

## ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КАТАРСИСА ТРАГИЧЕСКОГО

М.В. ЕРМОЛАЕВА\*,  
ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия,  
mar-erm@mail.ru

Д.В. ЛУБОВСКИЙ\*\*,  
ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия,  
lubovsky@yandex.ru

В статье проанализировано явление катарсиса, возникающее при восприятии трагического в искусстве. Опираясь на эвдемонистическое понимание катарсиса и прослеживая 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. На примере экспрессионистической живописи и ее ранних истоков (М. Грюневальд, Э. Мунк, П. Пикассо) подробно проанализирован катарсис, возникающий при восприятии трагических произведений живописи, показано его психотерапевтическое значение для зрителя (принятие неизбежного и поиск смысла, борьба с отчаянием, сопротивление хаосу, злу и разрушению). Авторы показывают, что трагическое в искусстве, в том числе в живописи, создает эстетическое пространство, проникающее в жизненное пространство субъекта художественного восприятия

### Для цитаты:

*Ермолаева М.В., Лубовский Д.В.* Психотерапевтическое значение катарсиса трагического // Консультативная психология и психотерапия. 2018. Т. 26. № 1. С. 29—44. doi: 10.17759/cpp.2018260103

\* *Ермолаева Марина Валерьевна*, доктор психологических наук, профессор, Московский государственный психолого-педагогический университет (ФГБОУ ВО МГППУ), Москва, Россия, e-mail: mar-erm@mail.ru

\*\* *Лубовский Дмитрий Владимирович*, кандидат психологических наук, заведующий кафедрой школьной психологии факультета психологии образования, ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия, e-mail: lubovsky@yandex.ru

и создающее возможность расширения смыслового горизонта и духовного обновления.

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

Катарсис является одной из самых древних категорий в эстетике и психологии. Природа катарсиса многозначна, его границы открыты для множественных толкований в контексте психологии, психотерапии и других гуманитарных наук. Многоаспектность сущности катарсиса ошеломляет желающего постичь смысл этого феномена, что приводит к некоторой девальвации его значения, и все же попытки открытия природы катарсиса будут бесконечно продолжаться.

Целью данного исследования является анализ эстетического катарсиса и его ценностного 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 [2; 20]. Принципиальная новизна данного подхода обусловлена тем, 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 [6]. 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.

Явление катарсиса, по утверждению А.Ф. Loseва, восходит к древнегреческим дионисийским мистериальным практикам, которые позволяли людям принять неизбежность смерти, облегчить ужас принятия ее неотвратимости. Однако психологи, и прежде всего Л.С. Выготский, трактуют более позднее, аристотелевское, понятие

катарсиса. По Аристотелю, трагедия при помощи сострадания и страха производит очищение души [1]. 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 [2; 4; 13; 14; 16; 18; 20]. 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, пробуждение в нем духовной активности: устремленности к свободе, мучительно-освобождения от хаотического, деструктивного, фанатического, агрессивного, от абстрактного долженствования и неотъемлемой от него безответственности [4; 7; 14; 20]. 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 Вяч. Иванова и А.Ф. Лосева показали, что в катарсисе присутствует трансцендирование, момент выхода за пределы себя, слияния с другим, с Абсолютом [13; 16]. 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 солидарном сопереживании чувствам других, сопряженном с чувством личной ответственности за них. Как нам видится, 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, обладающем 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 [11].

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 [21]. Иначе говоря, искусство предоставляет средства и пространство для эмоциональных переживаний через соотнесение их содержания с общечеловеческими смыслами [8; 10; 21].

Важное аксиологическое значение эстетического катарсиса отмечал В.П. Зинченко [12]. Он писал, что, по Аристотелю, катарсис совершается не только посредством сострадания и страха, но также 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. Рассматривая труды Г.Г. Шпета, он акцентирует 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 [12].

Анализ аксиологической сущности катарсического переживания предполагает изучение и его механизма, что имеет особое значение для психотерапевтической практики. Глубокое понимание психологического механизма переживания (а именно, переживания ситуации невозможности) представлено в трудах Ф.Е. Василюка [3]. Он писал, что ситуация невозможности (безысходности), в которой человек обращается к молитве как своему последнему прибежищу, выступает как ситуация кризиса, требующая от человека изменения не обстоятельств, а себя и своей жизни, а иногда и своей личности. Совладающее переживание — это особая деятельность души в точках «экзистенциальных экстремумов». 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 литературе. И хотя эстетический катарсис определяется в очень широком диапазоне личностных проявлений, он, безусловно, 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 [3]. 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.

