

ЭССЕ
ESSAY

Виды катарсиса при восприятии произведений живописи

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 проанализированы функции и психологическая структура катарсиса как культурного средства смыслопорождения. На основе эвдемонистического понимания катарсиса показано его смыслопорождающее действие. В структуре катарсиса выделены фазы возбуждения (пафоса), сосредоточения («слияния» с героем произведения) и «выхода за пределы себя» (трансцендирование); катарсис за счет личностной рефлексии завершается «возвращением человека к себе», изменившемуся в результате встречи с произведением искусства. Авторы рассматривают катарсис как событие, побуждающее поступок и создающее для него пространство возможностей; на основе исследований искусствоведов выделяют два вида катарсиса (на примере восприятия произведений Караваджо и Рембрандта). Выявлены психотехнические средства прерывания катарсиса в момент эмоционального экстремума (в произведениях Караваджо) и условия для рефлексивного завершения катарсиса «возвращением к себе» изменившемуся (на примере живописи Рембрандта). Показаны перспективы исследования катарсиса как культурного средства смыслопорождения.

Ключевые слова: катарсис, эвдемонистическая трактовка, фазы, психотехнические средства, произведения живописи.

Types of Catharsis in the Perception of Paintings

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

Для цитаты:

Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Виды катарсиса при восприятии произведений живописи // Культурно-историческая психология. 2019. Т. 15. № 3. С. 125–132. doi: 10.17759/chp.2019150313

For citation:

Yermolayeva M.V., Lubovsky D.V. Types of Catharsis in the Perception of Paintings. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya = Cultural-historical psychology*, 2019. Vol. 15, no. 3, pp. 125–132. (In Russ., abstr. in Engl.). doi: 10.17759/chp.2019150313

* *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, профессор кафедры педагогической психологии факультета психологии образования, ФГБОУ ВО МГППУ, Москва, Россия. E-mail: lubovsky@yandex.ru

Yermolayeva Marina Valeryevna, Doctor in Psychology, Professor, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia. E-mail: mar-erm@mail.ru

Lubovsky Dmitry Vladimirovich, PhD in Psychology, Professor, Chair of Pedagogical Psychology, Faculty of Educational Psychology, Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russia. E-mail: lubovsky@yandex.ru

D. V. Lubovsky,

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

The article analyzes the functions and structure of psychological catharsis as a cultural means of meaning-making. Basing on eudemonistic understanding of catharsis, the authors show its meaning-making action. In the structure of catharsis, there are phases of excitement (pathos), concentration ('merging' with the main character), and transcendence ('reaching beyond one's limitations') which, through personal reflection, concludes with the individual's 'return to oneself', transformed through the encounter with the work of art. The authors consider catharsis as an event that encourages action and creates the space of opportunities for it; basing on the research of art historians, the authors describe two kinds of catharsis (in the perception of Caravaggio's and Rembrandt's works). The authors identify psychotechnical means of interrupting catharsis at the moment of emotional extremum (in the works of Caravaggio) and the conditions for completing the reflective catharsis with the 'return to one's transformed self' (using the paintings of Rembrandt as an example). The paper concludes with an outline of further prospects of exploring catharsis as a cultural means of meaning-making.

Keywords: catharsis, eudemonistic interpretation, phases, psychotechnical means, paintings.

Проблему катарсиса относят к вечным проблемам гуманитарных наук, однако интерес психологии к этой проблеме обусловлен экзистенциальными жизненными вызовами, характерными для нашего времени — ростом неопределенности и снижением роли внешних детерминант жизни при увеличении роли внутренней детерминации [7]. Вызовы неопределенности [12; 18; 23] ведут к тому, что современный человек переживает состояние катастрофичности, нестабильности, неопределенности перед лицом настоящего и будущего, это состояние вызывает недостаток или потерю идентичности и проблемы автономии — зависимости во взаимоотношениях с социумом [23]. В периоды экзистенциальных экстремумов особую ценность приобретают культурные средства, позволяющие трансформировать хаос в структуру. Искусство дает возможность воссоздать связь времен и, в то же время, отразить изменение ценностей, поскольку человек осмысливает через призму искусства важнейшие смысловые проблемы [8; 9; 10; 11; 20]. Человек при встрече с духовно близким ему произведением переживает катарсис, который можно назвать одной из культурных практик преодоления безысходности, актуализации чувства порождающей активности и чувства смысловой инициативы, по словам М.М. Бахтина [1]. Катарсис — самое известное переживание, вызванное искусством и способное запустить трансформацию личности. Феномен катарсиса известен со времен Аристотеля, однако его психотехническое значение остается недостаточно раскрытым. Целью данного исследования является анализ психологической структуры и психотехнического значения катарсиса.

