обнаруживается в очень широком диапазоне личностных проявлений, он субъективно интерпретируется как духовный труд, а не приятный отдых. Как и переживание безысходности в жизни, катарсическое переживание связано не с движением вовне (к действию), а с углублением в себя (к поиску смысла и веры в себя). Многие ценностные искания личности инициированы поиском веры в себя и опоры на себя, поскольку их утрата лежит в основе переживания любой безнадежности в кризисе [Василюк, 2005]. Ощущение веры в себя дается только ответственной готовностью к испытанию себя для развития, расширения масштаба собственной личности. Для этого движения необходимо вместительное духовное пространство, обретению которого способствует катарсис.

## **Необходимость катарсиса трагического**

Таким образом, психологическая природа эстетического катарсиса связана с возможностью выхода за пределы себя на уровень общечеловеческих ценностей и смыслов. Однако требуется понимание того, для чего именно эта сложная, порой мучительная трансценденция нужна в нашей повседневной жизни, а не только в минуты экзистенциальной невозможности или экзистенциального вакуума. Этот вопрос сродни вопросу о том, зачем людям нужно искусство.

Ю.М.Лотман писал о том, что искусство – не жизнь, а модель жизни, поэтому преступление в искусстве – это исследование преступления. Он подчеркивал, что пространство искусства дает нам выбор там, где жизнь выбора не дает. По его мнению, в определенные моменты предсказуемость в мире и в жизни человека сменяется взрывами, результат которых непредсказуем. В эти моменты человек сталкивается с проблемой свободы и ответственности выбора, и этим определяется высочайшая нравственная сила искусства [Лотман, 1994].

Эта глубокая и неожиданная мысль Ю.М.Лотмана применима к пониманию катарсиса трагического. Переживая его, человек открывает для себя общечеловеческую природу ужасных событий, которые, следовательно, могут возникнуть не только там-и-тогда, но и здесь-и-сейчас. У человека при этом появляется возможность не только пережить, если понадобится, этот ужас, но и создать в экзистенциальном подъеме новые формы своего личностного существования. Эти духовные творения в трудные минуты реальных жизненных обстоятельств помогают рефлексивно и ответственно отнестись к своей жизни и обеспечивают готовность изменить свою судьбу, если это необходимо.

Однако переживания катарсиса нужны еще и для того, чтобы рассматривать жизненные явления во всей их сложности. Если человек хочет видеть в явлениях жизни лишь простую причинно-следственную связь и ориентируется на причинное объяснение событий, то он не проявит склонности переживать катарсис, а ужасное в жизни и в искусстве вызовет в нем лишь брезгливое отторжение. С катарсисом ужасного (именно ужасного, а не трагического) мы встречаемся в творчестве Ф.Кафки. По мнению В.К.Кантора, в его произведениях нет трагедийного, поскольку нет ни героя, ни героического. Ссылаясь на Гегеля, В.К.Кантор утверждает, что трагический герой связан как с божественным началом, так и с одной из сторон устойчивого жизненного содержания. А у Ф.Кафки это устойчивое жизненное содержание отсутствует и человек вообще не находит себе места в этом мире. Но даже в условиях, когда нет ни свободы, ни примирения, ни хоть какой-либо почвы под ногами, катарсис возможен как попытка превратить наличные условия в ситуацию, поддающуюся осмысленной оценке [Кантор, 2007]. Центральным в катарсисе ужасного становится решимость его осмыслить, заглянуть в его глубины. Очевидно, что это возможно лишь с безопасного расстояния анализа «чужой», созданной искусством ситуации, ставшей на время своей. Осознание же своей собственной, реальной трагической ситуации, как правило, начинается с причинной интерпретации («Почему?», «За что это мне?»), и поэтому в полном объеме в обычных условиях оно невозможно. Катарсическое переживание трагического включает событие в сложный контекст, порождающий множественность смысловых интерпретаций и побуждает телеологическую ценностную проработку («Во имя чего мне это?»), необходимость в которой человек в повседневной жизни не ощущает.