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, а порой и 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 (семиотическое пространство) дает нам выбор там, где жизнь выбора не дает. По Ю.М. Лотману, в определенные моменты предсказуемость в мире и в жизни человека сменяется взрывами, результатом которых непредсказуем. В эти моменты человек сталкивается с проблемой свободы и ответственности выбора, и этим определяется высочайшая нравственная сила искусства [17].

Эта глубокая и неожиданная мысль Ю.М. Лотмана может получить психотерапевтическую интерпретацию. Переживая катарсис трагического, 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 круто изменить свою судьбу, если это необходимо.

Однако переживания катарсиса нужны еще и для того, чтобы рассматривать жизненные явления в глубину, в их действительной сложности. Если человек хочет видеть в явлениях жизни лишь простую

причинно-следственную связь и ориентируется на причинное объяснение событий, то он не обнаружит 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 [14]. Психотерапевтическим ядром катарсиса ужасного становится решимость его осмыслить, заглянуть в его глубины. Очевидно, что это возможно лишь с безопасного расстояния анализа «чужой», созданной эстетическими средствами, 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 рассматривал катарсис 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 жизнь свободного гражданина древнегреческого полиса как неотъемлемый аспект. Неслучайно многие последующие исследователи эстетического катарсиса анализировали его механизм на материале трагедий Софокла «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». Анализируя содержание этих драм и переживаемых зрителем чувств, 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 предпо-

лагает катарсис — изменение себя от осознания себя» [5, 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» [5, 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 [5].

Механизм катарсиса выступает как принятие противоречивого бытия с последующей необходимостью делать ответственный аксиологический выбор, требующий рефлексии. Трагедия подводит зрителя к готовности претерпеть 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 [1]. 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 (душевым 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 нахождение себя обновленным. 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 теофания (Богоявление, возрождение к жизни на другом уровне, сопровождающиеся сменой эмоциональной окраски с горя на радость) [22].

В последовательности этих стадий Э. Эдингер видел закономерность развития Эго, которое составляет суть 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 [22].

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 в безраздельное слияние с Истиной и обнаружение Себя Другого. Таким выходом становится фаза треноса (оплакивания), представленная в греческой трагедии хором. Хор переживал происходящее и своим отношением изменял понимание сущности драматического повествования [2]. Тем самым хор, вооружившись всей 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 социальный контекст [18].

Проведенный анализ 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 сцены распятия было распространенным сюжетом средневековой религиозной живописи, однако работа М. Грюневальда выделяется не только



невиданным прежде размером: никогда прежде события на Голгофе не изображались с такой ужасающей болью. Поражают краски, композиция, все живописное решение: фигуры участников сцены проступают на фоне крошечного мрака, сочетание разных 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 [15]. 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, которое кажется 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 потрясение 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 [15]. Безмолвный крик, который вырывается у персонажей картины, 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» [19, 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 [19].

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, которое охватывает зрителя, парализуя его решимость на нравственное сражение во имя духовного преобразования [19]. 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». На этой картине изображены фигуры молодых родителей и ребенка, как бы вписанные одна в другую и охватывающие защитным кольцом друг друга, ребенка, 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 пере-

жил 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, затайшемуся 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, превращение 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 об этом страшном событии. Эта буря в душе художника уже никогда не сменится гармонией, к «голубому» и «розовому» периодам его творчества нет возврата. 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 [15]. 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 [7].

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 [7]. 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 — 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. Психотерапия и психология подсказывают, 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 [9].

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 [8; 10]. Тогда реальность нашей внутренней жизни переживается как обновленная — так искусство, порождая специфический тип мироощущения, захватывает наше духовное и формирует иное качество жизни и наше новое Я.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. / Под ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1983. С. 645—681.