Для понимания психологической природы и психотехнических эффектов катарсиса необходимо обратиться к его культурным истокам. Начиная с Аристотеля, катарсис рассматривался как эмоциональное состояние, наступающее у зрителя древнегреческой трагедии в ее финале вследствие сопереживания главному герою, чей путь чаще всего заканчивался гибелью. Классический катарсис,

возникающий благодаря обращению к судьбам исключительных личностей в особых обстоятельствах, ориентировал зрителя на веру в гармонию и смысл человеческой жизни. Неслучайно многие исследователи анализировали механизм катарсиса на материале драм Софокла «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». П. Волкова [4] описывает классический катарсис как осознание себя. По ее мнению, переживание катарсиса было для древних греков размышлением о себе, о своей природе и судьбе. Она рассматривает самоослепление Эдипа, который постиг, что именно он является причиной всех бед, как «отвержение очей души и совести», поступок, которым он восстанавливает нравственную гармонию и справедливость. В этом финале экзистенциализм античной драматургии достигает своей вершины.

Классический катарсис выступает как культурное средство принятия противоречивого бытия в свой внутренний мир с последующей необходимостью делать ответственный выбор, что требует развития рефлексии. Более того, трагедия ведет к готовности претерпеть собственные личностные метаморфозы подобно главному герою, с которым зритель отождествляет себя. Требуя метаморфозы от личности зрителя, трагедия внушает страх. Происхождение трагедии из дионисийских мистерий открывает смысл этой эмоции.

Возникшие задолго до античной драматургии, мистерии были призваны облегчить страх перед смертью Диониса, пусть даже временной, ибо он, подобно виноградной лозе, весной возрождался. 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 собственной 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.

Среди многочисленных трактовок катарсиса можно выделить гедонистическую и эвдемонистическую [11]. В первом случае под катарсисом понимается очищение души от страстей и связанных с ними страданий, благодаря чему достигаются нравственное равновесие и покой. Во втором случае он понимается как самосовершенствование, «движение души вверх» в русле эвдемонистического понимания счастья как раскрытия себя и реализации своего потенциала (Сократ, Аристотель). Согласно этому подходу, катарсис активизирует нравственные чувства зрителя или читателя, пробуждает устремленность к свободе, взрывное и мучительное освобождение от хаотического, деструктивного, фанатического, агрессивного, от абстрактного долженствования и неотъемлемой от него безответственности [11]. В таком понимании катарсис представляет собой нахождение себя подлинного, усложнение собственного внутреннего мира, второе рождение.

Катарсис переживается субъектом как кульминация в сопереживании чувствам других, неотделимом от чувства ответственности за них. Принятие личной ответственности за других как расширение ответственности за себя и составляет сущность эвдемонистического понимания катарсиса трагедии. Катарсис побуждает поступок, который, по мнению В.П. Зинченко, поднимает человека на новый уровень духовного развития и выступает средством саморазвития личности [12]. К эвдемонистическому пониманию катарсиса тяготеют его психологические трактовки. Одной из первых была предложенная Л.С. Выготским интерпретация [5], более значительная, чем открытие им механизма «короткого замыкания» разнонаправленных эмоций. 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 [4]. Иначе говоря, искусство предоставляет средства и пространство для эмоциональных переживаний через соотнесение их содержания с общечеловеческими смыслами [8; 10; 21].