Еще Аристотель катарсис рассматривал как эмоциональное состояние, возникающее у зрителя античных трагедий вследствие сопереживания главному герою, судьба которого обычно заканчивалась смертью. Таким образом, катарсис возникал благодаря обращению к судьбам и действиям исключительных личностей в моменты «выхода жизни из колеи». В этих особых обстоятельствах катарсис ориентировал зрителя на внехудожественные ценности (веру в гармонию и смысл человеческой жизни) и в этой своей функции входил в духовную жизнь свободного гражданина древнегреческого полиса как неотъемлемый аспект. Не случайно многие последующие исследователи эстетического катарсиса анализировали его механизм на материале трагедий Софокла «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». Анализируя содержание этих драм и чувств зрителей, П.Волкова описывает механизм изначального катарсиса как осознания себя. По ее мнению, для греков в Античности переживание катарсиса в ходе трагедии означало размышление о себе, о своей природе и судьбе: «Античная трагедия предполагает катарсис – изменение себя от осознания себя» [Волкова, 2013, с. 142]. Она рассматривает самоослепление Эдипа (открывшего страшную истину: он сам является причиной всех бед) как акт самооткрытия, когда происходит «отверзание очей души и совести». Этим поступком он восстанавливает справедливость и нравственную гармонию: «Мужество Эдипа, мужская ответственность делают его свободным человеком» [Волкова, 2013, с. 144]. Уместно вспомнить, что в психологии совершение поступка сопряжено с рождением и

развитием личности, а свобода онтологически связана с ответственностью. Обрекший себя на добровольное изгнание и умирающий в Колоне Эдип преодолевает то расстояние, которое приобщает его к бессмертию героя: борьба за человеческое в себе, ответственное отношение к поиску истины, результатом которого становится открытие себя как источника бед, вознаграждается свободой и бессмертием.

Механизм катарсиса выступает как принятие необходимости делать ответственный аксиологический выбор в условиях противоречивого бытия. Трагедия подводит зрителя к готовности пойти через собственные личностные метаморфозы вслед за главным героем, с которым он идентифицирует себя. Метаморфозы тяжелы, в повседневной жизни человек стремится их избегать, считая за благо адаптироваться к стремительно меняющейся реальности. Трагедия демонстрирует необходимость метаморфоз, поскольку с ними связана сама природа этого жанра. Еще Аристотель отмечал в ней сцепление поразительных событий, перипетии или переломы действия, когда поведение человека приводит к результату, обратному тому, на который он рассчитывал [Аристотель, 1983]. Драма в искусстве и в жизни требует метаморфозы личности героя и зрителя, но это внушает страх. Происхождение драмы из дионисийских мистерий открывает смысл этой эмоции: страстное переживание смерти Диониса, сопровождающееся пафосом (душевным возбуждением), перекликалось у античных зрителей со страхом собственной смерти и впоследствии распространилось на отношение к метаморфозам собственной сущности, поскольку для того, чтобы возродиться для новой жизни, нужно осмелиться умереть для жизни прежней. Эстетический катарсис более позднего времени был призван обеспечить выход за пределы себя и самообновление. Так переживание поступательной трансформации собственной сущности становилось одним из механизмов преодоления страха смерти.

В психоанализе механизм катарсиса также изучался в контексте древнегреческой драматургии и, прежде всего, драм Софокла. По мнению Э.Эдингера, драмы Софокла представляют собой последовательность четырех стадий древнегреческой трагедии: агон (борьба; герой, отождествляемый с Дионисом, вступает в конфликт со злом), пафос (герой терпит поражение и страдает), тренос (погребальная церемония, на которой происходит оплакивание пораженного героя) и теофани (богоявление, возрождение к жизни на другом уровне, смена эмоциональной окраски с горя на радость) [Эдингер, 2000].