2. Бугарчева Е.А. Катарсис как категория и феномен современной жизни. Казань: КГТУ, 2011. 121 с.
3. Василюк Ф.Е. Переживание и молитва. Опыт общепсихологического исследования. М.: Смысл, 2005. 191 с.
4. Волкова Е.В. Трагический парадокс Варлама Шаламова. М.: Республика, 1998. 176 с.
5. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 1. М.: Зебра Е, 2013. 255 с.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 568 с.
7. Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие статьи разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 520 с.
8. Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. О значении искусства в контексте развития взрослого человека // Культурно-историческая психология. 2013. № 3. С. 38—46.
9. Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Понятие встречи в психотерапии и психологии развития // Консультативная психология и психотерапия. 2015. № 3. С. 105—116. doi:10.17759/cpp.2015230308
10. Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Культурно-психологические модели переживания личностью встречи с произведением искусства // Консультативная психология и психотерапия. 2017. Т. 25. № 2. С. 159—174. doi:10.17759/cpp.2017250210
11. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
12. Зинченко В.П., Пружинин Б.И., Щедрина Т.Г. Истоки культурно-исторической психологии: философско-гуманитарный контекст. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 415 с.
13. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство: фрагменты книги // Эсхил. Трагедии / Под ред. Н.И. Балашова. М.: Наука, 1989. С. 351—452.
14. Кантор В.К. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Катарсис. Метаморфозы трагического сознания / Под ред. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 135—153.
15. Кантор М.К. Чертополох. Философия живописи. М.: АСТ, 2016. 480 с.
16. Лосев А.Ф. История античной эстетики: в 8 т. Т. IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 672 с.
17. Лотман Ю.М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 432—438.
18. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.
19. Нэсс А. Эдвард Мунк. Биография художника: пер. с норв. М.: Весь Мир, 2007. 584 с.
20. Переялова М.О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX—XX веков: на материале произведений А.П. Чехова и Г. Газданова: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2012. 195 с.
21. Улыбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 89—97.
22. Эдингер Э.Ф. Эго и архетип: Индивидуация и религиозная функция психического: пер. с англ. М.: Пента График, 2000. 264 с.

## THE PSYCHOTHERAPEUTIC VALUE OF TRAGIC CATHARSIS

M.V. ERMOLAEVA\*,

Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia,  
Mar-erm@mail.ru

D.V. LUBOVSKY\*\*,

Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia,  
lubovsky@yandex.ru

The article analyzes the phenomenon of catharsis that occurs from the perception of the tragic in art. Based on the eudemonistic understanding of catharsis we trace the cultural and historical aspects of the problem and show that catharsis as an aesthetic and psychological phenomenon that emerged in antiquity in order to facilitate acceptance of the necessity of dying of Self for rebirth into a new life. Using the examples of expressionist paintings and their early origins (M. Grünewald, E. Munch, P. Picasso) we analyze catharsis that occurs in the process of the tragic artworks perception, showing its therapeutic value for the audience (accepting the inevitable and searching for meaning, struggling with despair, resisting chaos, evil, and destruction). We show that the tragic in art, including painting, creates an aesthetic space that penetrates the living space of the subject of artistic perception and creates the possibility of expanding the conceptual horizon and spiritual renewal.

**Keywords:** catharsis, eudemonistic interpretation of the tragic in art, expressionism, involvement in artistic space, search for meaning.

### REFERENCES

1. Aristocles. Poetika [Poetics]. In A.I. Dovatur (ed.). *Aristotel'. Sochineniya: V 4 t. T. 4. [Aristotle. Collected Works: in 4 vol. Vol. 4.]*. Moscow: Mysl', 1983, pp. 645—681. (In Russ.).
2. Bugarcheva E.A. Katarsis kak kategoriya i fenomen sovremennoi zhizni [Catharsis as a category and phenomenon of modern life]. Kazan': KGTU, 2011. 121 p.

#### For citation:

Ermolaeva M.V., Lubovsky D.V. The Psychotherapeutic Value of Tragic Catharsis. *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya [Counseling Psychology and Psychotherapy]*, 2018. Vol. 26, no. 1, pp. 29—44. doi: 10.17759/cpp.2018260103. (In Russ., abstr. in Engl.).

\* *Ermolaeva Marina Valer'evna*, Dr. Sc. in Psychology, Professor, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia, e-mail: mar-erm@mail.ru

\*\* *Lubovsky Dmitry Vladimirovich*, Ph.D. in Psychology, Head of the School Psychology Department, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia, e-mail: lubovsky@yandex.ru