Особое значение для эвдемонистической трактовки катарсиса имеют труды М.М. Бахтина, который рассматривал культуру как основу диалога человека с самим собой, с другими людьми, с миром в целом. В основе его взглядов лежит понимание психики как диалогической структуры, в которой содержатся различные формы интериоризированных внешних социальных диалогов [1]. В его трактовке катарсис представляет собой ответ на чужую духовную активность и выступает избавлением от страха, лжи и наивной надежды. Подлинное искусство, по М.М. Бахтину, выводит образы за пределы любой смысловой обусловленности индивидуального бытия в сферу просветленного всепрощающего эстетического чувства. В его трудах экзистенциальная

природа катарсиса выступает на первый план. Он писал, что воспринять, созерцать эстетически означает осуществить себя в форме художественного произведения, найти свою продуктивную ценность, оформляющую активности, прочувствовать свое созидательное предметное движение [1]. Подобной точки зрения на экзистенциальную природу катарсиса придерживался и В.П. Зинченко [13], который утверждал, что недосказанность характеризует любое произведение искусства и составляет его тайну, оставляя воспринимающему пространство и степень свободы для восполнения собственным переживанием, в котором рождается смысл [14]. Тем самым, по мнению В.П. Зинченко, художественные произведения становятся духовной субъективацией мира, а окрашенная переживанием (вплоть до катарсиса) работа над восприятием произведения искусства, а значит и работа над собой есть важнейшая часть духовной практики [15].

Важной проблемой является психологическая структура катарсиса как события встречи человека с произведением искусства. Первые попытки анализа психологической структуры катарсиса были предприняты историками искусств и философами. Так, Вяч. Иванов [16] считал, что катарсису должен предшествовать пафос (душевное возбуждение), а собственно катарсис является его успокоительным разрешением. По его мнению, пафос подобен страху и состраданию, которые выводят зрителя из равнодушного состояния и без которых не может быть катарсиса.

А.Ф. Лосев понимал психологическую структуру катарсиса как более сложную и иерархически организованную. На первом этапе зритель должен выйти из состояния равнодушия, испытать пафос, экзистенциальный смысл которого А.Ф. Лосев видел в страхе перед жизнью и смертью, в сострадании к тем, кто находится в трудноразрешимых жизненных обстоятельствах. По его мнению, данный этап неразрывно связан с пафосом древнегреческой трагедии, ее сущностью и страстным восприятием жизни. В этом пафосе проявляется противостояние различных начал человеческой сущности и их сосуществование [19]. Пафос (накал страстей) достигается невозможностью для главного героя сделать выбор одной из этих сущностей и одновременно необходимостью сделать его. Вторым этапом, по мнению А.Ф. Лосева, является сосредоточение: оно заставляет зрителя забыть обо всем, став нераздельным субъектом наблюдаемого действия. Это фаза соприкосновения души с художественным произведением. И третий этап — собственно катарсис — момент «выхода за пределы себя», момент трансцендирования, слияния с Другим, который завершается «возвращением к себе», когда человек смотрит на все другими глазами. А.Ф. Лосев подчеркивает, что если бы «выход из себя» оставался конечным пунктом переживания, то оно было бы экстазом; катарсис — это обнаружение себя другого [19].

Итак, по мнению Вяч. Иванова и А.Ф. Лосева, катарсис представляет собой сложный, эмоционально

насыщенный процесс нахождения себя подлинного, усложнение собственного внутреннего мира, второе рождение. При этом катарсис дает не только новый опыт, но и переживается как кульминация в солидарном сопереживании чувствам других, сопряженном с чувством собственной личной ответственности за них [11]. Помимо культурно-исторической психологии, структура катарсиса изучалась в психоанализе и тоже на материале древнегреческой драматургии, прежде всего трагедий Софокла. Э. Эдингер [24] утверждал, что в драматургии Софокла прослеживаются последовательность четырех стадий древнегреческой трагедии.

1. Агон — борьба (герой, отождествляемый с Дионисом, вступает в конфликт со злом).

2. Пафос — страсти (он терпит поражение и страдает).

3. Тренос — оплакивание (погребальная церемония, на которой пораженный герой проходит церемонию).

4. Теофания — Богоявление (возрождение к жизни на другом уровне, сопровождающееся сменой эмоциональной окраски с горя на радость).

В последовательности этих стадий Э. Эдингер видел закономерность развития и преобразования Эго, которое составляет сущность любой драматургии — 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. Э. Эдингер отмечал, что эти четыре фазы достаточно точно передают происходящее при каждом значимом увеличении осознанности, и при этом каждый раз страдания должны предшествовать явлению Самости [24].