В последовательности этих стадий Э.Эдингер видел закономерность развития Эго, которое составляет сущность любой драмы, от трагедий Эсхила и Софокла до драм Шекспира и Шиллера. С точки зрения психологии это можно рассматривать и как модель развития личности в зрелости, когда человек благодаря самосознанию, воле и рефлексии обретает способность к ответственному выбору судьбы. Действительно, пока сражение завершается победой, процесс не будет развиваться дальше: победитель уйдет с арены, не подозревая, что упустил базовое переживание. Но успех не может длиться вечно, рано или поздно наступит поражение, герой должен пережить тщетность, ненужность, ничтожество со всей полнотой. Здесь страдания героя достигают предела, за которым ему открывается истина, а вместе с ней путь к спасению и обновлению. Э.Эдингер отмечал, что эти четыре фазы достаточно точно передают происходящее при каждом значимом увеличении осознанности и каждый раз страдания должны предшествовать явлению самости [Эдингер, 2000].

Изучение природы и механизма катарсиса позволяет предположить, что искусство (в данном случае драма) способно создать особую реальность нашей духовной жизни, открывающую возможность катарсически, то есть страстно, откровенно и бесстрашно выйти за пределы себя и обнаружить Себя Другого. Таким выходом становится фаза треноса (оплакивания), представленная в греческой трагедии хором. Хор переживал происходящее и своим отношением изменял понимание сущности драматического повествования [Бугарчева, 2011]. Тем самым хор, вооружившись действенной силой музыки, по мнению Ф.Ницше, содействовал зрителю в переживании смысла трагедии, в принятии его как события собственной жизни, в результате чего чувства зрителя получали широкий смысловой контекст [Ницше, 2005].

# Эвдемонистическое понимание катарсиса трагедии в живописи

Эвдемонистический подход к сущности катарсиса позволяет нам совершить попытку рефлексии тех сложных чувств, которые вызывают в нас живописные полотна, изображающие страх безысходности и отчаяния. Наиболее раннее из них, «Распятие Христа» – центр первой развертки Изенгеймского алтаря, созданного для ордена антонитов немецким художником начала XVI века Матиасом Грюневальдом. Изображение распятия было широко распространено в средневековой религиозной живописи, однако работа М.Грюневальда выделяется не только невиданным ранее размером. Еще никогда события на Голгофе не изображались с такой ужасающей болью. Поражают краски, композиция, всё живописное решение: фигуры участников сцены проступают на фоне кромешного мрака, сочетание цветов передает неимоверный ужас происходящего. Это леденящее эмоциональное переживание подчеркивается несоразмерностью персонажей, несбалансированностью композиции, позволяющей угадывать в творении Грюневальда истоки экспрессионизма. Самое душераздирающее впечатление производят детали картины: голова Христа на грубом выгнутом кресте увенчана несоразмерно большим терновым венцом, залита кровью и покрыта ранами, необычайно большой гвоздь, которым прибиты израненные ноги Христа, разрывает ему ступни.

Первое, что приходит в голову, – картина символизирует безмолвный крик зрителя. Как пишет М.К.Кантор, Изенгеймский алтарь принял образ сына божьего, чудовищный в своем безнадежном мучении. Истерзанное побоями, искаженное судорогами тело не предвещает никакого воскресения, мы должны осознать убийство, к которому так или иначе причастны все [Кантор, 2016]. Изенгеймский алтарь был задуман как послание больным антоновым огнем, которые, поступив в Изенгеймский госпиталь, представляли перед величественным алтарем и проходили процедуру принятия в орден антонитов. Эти страждущие перед лицом неминуемой смерти постоянно задавались вопросом о том, за что именно им ниспослана неизлечимая болезнь.

Они видели, что все персонажи картины охвачены ужасом, только спокойная фигура Иоанна Крестителя указующим перстом направляет внимание и мысли зрителя, акцентируя момент морального выбора между уходом в собственное страдание, кажущееся незаслуженным, и открытием своей темной души для потрясения созерцанием ужасающих страданий Христа, принятых им добровольно во имя спасения всех людей. Здесь у больных, которые приходили к алтарю для исповеди, сквозь страдания и потрясения мощью изображенного на картине события могла возникнуть надежда на новую жизнь, на утешение и примирение с Богом, когда вопрос «Почему мне это послано?» сменяется вопросом «Во имя чего мне это послано?»). Крик зрителя вторит беззвучному крику Богородицы – ее фигура запрокинута в позе отчаяния, но руки сомкнуты в характерном жесте, изображающем принятие, смирение. По словам М.К.Кантора, человека от ужаса мира обещал спасти Бог, но если нет примирения с Богом, то и катарсис невозможен [Кантор, 2016]. Безмолвный крик, который вырывается у героев картины и у зрителя, – это внутреннее моральное действие, поступок, принятие Благой вести, которая открывает пространство свободы в моменты тотального принуждения и ужаса.