3. Vasilyuk F.E. Perezhivanie i molitva. Opyt obshchepsikhologicheskogo issledovaniya [Lived experience and prayer. Experience of general psychological research]. Moscow: Smysl, 2005. 191 p.
4. Volkova E.V. Tragicheskii paradoks Varlama Shalamova [The tragic paradox of Varlam Shalamov]. Moscow: Respublika, 1998. 176 p.
5. Volkova P.D. Most cherez bezdnu: Kn. 1 [A bridge over the abyss. Book 1]. Moscow: Zebra E, 2013. 255 p.
6. Vygotsky L.S. Psikhologiya iskusstva [The psychology of art]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 568 p.
7. Dmitrieva N.A. V poiskakh garmonii. Iskusstvedovedcheskie stat'i raznykh let [In the search of harmony. Art criticism articles of different years]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2009. 520 p.
8. Ermolaeva M.V., Lubovskii D.V. O znachenii iskusstva v kontekste razvitiya vzroslogo cheloveka [On the importance of art in the context of adult development]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology], 2013, no. 3, pp. 38—46. (In Russ., abstr. in Engl.).
9. Ermolaeva M.V., Lubovskii D.V. Ponyatie vstrechi v psikhoterapii i psikhologii razvitiya [The concept of encounter in psychotherapy and developmental psychology] *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya* [Counseling Psychology and Psychotherapy], 2015, no. 3, pp. 105—116. doi:10.17759/cpp.2015230308 (In Russ., abstr. in Engl.).
10. Ermolaeva M.V., Lubovskii D.V. Kul'turno-psikhologicheskie modeli perezhivaniya lichnost'yu vstrechi s proizvedeniem iskusstva [Cultural and psychological models of personal experience of encounter with an artwork] *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya* [Counseling Psychology and Psychotherapy], 2017. Vol 25 (2), pp. 159—174. doi:10.17759/cpp.2017250210 (In Russ., abstr. in Engl.).
11. Zinchenko V.P. Soznanie i tvorcheskii akt [Consciousness and the creative act]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. 592 p.
12. Zinchenko V.P., Pruzhinin B.I., Shchedrina T.G. Istoki kul'turno-istoricheskoi psikhologii: filosofsko-gumanitarnyi kontekst [Origins of cultural-historical psychology: philosophical and humanitarian context]. Moscow: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2010. 415 p.
13. Ivanov Vyacheslav. Dionis i pradiionisiizstvo: fragmenty knigi [Dionysus and Pre-Dionysian. Parts of the book]. In N.I. Balashov (ed.). *Eschil. Tragedii* [Aeschylus. Tragedies]. Moscow: Nauka, 1989, pp. 351—452.
14. Kantor V.K. Uzhas vmesto tragedii (tvorchestvo Frantsa Kafki) [Terror instead of a tragedy (The works of Franz Kafka)] In Shestakov V.P. (ed.). *Katarsis. Metamorfozy tragicheskogo soznaniya* [Catharsis. Metamorphoses of tragic consciousness]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2007, pp. 135—153.
15. Kantor M.K. Chertopolokh. Filosofiya zhivopisi [Thistle. Philosophy of painting]. Moscow: AST, 2016. 480 p.
16. Losev A.F. Istoriya antichnoi estetiki v 8 tomakh. Tom IV. Aristotel' i pozdnyaya klassika [The history of ancient aesthetics in 8 volumes. Vol. 4. Aristotle and the late classics]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 672 p.
17. Lotman Yu.M. O prirode iskusstva [On the origin of the art]. In Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola [Yu.M. Lotman and Tartu-Moscow semiotic school]. Moscow: Gnozis, 1994, pp. 432—438.



18. Nietzsche F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 208 p. (In Russ.).
19. Ness A. Edvard Munk. Biografiya khudozhnika [Edvard Munch. Biography of artist]. Moscow: Ves' Mir, 2007. 584 p. (In Russ.).
20. Pereyaslova M.O. Katarsicheskoe nachalo v russkoi proze kontsa XIX—XX vekov: na materiale proizvedenii A.P. Chekhova i G. Gazdanova: Dis. kand. filolog. nauk. [Cathartic inception in the Russian prose of the late XIX — early XX century: on the material of works by A.P. Chekhov and G. Gazdanov. Ph. D. (Philology) Thesis]. Moscow, 2012. 195 p.
21. Ulybina E.V. Funktsiya iskusstva v kul'turno-istoricheskoi psikhologii L.S. Vygotskogo [The Function of art in cultural-historical psychology of L.S. Vygotsky]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-historical psychology], 2006, no 2, pp. 89—97. (In Russ., abstr. in Engl.).
22. Edinger E.F. Ego i arkhetyp: Individuatsiya i religioznaya funktsiya psikhicheskogo [Ego and archetype: the individuation and the religious function of the psychic]. Moscow: Penta Grafik, 2000. 264 p. (In Russ.).