Помимо Л.С. Выготского и Э. Эдингера, психологи почти не анализировали структуру катарсиса, в связи с чем она остается недостаточно изученной. Психологический анализ структуры катарсиса отвечает на вопрос о том, за счет чего возможен переход от полного слияния с другим, с Абсолютом в процессе катарсического переживания к обретению новой, усложненной собственной сущности. Катарсическое переживание включает событие в сложный контекст, порождающий множественность смысловых интерпретаций, и определяет смену вектора ценностной ориентации с каузальной на телеологическую. Утверждение телеологической ценностной и смысловой интерпретации собственного аффективного опыта («Во имя чего мне это») невозможно без рефлексии.

Современные представления о природе катарсиса позволяют предположить, что именно рефлексия конституирует природу этого сложного явления. Человеку как существу рефлексивному присущи не только обращенность к основам своего бытия, но и стремление к их аксиологической оценке [7]. По мнению С.Л. Рубинштейна, рефлексия предполагает выход человека «за пределы жизни» для выработки соответствующего отношения к ней, занятия пози-

ции над ней, ее философское осмысление, обретение смысла жизни и осознание своего бытия для обретения свободы [22].

Рефлексия в структуре катарсиса, будучи направленной на осмысляющую подсистему сознания (решение задачи на смысл) и на внутренний мир (ценностно-ориентационную деятельность), не всегда осознается, но, тем не менее, успешно решает задачу смысловой регуляции выбора [18]. Отмечая, что рефлексия предполагает выход за пределы понимаемой сущности, М.М. Бахтин писал, что внутри переживаемая жизнь не трагична и не комична, но загорается трагическим светом лишь постольку, поскольку человек выступает за пределы жизни, занимает твердую позицию вне ее [1]. Катарсис — это переживание обращенности произведения искусства лично к человеку, переживание порождения его новой сущности в результате такого обращения, принятия нового бытия в свой человеческий мир и усложнение за счет этого внутреннего мира.

И катарсис как событие душевной жизни человека, и его психотехнические функции имеют культурно-историческую обусловленность. По выражению Л.С. Выготского, трагическое изображается не ради него самого, а для достижения внутренней упорядоченности, смысла, импульса к преодолению деструктивности [5]. Если героем античных трагедий, трагедий Шекспира и Шиллера становился человек, совершающий свободный поступок (даже в том случае, если он следовал велению судьбы), то трагические персонажи произведений XX века становятся жертвами губительных сил войны, тоталитаризма, насилия [21]. В творениях культуры XX века жизнь предстает в своей многомысленности, а иногда и бессмысленности. Героем таких произведений становится человек, поступок которого заключается не в подвиге, не в спасении других, а в моральном противостоянии злу и насилию. Нравственный подвиг героя заключается в сохранении своего человеческого достоинства перед лицом гибели или осознания собственной кары за совершенную ошибку (произведения В. Шаламова, В. Некрасова, повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой» и многие другие произведения). Пространство диалога с этим героем не позволяет читателю отвернуться от его страдания, заставляет осознать, что моральный выбор героя в пользу идеи вечного требует личного духовного участия самого читателя.

Таким образом, катарсис, обладая свойствами аксиологичности, ответственности и событийности [11], побуждает поступок как акт духовного перерождения и создает для него пространство возможностей. Психологическая природа катарсиса связана с возможностью «выхода за пределы себя» на уровень общечеловеческих ценностей и смыслов. Внутреннее действие предполагает наличие определенного пространства—времени, в котором возможна иерархизация ценностей и рефлексия важнейших жизненных отношений. Ф.Е. Василюк

отмечал, что для рефлексии жизненных отношений субъект должен разотождествиться с этими отношениями, превратив их из поглощающей стихии в предмет внутренней деятельности. Этот рефлексивный акт не может быть рассудочной деятельностью, поскольку ценно переживание как рождающееся изнутри, а встреча с ценностью требует постоянно возобновляющегося усилия [3]. В связи с этим возникает проблема пространственно-временных условий, в которых осуществима встреча субъекта художественного восприятия и героя.

Таким пространством может стать театр, который Ф. Ницше и Вяч. Иванов считали идеальным местом встречи героя и зрителя, а также пространство литературного произведения или картины. Эти условия позволяют зрителю в трагедии жизни героя увидеть собственный внутренний конфликт важнейших жизненных отношений и подвергнуть его смысловой и ценностной рефлексии. В этом проявляется диалогическая природа катарсиса. По сути, произведение искусства мотивирует зрителя (читателя) расширить свое духовное пространство за счет проникновения во внутреннее пространство произведения искусства для встречи с героем-автором, подключения к его ресурсам, перспективе, идентичности и, тем самым, расширению, углублению и рефлексии своего Я.