Если М.Грюневальда считают провозвестником экспрессионизма, то его отцом, по распространенному мнению, является норвежский художник Эдвард Мунк. Его картину «Крик» исследователи трактуют как воплощение страха перед одиночеством, безысходностью, смертью. Об этом писал сам художник: «Я шел по дороге с двумя приятелями, вдруг солнце зашло и все небо стало кровавым, при этом я будто почувствовал дыхание тоски. Я задержался, оперся на балюстраду моста, смертельно усталый. Над черно-голубым фьордом и городом висели клубы кровавого пара. Мои приятели пошли дальше, а я остался с открытой раной в груди. Громкий и бесконечный крик пронзил окружающую природу» [Нэсс, 2007, с. 92]. Невозможно более точно изобразить словами ощущение страха и тоски, которые возникают при взгляде на картину. Крик постепенно вызревает внутри полотна, он подготовлен сполохами заката. Постепенно, из

сопоставлений мягких цветов и резких теней возникает, расширяется и усиливается крик одиночества, рвущийся из страдающей и израненной души. Широко открытый рот делает крик пронзительным и реально ощутимым. Поднятые руки, закрывающие уши, говорят о желании человека убежать от себя самого. Мунк неожиданно переводит повествование о тихой гармонии северной природы в трагедию отчаявшегося в своем одиночестве человека. Если рассматривать впечатление от этой картины как катарсис, то мы находим здесь борьбу (заклятие одиночества криком) и поражение, но нет оплакивания, поскольку странная фигура, выпуская страх криком, закрывается жестом от отклика на свой призыв и невидящие глаза не ищут проблеска надежды. Биография художника показывает, что Э.Мунк долгие годы пребывал в переживании отчаяния и безнадежности, в ужасе предчувствия смерти, но прятал их за холодным внешним спокойствием [Нэсс, 2007].

Для экспрессионизма в целом характерно, что сильное, яростное чувство выплеснуто на полотно, но дальнейшего преобразования за этим не следует. Вырвавшееся чувство присваивается зрителем и вызывает у него ужас, а ужасу присуще оцепенение [Нэсс, 2007], которое охватывает зрителя, парализуя его решимость на нравственное сражение во имя духовного преобразования. Изображение отчаяния, загнанного в глубины души и не нашедшего выражения в крике, внушает еще более тяжелое переживание безнадежности и тоски. Достаточно вспомнить картину австрийского художника Эгона Шиле «Семья». В этой картине изображены фигуры молодых родителей и ребенка, как бы вписанные одна в другую и охватывающие защитным кольцом друг друга, семью в целом. Художник начал писать картину, когда в 1918 году в Европе бушевала эпидемия испанского гриппа, унесшая жизни более 20 миллионов человек. В ходе работы над картиной Э.Шиле пережил смерть жены и заболел сам, но не переставал вносить изменения в картину. В этом полотне пронзительные взгляды героев поражают покорной отрешенностью, принятием неизбежной смерти в самом расцвете молодости и счастья. Боль загнана в глубину души персонажей картины, их жесты единения противоречат одинокому отчаянию, затаившемуся в их взглядах. У зрителя эта покорность грядущей смерти вызывает горечь обреченности.

Живопись передает различные регистры реакции на переживание страха: в картине Мунка страх выплескивается на зрителя, не избавляя от него автора, в картине Шиле он загоняется вовнутрь, в глубины души для последующего там потенцирования, в картине Пабло Пикассо «Герника» он порождает яростный крик, который закликает ужас, вызванный превращением бытия в ничто. Огромное полотно содержит много форм, композиционное единство которых не поддается осмыслению. Что изображено на картине? Мы видим обрывки образов в сознании, взорванном известием о страшном событии. Эта буря в душе художника уже никогда не сменится гармонией, к «голубому» и «розовому» периодам его живописи нет возврата. И мир, и творчество Пикассо изменились навсегда.