Анализ природы катарсиса позволяет заключить, что он может рассматриваться как духовная практика. Экзистенциальному содержанию катарсиса отвечает его психологическая структура. Катарсическому переживанию предшествует душевное возбуждение (пафос или экстазис), заставляющие зрителя отрешиться от будничных забот. Это лишь начало встречи. Далее происходит сосредоточение, которое заставляет войти во внутреннюю форму произведения, что подготавливает открытие или даже построение своей собственной внутренней формы. И только на третьем этапе наступает собственно катарсис, кульминация «встречи»: момент «выхода за пределы себя», «слияния с другим», который завершается возвращением к себе и осознанием обновления своей духовной сущности, что не может осуществляться без активного участия рефлексии.

На основе выделенных стадий катарсиса и данных искусствоведческих исследований проанализируем структуру катарсического переживания встречи с выдающимися произведениями искусства Микеланджело Меризи да Караваджо и Рембрандта Харменсван Рейн. Такая встреча действительно состоялась у одного из авторов этих строк весной 2006 г. в Амстердаме. Два главных музея Нидерландов создали «выставку контрастов», объединив в ней творения Рембрандта и Караваджо. Считается, что влияние великого итальянца на творчество Рембрандта неоспоримо, однако вряд ли можно найти связь (пусть даже глубинную и очень сложную) между тем небывалым впечатлением, которое оказывают их полотна на зрителя.

Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610), великий итальянский художник, творил в

эпоху барокко, эпоху живописных открытий, которые стремились передать сильные чувства, превращения, переходы из одного состояния в другое. Караваджо считается основоположником реализма в живописи, предвосхитившим бытовой жанр в его плебейской разновидности. Одним из первых он применил манеру письма «кьяроскуро», т. е. резкого противопоставления света и тени, писал без эскизов, сразу реализуя свой сложный замысел на холсте.

Караваджо жил с каким-то возбужденным отчаянием и также создавал свои полотна энергичными мазками, крупными объемами, резкими контрастами света и тени. Будучи человеком широкой и щедрой души, что чувствуется и по его картинам, он, однако, не был склонен размышлять об устройстве мира и о психологическом устройстве человека. Он ощущал мир телесно, а не духовно. Его поздние полотна наполнены одухотворенностью («Успение Марии»), но и это одухотворенность иступленного экстаза. Отчаяние оплакивающих искренне, горько и не картинно, но сильно и страстно. Караваджо изображал человека в моменты экзистенциальных экстремумов; его картины передают страстную душу мастера и пробуждают ответный отклик сильного чувства у зрителя. Что еще, если не пафос, экстазис в крайнем регистре, должен ощущать зритель, завоороженно наблюдая на полотнах Караваджо, как свет выхватывает из кромешной тьмы отдельные фрагменты, подобно вспышкам зарниц, как теснятся фигуры в пространстве картин, то резко вырываясь вперед, то устремляясь в глубину. В некоторых картинах («Юдифь», «Жертвоприношение Авраама») мастер демонстрирует откровенную агрессивность по отношению к зрителю, побуждая испытать ту же страсть, которую ощущал сам. В результате во все последующие эпохи искусство Караваджо вызывало неизменный восторг.

Необычной живописной манере отвечает и содержание полотен. Самые известные из них, такие как «Призвание апостола Матфея» и «Обращение Савла», выглядят внутренне не проясненными. В них угадывается личное отношение к своей судьбе, но очевидно, что зов судьбы застаёт героя (т. е. alter-ego автора) врасплох. Позиция автора не угадывается. В картине «Обращение Савла» композиция не позволяет сразу догадаться, какой библейский сюжет положен в основу. Савл лежит на земле навзничь (по Евангелию, он в этот момент слышит призыв Бога), почти все пространство изображения занято крупной рабочей лошадью, выписанной выпукло и реалистично. Это сильный художественный прием, позволяющий зрителю полностью вовлечься в событие. Но в качестве кого? Вероятно, наблюдателя, но не героя, душевным метаморфозам которого на картине нашлось не так уж много времени и пространства. Экстазис (пафос) зрителя инспирирован передачей сильных чувств, глубиной мрака, театральностью позы Савла. Пафос и сосредоточение очевидны, но нет предпосылок ни для слияния с героем, ни для рефлексивного возвращения

к себе другому. Зрителю мастер отвел роль случайного свидетеля, сначала испытывавшего сочувственное волнение в момент эмоционального экстремума героя, а затем неловкость за то, что подсмотрел нечто, что принято скрывать. Возможно, создание этой неловкости выступает психотехническим приемом, способствующим прерыванию катарсиса как события душевной жизни зрителя; оно происходит без участия рефлексии и остается незавершенным. Н.А. Дмитриева отмечала, что картины Караваджо воплощают порыв к не связанной никакими канонами реальности изображения при довольно смутной концепции реализма [6].

Жизнь не жаловала Караваджо, и его посмертная участь оказалась много счастливее прижизненной. Вероятно, он, как многие страстные натуры, верил в судьбу и считал безнадежными попытки что-либо изменить в своей жизни. В его картинах мы не улавливаем ни экзистенциальных проблем, сформулированных внятно и вдумчиво, ни ответов на них. Иное видится в творчестве Рембрандта, которого считают последователем Караваджо. Но так ли это?

Великому Рембрандту Харменсван Рейн (1606–1669), как никому другому до него, удалось выразить в своих произведениях сложнейшую гамму человеческих чувств. В контексте данного исследования наиболее важны метаморфозы, которые мастер совершал с художественным сознанием зрителя. Смысловые метаморфозы сознания зрителя имела в виду Н.А. Дмитриева, когда писала, что Рембрандт неустанно подстерегал и ловил своей кистью многообразную и изменчивую скрытую жизнь души [6]. Его лицо было для него источником художественных открытий, запечатленных в автопортретах (вспомним, что известен всего один автопортрет Караваджо). Очевидно проявление склонности художника к рефлексии, которая помогала ему открывать все богатство духовных возможностей человека, постигать его внутреннюю сущность. Глубочайшая духовная жизнь мастера вызывает ответные духовные прозрения у зрителей: «Так же, как, рождаясь из мрака, нетленно светятся золотые рембрандтовские тона, так светят миру великодушные, сострадание, любовь» [6, с. 216].

Картины Рембрандта не натуралистичны, мастер изображает не столько сам объект, сколько каскад чувств и смыслов, которые он вызывает. При этом чувства возникают в нас самих, на полотнах (особенно поздних) они не изображены. Рембрандту не свойственна аффектация, на его картинах самая сильная эмоция не выражает себя мимикой и переживается молча. Его герои не обнаруживают сильных чувств — отец лишь прикасается к плечам блудного сына, жених в «Еврейской невесте» лишь трогает свою любимую кончиками пальцев. Отрешенный взгляд героев направлен внутрь, в глубину своих переживаний. В этом взгляде видны сопричастность мастера всему человечеству, боль за каждого в мире, принятие личности другого как ценности [17]. Самоуглубление героев произведения становится для зрителя побуждением к рефлексив-

ному подъему над содержанием, непосредственно изображенным на картине.

Самое сильное и неповторимое из средств его живописи — светотень, сияние во мраке. Светотень Караваджо нагнетает тайну, предчувствие эмоционального взрыва. По мнению искусствоведов, светотень Рембрандта — жизненная квинтэссенция, которая содержит в себе и горечь, и счастье, и любовь в неразрывном единстве [17]; из марева прошлого выступает настоящее, над которым всплывает будущее. Встреча героя-автора и зрителя в пространстве полотен Рембрандта порождает внутреннее созерцание зрителя, в то время как глаза большинства героев Рембрандта смотрят мимо нас — в вечность. Эта внутренняя череда времен — прошедшее, настоящее, будущее — охватывает многие картины мастера. Так, в «Еврейской невесте» мы видим счастливого жениха, трепетно обнимающего свою суженую. Но что-то в их лицах позволяет угадать будущее, когда старый мужчина будет оберегать заботливым жестом свою немолодую спутницу жизни, и в его взгляде будет видна та же нежность. Рефлексия позволила мастеру постичь и принять собственную судьбу. В 1633 году, вскоре после свадьбы, Рембрандт пишет «Автопортрет с Саский на коленях», в котором, по мнению историков искусства, изобразил себя в виде блудного сына на пиру. Очевидно, что даже в ранние годы автор понимал, что жизненная энергия, радости бытия, талант, работоспособность — все от Бога, к которому он вернется в «Блудном сыне», все промотавшим и покайнным, но не сожалеющим.