Изменился и творческий почерк автора. Художник писал не людей, а осколки антропоморфных фигур, кромсал линии, корежил пластику. Если античное искусство создало форму, красоту, гармонию, порядок и закономерность, то П.Пикассо в «Гернике» и других своих сюжетах отразил уничтожение европейской гармонии и трагический поворот самосознания художника к отказу от согласия с миром и с самим собой. После разрушения Герники мир уже никогда не будет прежним. По словам М.К.Кантора, Пикассо пожертвовал всем, чтобы смело смотреть в глаза жестокому двадцатому веку [Кантор, 2016]. Реакция художника на трагедию – это не оцепенелый ужас, а яростное сопротивление. «Герника» – это борьба с равнодушием зрителя к чудовищной трагедии «века-волкодава», который пожирает людей. Образы картин Пикассо наделены искривленной пластикой, которая освобождает и обнажает эмпирику – так крику легче вырваться, глазу прозреть, чувству возникнуть. Н.А.Дмитриева писала, что возможной причиной искажения пластики в картинах Пикассо является стремление автора показать, как безумное время уродует людей, словно безумный хирург [Дмитриева, 2009].

В трудах выдающегося отечественного искусствоведа Н.А.Дмитриевой показано, что присущее искусству XX века искажение античных канонов красоты, отказ от эстетических принципов

Возрождения правомерно рассматривать как процесс поиска художником себя, своей внутренней сущности и пути ее развития. Искусство искало в целях самопознания пути выражения сложного внутреннего мира, где все неясно, обрывочно, незакончено и дисгармонично. В силу этого порядок и гармония на живописных полотнах художников XX века исчезли, поскольку в индивидуальном сознании им не осталось места [Дмитриева, 2009]. Но упорядоченность, гармония в искусстве непременно должны быть, поскольку суть и цель искусства – это победа над энтропией, и поведать о хаосе можно только поднимаясь над ним. Под воздействием порыва эстетического сознания должно возвыситься, обостриться индивидуальное самосознание зрителя. Обнаженная мысль и чувство должны идти от души к душе, от художника к зрителю, а картина между ними – это мост между ними для действенной трансляции. Картины XX века свидетельствуют о неуверенности людей, об их страхах, о тревожных предчувствиях, но также и о беспощадном мужестве смотреть на себя и свою жизнь взором, открытым правде. Это искусство открыло в самосознании человека ящик Пандоры, но оставило в глубине его души надежду. Психология подсказывает, что надеяться можно только на себя, на свою готовность не застыть в духовном росте, растеряв себя в суете, и современная живопись в лучших своих образцах пробуждает процесс душевного подъема и готовность к личностному росту. Чтобы созидательная работа катарсиса была завершена, человек, возможно, нуждается в поддержке для завершения встречи с произведением искусства. Пути и средства такой поддержки уже обсуждались нами ранее [Ермолаева, Лубовский, 2015].

В контексте эстетической парадигмы в современной психологии [Марцинковская, 2015] ставится вопрос о преодолении человеком неопределенности и разорванности временных связей в транзитивном мире, в связи с чем функцией эстетической составляющей становится стабилизация системы, восстановление связи времен и жизненного пути, идентичности человека. Проведенное нами исследование показывает, что пережитый человеком катарсис трагического выводит его на новый уровень готовности к совладанию с изменчивостью, размытостью норм и установок, неустойчивостью идентичности, характерными для транзитивного мира.

## Заключение

Таким образом, искусство создает символическое (семиотическое, по Ю.М.Лотману) пространство, в котором частные обстоятельства амплифицируются, обретая общечеловеческий смысл и ценностное измерение. Зритель вовлекается в пространство художественного произведения. К механизмам вовлечения относятся идентификация и эмпатия, а также потребность в метафорическом (сказочном) мировосприятии. Искусство как бы формирует параллельную реальность, в которую зритель входит как гость и с неизбежностью ее покидает, печально сравнивая «тот чудный мир тревог и битв» с невзрачностью собственной повседневности. Однако в моменты экзистенциального подъема, которому способствует катарсис, заряженное чувством символическое пространство проникает в личное (духовное) пространство зрителя, способствуя расширению смыслового горизонта, движению по смысловой вертикали и создавая возможность духовного обновления [Ермолаева, Лубовский, 2013, 2015]. Тогда реальность нашей внутренней жизни переживается как обновленная – так искусство, порождая своеобразное мироощущение, формирует иное качество жизни и наше новое Я.