Итак, анализ искусствоведческих исследований, проведенный нами на основе выделения фаз катарсиса, позволил выделить два его вида, вызываемых произведениями живописи. Эти виды катарсиса производят различное воздействие на зрителя. Катарсис как незавершенное событие, прерванное в момент наивысшей интенсивности эмоционального контакта зрителя с произведением живописи, может быть назван катарсисом пафоса. В том случае, когда художником созданы предпосылки для завершения катарсиса как события духовной жизни и в произведении отражаются не столько момент эмоционального экстремума, сколько весь жизненный путь человека и система жизненных смыслов, просвечивающая сквозь изображенное на картине, правомерно говорить о рефлексивном катарсисе. Новизна данного исследования заключается в выделении различных видов катарсиса в зависимости от его завершенности как события духовной жизни человека, воспринимающего произведение искусства. Конечно, в данной работе выделены и проанализированы не все виды катарсиса, но исследование их разновидностей, основанных на действии различных психологических механизмов, может внести заметный вклад в психологию искусства и найти применение в практиках арттерапии, артпедагогике, в психологическом консультировании, использующем опыт восприятия художественных произведений.

Литература

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х г. М.: Языки славянских культур; Русские словари, 2003. 960 с.
2. Бугарчева Е.А. Катарсис как категория и феномен современной жизни: монография. Казань: КГТУ, 2011. 121 с.
3. Василук Ф. Е. Психотехника выбора // Психология с человеческим лицом: гуманистическая перспектива в постсоветской психологии. М.: Смысл, 1997. С. 284–314.
4. Волкова П. Мост через бездну: Кн. 1. М.: Зебра Е, 2013. 255 с.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 568 с.
6. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 2. М.: Искусство, 1991. 318 с.
7. Ермолаева М.В. Субъектный подход в психологии развития взрослого человека. М.: Изд-во Московского психолого-социального института; Воронеж: НИО «МОДЕК», 2006. 200 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. № 2. С. 159–174. doi:10.17759/cpp.2017250210
11. Ермолаева М.В., Лубовский Д.В. Психотерапевтическое значение катарсиса трагического // Консультативная психология и психотерапия. 2018. № 1. С. 29–44. doi:10.17759/cpp.2018260103
12. Зинченко В.П. Толерантность к неопределенности: новость или психологическая традиция? // Человек в ситуации неопределенности: сб. материалов научно-практической конференции / Под общей ред. А.К. Болотовой. М.: ТЕИС, 2007. С. 9–33.
13. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
14. Зинченко В.П., Пружинин Б.И., Щедрин Т.Г. Истоки культурно-исторической психологии: философско-гуманитарный контекст. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 415 с.
15. Зинченко В.П. Восприятие и визуальная культура. М.; СПб.: ЦГИ «Принт», 2017. 599 с.
16. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство: фрагменты книги // Эсхил. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 351–452.
17. Кантор М.К. Чертополох. Философия живописи. М.: АСТ, 2016. 480 с.
18. Психология выбора / Д.А. Леонтьев [и др.]. М.: Смысл, 2015. 464 с.
19. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 672 с.
20. Марцинковская Т.Д. Эстетическая парадигма в современной психологии: гармонизация переживаний времени и пространства // Вопросы психологии. 2015. № 6. С. 47–57.
21. Переяслова М. О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX–XX веков: на материале произведений А.П. Чехова и Г. Газданова: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. 195 с.