## Литература

Аристотель. Поэтика. В кн.: Сочинения. М.: Мысль, 1983. Т. 4., с. 645–681.

Бугарчева Е.А. Катарсис как категория и феномен современной жизни: Монография. Казань: Казанский гос. технол. университет, 2011.

Василюк Ф.Е. Переживание и молитва. Опыт общепсихологического исследования. М.: Смысл, 2005.



- Волкова Е.В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998.
- Волкова П. Мост через бездну: Кн. 1. М.: Зебра Е, 2013.
- Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968.
- Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие статьи разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
- Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. О значении искусства в контексте развития взрослого человека. Культурно-историческая психология, 2013, No. 3, 38–46.
- Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Понятие встречи в психотерапии и психологии развития. Консультативная психология и психотерапия, 2015, No. 3, 105–116. doi:10.17759/cpp.2015230308
- Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Культурно-психологические модели переживания личностью встречи с произведением искусства. Консультативная психология и психотерапия, 2017, No. 2, 159–174. doi:10.17759/cpp.2017250210
- Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010.
- Зинченко В.П., Пружинин Б.И., Щедрина Т.Г. Истоки культурно-исторической психологии: философско-гуманитарный контекст. М.: Российская политическая энциклопедия, 2010.
- Иванов В. Дионис и прадионисийство: фрагменты книги. В кн.: Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 351–452.
- Кантор В.К. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки). В кн.: В.П. Шестаков (Ред.), Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007. С. 135–153.
- Кантор М.К. Чертополох. Философия живописи. М.: АСТ, 2016.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Том IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975.
- Лотман Ю.М. О природе искусства. В кн.: Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 432–438.
- Марцинковская Т.Д. Эстетическая парадигма в современной психологии: гармонизация переживаний времени и пространства. Вопросы психологии, 2015, No. 6, 47–57.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Нэсс А. Эдвард Мунк. Биография художника. М.: Весь Мир, 2007.
- Переяслова М.О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX–XX веков: на материале произведений А.П.Чехова и Г.Газданова: дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 2012.
- Улыбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С.Выготского. Культурно-историческая психология, 2006, No. 2, 89–97.
- Эдингер Э.Ф. Эго и архетип: индивидуация и религиозная функция психического. М.: Пента График, 2000.

### Сведения об авторах

*Ермолаева Марина Валерьевна.* Доктор психологических наук, профессор, кафедра школьной психологии, факультет психологии образования, Московский государственный психолого-педагогический университет, ул. Сретенка, д. 29, 127051 Москва, Россия.

E-mail: [mar-erm@mail.ru](mailto:mar-erm@mail.ru)

*Лубовский Дмитрий Владимирович.* Кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник, лаборатория научных основ детской практической психологии, Психологический институт Российской академии образования, ул. Моховая, д. 9, стр. 4, 125009 Москва, Россия.

E-mail: [lubovsky@yandex.ru](mailto:lubovsky@yandex.ru)

### Ссылка для цитирования

Стиль psystudy.ru

Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Эвдемонистический подход к катарсису трагического в живописи. Психологические исследования, 2018, 11(59), 5. <http://psystudy.ru>

Стиль ГОСТ

Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Эвдемонистический подход к катарсису трагического в живописи // Психологические исследования. 2018. Т. 11, № 59. С. 5. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: чч.мм.гггг).

[Описание соответствует ГОСТ Р 7.0.5-2008 "Библиографическая ссылка". Дата обращения в формате "число-месяц-год = чч.мм.гггг" – дата, когда читатель обращался к документу и он был доступен.]

Адрес статьи: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n59/1578-ermolaeva59.html>

[К началу страницы >>](#)