References

1. Bakhtin M.M. Sbranie sochinenii: v 7 t. T. 1. [Collected Works: in 7 vol. Vol. 1]. *Filosofskaya estetika 1920-kh g.* [Philosophical aesthetics of the 1920s]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur; Russkie slovari Publ., 2003. 960 p.
2. Bugarcheva E.A. Katarsis kak kategoriya i fenomen sovremennoi zhizni: Monografiya. [Catharsis as a category and phenomenon of modern life]. Kazan': KGTU Publ., 2011. 121 p.
3. Vasilyuk F.E. Psikhotehnika vybora [Psychotechnics of choice]. In Leontiev D.A. (eds.), *Psikhologiya s chelovecheskim litsom: gumanisticheskaya perspektiva v postsovetskoi psikhologii* [Psychology with a human face. Humanistic perspective in post-Soviet psychology]. Moscow: Smysl Publ., 1997, pp. 284–314.
4. Volkova P. Most cherez bezdnu: Kn. 1 [The bridge across the abyss. Book 1]. Moscow: Zebra E Publ., 2013. 255 p.
5. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva [The psychology of art]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. 568 p.
6. Dmitrieva N.A. Kratkaya istoriya iskusstv [A brief history of art]. Issue 2. Moscow: Iskusstvo Publ., 1991. 318 p.
7. Ermolaeva M.V. Sub"ektnyi podkhod v psikhologii razvitiya vzroslogo cheloveka [The subject-centered approach in developmental psychology of adult person]. Moscow: Publ. Moskovskogo psikhologo-sotsial'nogo instituta; Voronezh, NPO «MODEK» Publ. 2006. 200 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
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, no. 2, pp. 159–174. doi:10.17759/cpp.2017250210
11. Ermolaeva M.V., Lubovskii D.V. Psikhoterapevticheskoe znachenie katarsisa tragicheskogo [Psychotherapeutic value of tragic catharsis]. *Konsul'tativnaya psikhologiya i psikhoterapiya* [Counseling psychology and psychotherapy], 2018, no.1, pp. 35–52. doi:10.17759/cpp.2018260103
12. Zinchenko V.P. Tolerantnost' k neopredelennosti: novost' ili psikhologicheskaya traditsiya? [Tolerance to uncertainty: the news or a psychological tradition?]. In A.K. Bolotova (ed), *Chelovek v situatsii neopredelennosti* [A person in a situation of uncertainty. The Collection of materials of scientific-practical conference]. Moscow: TEIS Publ., 2007, pp. 9–33.
13. Zinchenko V.P. Soznanie i tvorcheskii akt [Consciousness and the creative act]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2010. 592 p.
14. 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) Publ., 2010. 415 p.

22. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. СПб.: Питер, 2012. 224 с.
23. Соколова Е.Т. Клиническая психология утраты Я. М.: Смысл, 2015. 895 с.
24. Эдinger Э.Ф. Эго и архетип: Индивидуация и религиозная функция психического. М.: ПентаГрафик, 2000. 264 с.
15. Zinchenko V.P. Vospriyatie i vizual'naya kul'tura [The perception and visual culture]. Moscow; Saint Petersburg: TsGI Print Publ., 2017. 599 p.
16. Ivanov Vyacheslav. Dionis i pradionisiistvo: fragmenty knigi [Dionysus and Pre-Dionysian. Parts of the book]. *Eschil. Tragedii [Aeschylus. Tragedies]*. Moscow: Nauka Publ., 1989, pp. 351–452.
17. Kantor M.K. Chertopolokh. Filosofiya zhivopisi [Thistle. Philosophy of painting]. Moscow: AST Publ., 2016. 480 p.
18. Leont'ev D.A., et al. Psikhologiya vybora [Psychology of choice]. Moscow: Smysl Publ., 2015. 464 p.
19. Losev A.F. Istoriya antichnoi estetiki. Tom IV. Aristotel' i pozdnyaya klassika [The history of ancient aesthetics. Vol. 4. Aristotle and the late classics]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975. 672 p.
20. Martsinkovskaya T.D. Esteticheskaya paradigma v sovremennoi psikhologii: garmonizatsiya perezhivaniy vremeni i prostranstva [Aesthetic paradigm in modern psychology: harmonization of experiences of time and space]. *Voprosy psikhologii [Questions of psychology]*, 2015, no. 6, pp. 47–57.
21. 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) diss.]. Moscow, 2012. 195 p.
22. Rubinshtein S.L. Chelovek i mir [A person and the world]. Saint-Petersburg: Piter Publ., 2012. 224 p.
23. Sokolova E.T. Klinicheskaya psikhologiya utraty Ya [Clinical psychology of loss of the Self]. Moscow: Smysl Publ., 2015. 895 p.
24. Edinger E.F. Ego i arkhетип: Individuatsiya i religioznaya funktsiya psikhicheskogo [Ego and archetype: individuation and religious function of psychic]. Moscow: Penta Grafik Publ., 2000. 264 p.